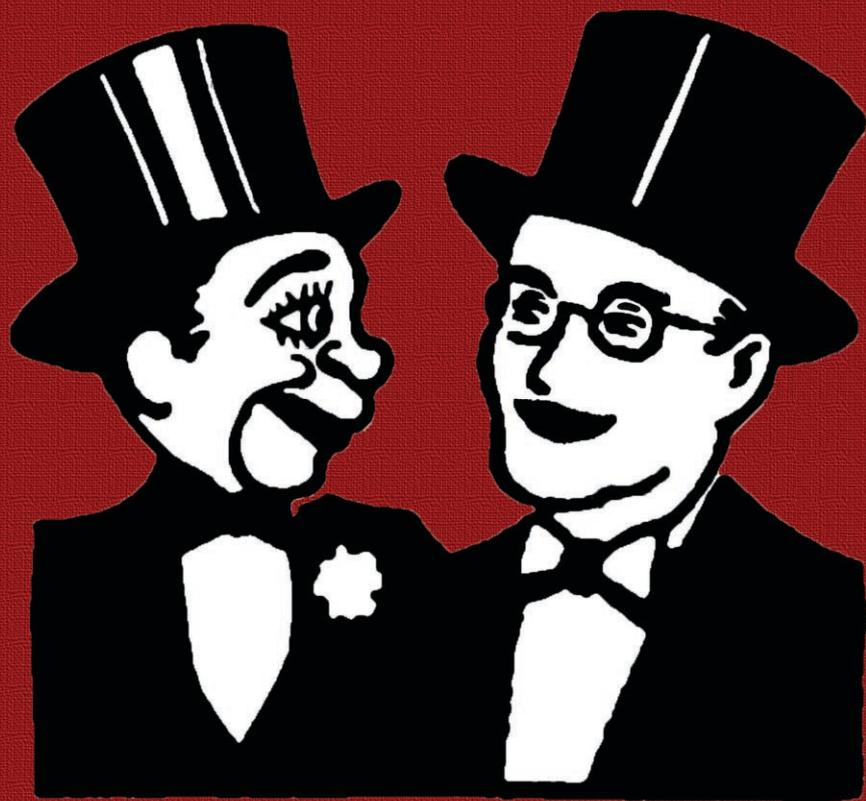


Eugenio Ripepi

IL TEATRO-CANZONE

STORIA, ARTISTI, PERCORSI



ZONA
MUSIC BOOKS

Quando si parla di teatro-canzone in Italia ci si riferisce quasi sempre alla figura di Giorgio Gaber, senza neanche ricordare l'apporto della drammaturgia di Sandro Luporini. Il ragionamento è corretto dal punto di vista dell'identità di genere, perché Gaber ha fissato e costituito "il concetto" di teatro-canzone, come cantante e come attore, ma non si è mai parlato di genere al di là del profilo gaberiano.

Il teatro-canzone è l'incontro di due arti: è un solo performante che riassume in sé doti da attore e da musicista-cantante allo stesso tempo. Non si tratta quindi di scrivere canzoni per il teatro, ma di proporre dei contenuti articolati e coerenti con un accompagnamento. In questo senso c'è un post-Gaber ma anche un pre-Gaber: scopo di questo libro è rintracciare (o ri-tracciare) le origini e gli esiti del *format* che ci è noto attraverso le figure del passato e del presente, con qualche motivata esclusione, e argomentazioni documentate e convincenti.

**© 2019 Editrice ZONA sas
edizione elettronica riservata**

**È VIETATA
qualsiasi riproduzione
o condivisione di questo file
parziale o totale
senza autorizzazione
della casa editrice**

Il teatro-canzone. Storia, artisti, percorsi
di Eugenio Ripepi
ISBN 9788864387277
Collana ZONA Music Books

© 2019 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova
Telefono 338.7676020
Email: info@editricezona.it
Web site: zonamusicbooks.it – www.editricezona.it

Progetto grafico: Serafina – serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team – Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di luglio 2019

Eugenio Ripepi

IL TEATRO-CANZONE
Storia, artisti, percorsi

Introduzione di
Eugenio Buonaccorsi

ZONA
Music Books

Quel che ancora non sappiamo del teatro-canzone di Eugenio Buonaccorsi*

Il teatro-canzone è un fenomeno che si presta a parecchi fraintendimenti. Una semplificazione diffusa, veicolata soprattutto da frettolosi approcci giornalistici, lo fa coincidere con una generica compresenza e alternanza, all'interno di uno spettacolo, di parti recitate e di parti cantate. Ma il carattere approssimativo di una tale visione dilata i contorni della pratica artistica in questione al di là del lecito. Così infatti sfuma la specificità che rende questa particolare forma di rappresentazione distinta dalle altre.

Eugenio Ripepi, invece, nel libro che qui presentiamo, percorre la strada non agevole di una rigorosa indagine alla ricerca di una definizione criticamente più motivata rispetto a quella dominante.

La sua strategia argomentativa segue due direttrici.

La prima – ineludibile da un punto di vista analitico, per quanto in apparenza intellettualistica, per chi è abituato a formule sbrigative – si configura come un tentativo di fondazione teorica, delineata in termini essenziali ma coerentemente pertinenti. Sulla scorta degli studi intorno ai “generi del discorso” messi a punto da Tzvetan Todorov e basandosi sui contributi dedicati da Jurij Tynjanov alla rilevanza delle “strutture formali”, le cui implicazioni concettuali possono essere estese e applicate a diverse espressioni artistiche, viene elaborato un criterio per autorizzare tratti di inclusione ed esclusione rispetto al campo preso in considerazione.

La seconda ha un “taglio” più scopertamente diacronico, seguendo l’andamento dell’attività dei vari protagonisti, il loro emergere e le variazioni della loro produzione, secondo quel procedimento che Michel Foucault ha insegnato a tutti e che ha chiamato “archeologia del sapere”.

Specialmente in questa seconda sezione, che ha uno sviluppo decisamente maggioritario nell’economia generale del saggio, Ripepi mette a frutto approfondite conoscenze ricavate da scrupolose ricerche documentarie ma anche da pluriennali esperienze dirette – come cantautore – nell’ambito della materia di cui si occupa.

Il teatro-canzone che emerge dalle sue pagine acquista così lineamenti nitidi. Si differenzia, infatti, da una variegata costellazione di episodi con cui si tende indebitamente a confonderlo, come la canzone sceneggiata, la *performance* ad alto tasso di impegno politico con corredo di canzoni desunte dal repertorio popolare e di raccordi in prosa, la commedia musicale, i monologhi del teatro di narrazione con complemento sia musicale sia canoro, e via dicendo. L’indugio su certi “antenati”, come il caffè-concerto, la rivista, il cabaret intellettuale e politico degli anni Sessanta del Novecento, Modugno, I Gufi, Enzo Jannacci e Dario Fo, aiuta molto a capire la natura del “genere” cui si fa riferimento e le differenze riguardo ad altre tendenze, più o meno assonanti. Ovviamente il cuore della trattazione sta nella straordinaria invenzione del “borghese/antiborghese” Giorgio Gaber e dell’anarchico Sandro Luporini, con cui si identifica la manifestazione più matura e significativa del teatro-canzone. Ripepi è assai puntiglioso nell’ispezionarne fenomenologia e storia: elenca gli spettacoli ascrivibili alla categoria, li analizza partitamente, entra nei meccanismi che li regolano, ne investiga la componente musicale e il tessuto testuale, ne coglie rimandi e svolgimenti. La ricostruzione del nostro autore, però, non si ferma qui. Va

oltre l'esperienza dei "padri fondatori" e disegna i ritratti di quelli che ritiene legittimi continuatori, tra cui il più affine ai capostipiti sembra Gian Piero Alloisio, mentre altri casi, che la *doxa* assimila superficialmente all'originaria ispirazione, sono classificati, senza misconoscerne – quando è giusto – l'importanza e talvolta l'elevata qualità, in "specie" che, per così dire, dirazzano.

È facile prevedere che l'impostazione che presiede a questo lavoro susciterà vivaci discussioni. Si può obiettare che l'ottica adottata è molto restrittiva. Possono nascere divergenze anche su certe opzioni, che alimentano il gioco del "questo sì e quello no", tipico di un gran numero di antologie e rassegne. Ma finalmente si è spinti a non avallare in questo campo, con una inconscia coazione a ripetere, frusti stereotipi o abusate banalità. Ripepi ci sfida a rivedere nozioni che crediamo valide da sempre e ormai acquisite, ma di cui la sua affilata competenza smaschera le intime distorsioni. Il suo non è un libro che ribadisce lo "stato di informazione" già esistente, ma ci spiazza e ci costringe a ripartire, azzerando quanto finora abbiamo creduto di sapere sul teatro-canzone. Quello che dobbiamo ancora comprendere, secondo lui, sta oltre ed è ben più interessante.

* Eugenio Buonaccorsi, già professore ordinario presso l'università di Genova, dove ha insegnato storia del teatro e dello spettacolo, ha creato nell'ateneo ligure i corsi di laurea in Dams e in scienze dello spettacolo, di cui ha assunto la guida come presidente. Ha tenuto lezioni alle università di Amsterdam, Lugano e Friburgo. È autore di libri, articoli e saggi su vari momenti e figure della storia dello spettacolo, in particolare sul "Grande Attore" dell'800, la scena futurista, il teatro di Brecht in Italia, Govi e la drammaturgia in Liguria. Ha fondato la casa editrice Costa & Nolan, assumendo anche l'incarico di direttore editoriale. Ha fondato il Teatro dell'Archivoltò, di cui è stato per qualche anno direttore artistico. Per un decennio ha svolto il ruolo di presidente del Museo-Biblioteca dell'Attore.

Capitolo 1. Il genere-non genere teatro-canzone: un tentativo di definizione

Quando si parla di teatro-canzone in Italia ci si riferisce quasi sempre alla figura di Giorgio Gaber, spesso senza neppure ricordare l'apporto della drammaturgia di Sandro Luporini.

Il ragionamento è corretto dal punto di vista dell'identità di genere, perché Gaber ha di fatto fissato e costituito il concetto di teatro-canzone. Lo ha fatto come cantante e come attore. Questo aspetto suggerisce una conferma della tesi strutturalista di Tzvetan Todorov: un nuovo genere si ottiene dalla trasformazione di generi preesistenti.¹

Il discorso sul genere deve però prescindere da uno stretto confine di esclusività, anche se non si è mai parlato di genere a proposito di teatro-canzone al di là del profilo gaberiano, a meno di usi impropri rivolti come esca al pubblico, suadenti inganni a indicare qualcosa che non ha nulla a che fare con l'incontro di due arti.

Questa analisi deve essere necessariamente empirica, per due ragioni: in primo luogo, perché muove dallo studio di palcoscenico; secondo, perché non ci sono contributi mirati a classificare ciò che può essere ascritto o meno alla sfera semantica della stessa espressione di "teatro-canzone", che

1. Tzvetan Todorov, *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze, 1993, p. 47.

nacque negli anni Settanta proprio con Gaber,² per delimitare i contorni di un itinerario esperienziale.

Si tratta dunque di un'indagine che potremmo definire formalmente "dinamica".³

Proviamo a fornire una possibile definizione di teatro-canzone. Procediamo per negazione: teatro-canzone non è una semplice alternanza di parole e musica su un palcoscenico, come in passato si è provato a sostenere anche nell'ambito di una proposta di legge.⁴Sarebbe un ritratto troppo approssimativo, tanto da abbracciare una quantità di performance poco imparentate con questo genere-non genere.

Teatro-canzone, piuttosto, può essere pensato come un contenitore scenico di drammaturgia musicale relata al recitato, finalizzata alla creazione di effetti drammatici. Occorre però immaginare l'impianto di uno spettacolo con un solo performante che si crea addosso, da narratore, uno o più personaggi.

È quello che faceva Gaber, diversamente da chi dopo di lui ha affrontato la scelta obbligata di una partnership di palcoscenico per la difficoltà di riassumere in un solo performante doti da attore e da musicista allo stesso tempo.

Teatro-canzone non è, per esempio, proporre al pubblico gli scritti di un poeta con un accompagnamento musicale che

2. È per il drammaturgo e cantautore Gian Piero Alloisio, collaboratore di Giorgio Gaber dal 1980 al 1994, che si introduce per la prima volta l'espressione, a designare gli spettacoli *Dolci promesse di guerra* –interpretato, diretto e scritto da Alloisio e Claudio Lolli – e *Una donna tutta sbagliata*, di Alloisio-Colli-Gaber. Entrambi i titoli, prodotti e diretti da Gaber per la stagione 1983/1984, erano promozionati con la frase "Il teatro-canzone presenta". cfr. Sandro Neri, *Gaber. La vita, le canzoni, il teatro*, Giunti, Firenze, 2007.

3. Una parte del formalismo esprimeva con il termine "dinamico" un raffronto empirico, come puntualizza Juri Tynjanov nel 1929 in *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari, 1968.

4. Carlo Carli, Proposta di legge volta al riconoscimento e alla tutela da parte dello stato del genere espressivo teatro-canzone come bene culturale, Commissione Cultura, Camera dei Deputati, Roma, 23 settembre 2003.

ricordi lontanamente l'argomento dei componimenti, eseguito tra una lettura e l'altra. O ancora, teatro-canzone non è una commedia musicale con tanti attori che interagiscono in scena, pure se la musica svolge i temi esposti nei recitati. E teatro-canzone non è neppure un'operina politica, anche se affronta tematiche di impegno sociale.

Teatro-canzone è una struttura intima, evocativa, che permea l'impegno e lo traduce in intrattenimento, chiamando una comunità attorno a un individuo, come nel teatro di narrazione, ma con la musica dentro e non, semplicemente, attorno.

C'è un uomo solo sulla scena. Ma non basta che l'uomo solo sia un attore. Guardando al panorama contemporaneo, appare difficile pensare che attori anche affermati come Neri Marcoré, Eugenio Allegri, Claudio Bisio, Maddalena Crippa, possano entrare nel *mood* del teatro-canzone gaberiano. La duttilità degli attori citati è una condizione sufficiente per un ottimo teatro di prosa, ma non è sufficiente per il teatro-canzone. Anche se, tra coloro che si sono cimentati nel mettere in scena Gaber dopo la sua scomparsa, Giulio Casale, da raffinato musicista, può avvicinarsi di più al modello. Di questo però si tratta. Essere interpreti, insomma. Perché mettere in scena Gaber non significa soltanto portare sul palcoscenico un testo di Gaber e Luporini, anche cantando e riorganizzando gli arrangiamenti musicali. Il teatro-canzone è una struttura creativa.

Rispetto a quanto appena detto, c'è un elemento che non possiamo ignorare: la parola, in Gaber-Luporini, è nata per occupare i tempi morti tra un'esecuzione musicale e un'altra.

I monologhi sono venuti fuori per cercare di evitare la fase di improvvisazione di certe frasi che si è soliti pronunciare, tra un brano e l'altro, davanti al pubblico. Abbiamo pensato che tanto valeva mettere nero su bianco, fermare sulla carta certi spunti, certe battute. All'inizio erano semplici raccordi, pretesti, giochi verbali. Poi, man mano che si andava avanti, Luporini prendeva gusto nello scrivere e io nel recitare, e i monologhi

assumevano una dignità teatrale propria. E siamo passati dalle dediche dei primi spettacoli, che duravano al massimo due o tre minuti, ai pezzi di teatro che durano anche una decina di minuti e non sono direttamente legati alla necessità di spiegare una canzone o introdurre un'altra.⁵

Il punto di partenza quindi è quello della forma canzone⁶: un'esposizione per temi. Monologhi legati da un filo conduttore, figli di una drammaturgia frammentata.

Giorgio Gaber è stato interprete, nella prima fase del suo percorso artistico, di alcuni tra i motivi musicali considerati sicuramente come tra i più celebri successi popolari degli anni Sessanta. Va detto che, da quando il percorso dello stesso artista si è focalizzato su un ambito prettamente teatrale, le incisioni non sono state altro che testimonianze dei suoi spettacoli dal vivo. Questo è un dato rilevante ai fini del nostro discorso di genere, non sempre sottolineato in altri contesti di analisi. Tra l'album discografico *Barbera e champagne* del 1972 e *La mia generazione ha perso* del 2001 passano quasi trent'anni, in cui Gaber ha camminato con diversi generi musicali per diverse interpretazioni di testi scritti con Luporini.

Riportiamo un frammento illuminante di un discorso fatto da Giorgio Gaber a Michele Serra.

... È molto raro che si parta dalla musica: mettere i testi sotto una melodia già esistente è proibitivo, quasi impossibile, perché la musica è troppo invadente, tanto come rigidità metrica quanto come sentimenti che suggerisce, anzi impone. Direi, in sostanza, che io non faccio musica, dico delle cose

5. Intervista dell'autore a Giorgio Gaber, in Michele Serra, *Giorgio Gaber. La canzone a teatro*, Il Saggiatore, Milano, 1982, p. 46.

6. "Più di questo non si può chiedere – probabilmente – a una forma di scrittura che deve fare i conti non solo con le esigenze dell'elaborazione artistica (in cui appunto il parlato può essere solo simulato), ma anche con i vincoli imposti dalla base musicale". Cfr. Giuseppe Antonelli, *Ma che cosa vuoi che sia una canzone*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 240.

con accompagnamento di note. Al punto che, ormai, mi sarebbe molto difficile scrivere canzoni per altre persone.⁷

Non si tratta quindi di scrivere canzoni per il teatro, ma di proporre dei contenuti con l'ausilio di un accompagnamento. Non potrebbe esserci una più chiara dichiarazione programmatica.

Il nuovo teatro-canzone non può prescindere da una drammaturgia musicale originale. In questo senso l'opera di Gian Piero Alloisio⁸ acquisisce fondamento drammaturgico e si distanzia dagli altri interpreti contemporanei. Se intendiamo il teatro-canzone come qualcosa di più di una semplice alternanza tra prosa e musica sul palcoscenico, e consideriamo una drammaturgia musicale appositamente congegnata per la messa in scena e riferita alla tematica esposta nelle parti narrate, possiamo considerare tranquillamente Gian Piero Alloisio come l'unico genuino esponente contemporaneo di questo genere-non genere.⁹

Interessante è anche la parabola di Simone Cisticchi; da vincitore nel 2007 del Festival di Sanremo, massimo riconoscimento della musica popolare italiana, all'accostamento al teatro di ricerca innestato con la canzone d'autore, fino alla produzione attuale di alcuni spettacoli vicini ai canoni che abbiamo utilizzato per definire il teatro-canzone.

7. Lucignani Luciano (a cura di), Premio Armando Curcio per il Teatro 1989, Giorgio Gaber, Armando Curcio, Roma, 1990, p. 22.

8. L'apporto di testimonianze personali e nuove canzoni è presente anche negli spettacoli di repertorio in cui il cantautore e drammaturgo Alloisio si occupa direttamente di Giorgio Gaber, suo compagno di palcoscenico per quattordici anni, come a esempio per lo spettacolo *Il mio amico Giorgio Gaber* del 2013, diventato un libro edito da UTET nel 2017, con il sottotitolo *Tributo affettuoso a un uomo non superficiale*.

9. Eugenio Ripèpi, *Ogni vita è grande*, in Bravonline!, Roma, 10 aprile 2012.

Prima però di pensare al post-Gaber contemporaneo, è opportuno cercare di risalire alle origini del teatro-canzone, e di quello che può rappresentare nella nostra indagine.

Torniamo alla teoria sull'origine dei generi di Todorov, e cerchiamo di applicarla al nostro ambito di ricerca.

Dobbiamo distinguere: la prima volta che si parla di teatro-canzone¹⁰ non è la prima volta in cui si possono rilevare quelle categorie che definiscono il genere in maniera pragmatica, dove per pragmatismo intendiamo un nesso linguistico, sempre in un'accezione usata da Todorov nel discorso sui generi, tra la scrittura e la messa in scena nella costruzione del testo.¹¹ La scena è la destinazione degli autori del teatro-canzone codificato per la prima volta con questo nome, e la scrittura di conseguenza appartiene alla scena sia per l'aspetto testuale, che per l'aspetto musicale. Versi che non saranno solo recitati, ma anche cantati. Musiche che non saranno incise, ma accompagneranno lo svolgimento della narrazione e daranno una seconda forma scenica alle tesi dell'autore e del performante; figure coincidenti, nel caso di Gaber. L'atto linguistico della scrittura drammaturgica si trasforma sdoppiandosi e dà origine al genere-non genere teatro-canzone.

Se è vero che il punto di vista cambia l'oggetto dell'analisi, però, proviamo a pensare agli antenati del teatro-canzone.

10. Vedi nota 2

11. T. Todorov, *op.cit.*, p. 51.

Capitolo 2. I passi della musica in teatro: gli antenati del teatro-canzone

2.1 Dal caffè-concerto alla rivista

Gli esordi del *café-chantant*, nato in Francia sul finire del Settecento, non avevano a che vedere con grandi star o fastosi locali di intrattenimento, come il glorioso *Moulin Rouge* che verrà inaugurato solo alla fine del secolo successivo, nel 1889. I primi *café* erano piccoli locali dove si potevano trovare artisti girovaghi, che ebbero molte difficoltà durante i giorni della Rivoluzione a portare in giro i loro numeri di arte varia. Una data abbastanza certa riguarda la nascita del primo *café*, l'*Apollon*, a Parigi, nel 1791.

C'è un ragionamento da fare sul *café-chantant* che spesso si trascura nell'ottica del ricordo di un piacevole intrattenimento destinato ai gaudenti avventori dei locali francesi: quello che avveniva tra Settecento e Ottocento sulle pedane di queste sale da tè non era solo canto e giocoleria, ma anche satira politica, come tutto il repertorio dei performanti dimostra. I moti popolari, l'agitazione, erano una realtà imprescindibile anche in un contesto di intrattenimento. La censura della polizia stabilì pesanti limitazioni di repertorio fino ad almeno un decennio dopo la metà dell'Ottocento. Basti pensare alle *goguettes*, le canzoni sociali, che poco vengono nominate quando si parla di *café-chantant*: il fine delle *goguettes* era la denuncia, e oggetto dei pesanti attacchi erano rispettivamente il governo o la chiesa cattolica. Tanto da convincere le autorità alla repressione, per

timore di rivolte. Questo era il potere di penetrazione dei contenuti in un ambiente che voleva essere libero.

Per parlare degli esordi del *café-chantant* come è universalmente concepito, dobbiamo pensare a un contesto, quello appunto di fine Ottocento, in cui si erano spenti gli intenti rivoluzionari e i vecchi ideali dell'Illuminismo erano ormai un lontano e sbiadito ricordo; l'insicurezza del momento storico generava di riflesso una dimostrazione di vuota grandezza negli spazi della Belle Époque. Inizialmente il *café-chantant* era solamente un caffè che allestiva una pedana per l'esibizione di un piccolo gruppo musicale. I cantanti cantavano romanze a imitazione del registro operistico, ma con minori risultati rispetto agli interpreti delle arie più celebri. Quando alle prime esecutrici con velleità di cantanti liriche si sostituirono donne di estrazione popolare, con minore eleganza ma con suadenti movenze, il successo fu tale che si cominciò a sostituire le pedane con veri e propri palcoscenici, in modo da contenere la notevole affluenza dei paganti. Gli inglesi definirono lo stesso tipo di esibizione *music hall*, allontanando il concetto del bar e non limitando da subito la considerazione al cimento musicale.

Le attrazioni del *café-chantant* non erano soltanto canore: ginnasti, equilibristi, illusionisti, lottatori, ammaestratori di animali.

Il Salone Margherita, dal nome della regina, fu il primo caffè-concerto italiano aperto a Napoli nel 1890 dai fratelli Marino, nei sotterranei della galleria Umberto I. A Milano il Trianon e il San Martino erano i caffè-concerto più importanti. Roma, accanto al suo Salone Margherita, vide la nascita di molti locali che ospitavano queste esibizioni a metà tra il teatro e la canzone: la Sala Umberto I, in via della Mercede, di proprietà degli stessi fratelli Marino, la Cassa da Morto in via Nazionale, la Birreria Napoli, il Giardino Italia, il Petroni, la Birreria Poli a Fontana di Trevi, l'Orfeo in via de Petris, il Diocleziano, La Favorita, il

Caffè Farini all'Esquilino, il Varietà in via Due Macelli, l'Eden in via Arenula¹². I fratelli Marino chiamarono subito a esibirsi a Roma Eugénie Fougère, Cléo de Mérode, la Bella Otero.

Le donne fatali ebbero, fin dalla Belle Époque, figure mitiche a precederle: su tutte, la presunta spia Mata Hari, fucilata realmente, purtroppo, nel 1917. Poi Méry Laurent, amante di Manet e Mallarmé, e Mistinguette, che vantava frequentazioni con Fernandel, Jean Gabin e Maurice Chevalier. La donna fatale era l'ideale di fuga per l'uomo borghese, mentre il superuomo nietzschiano prima – e dannunziano di derivazione dopo – erano lo stesso anelito per l'opposto sesso, per mogli perse nella usuale quotidianità. Robert de Flers, membro dell'Accademia Francese, collaboratore di *Le Figaro*, usava nei suoi articoli l'aggettivo “degenerato” per il *café-chantant*.¹³ Henri Toulouse-Lautrec disegnava ballerine, cantanti e musicisti dai contorni caricaturali, e nei cartelloni pubblicitari, nei manifesti teatrali, ma anche nei menu e negli inviti, fu un antesignano dell'Art Nouveau. Il Moulin Rouge, locale per eccellenza del *café-chantant*, divenne il soggetto, con le sue *vedette*, di tanti dipinti di Lautrec. La Goulue, ovvero “la golosa”, al secolo Louise Weber, era preferita da Lautrec rispetto alla rivale androgina Grille D'Égout, insieme alla ballerina dallo sguardo assente Jane Avril, o alla cantante irlandese May Belfort, e alla diva principale di quegli spettacoli, Yvette Guilbert.

Alle *vedette* venute da fuori si sostituirono in Italia, con l'incrementarsi dei numeri e dei locali, le nostre *sciantose*, deformazione del termine *chantèuse*. Molte cantanti si formarono a Roma, quando il Salone Margherita della capitale, aperto sempre dai fratelli Marino, divenne ancor più importante del gemello napoletano, benché sorto successivamente: Lina Cavalieri, soprannominata a Roma “la donna più bella del

12. Cfr. Dario Salvatori, *Il café-chantant a Roma*, Newton, Roma, 1996.

13. *Ibidem*.

mondo”, partì dalla miseria di Trastevere e riuscì ad arrivare al successo di Parigi. Armand D’Ary, invece, era realmente parigina d’origine, ma – a prescindere dal luogo di nascita – i nomi esotici, uniti alla carica erotica delle esibizioni, scatenavano l’immaginario del pubblico. E così Anna Pappacena divenne la regina Anna Fougez, osannata dagli spettatori, prendendo il nome per assonanza dalla grande canzonettista di fine Ottocento, la già citata Fougère. Griselda Andreatini cambia nome in Gilda Mignonette, che ricordava Mistinguette, e si trasferisce a New York, dove diventa la voce femminile per eccellenza degli emigranti, col suo canto roco e nostalgico. E poi Itadda Ailema, Florette Patapon, Isa Bluette, Ria Rosa, Nina Ondina, Bianca Star, Ersilia Samperi, Zara I, Tecla Scarano, Anita Di Landa, Nina Imperio, Lucy Darmond, Pina Ciotti, Amelia Faraone, Emilia Persico, Virginia Marini, Yvonne De Fleurriel.

Alcune sciantose, come Maria Campi, lasciarono un segno indelebile sulle scene, anche al di là dell’esperienza del caffè-concerto: basti pensare alla “mossa”, inventata dalla Campi, anche se si tende a dividere l’attribuzione tra lei e Maria Borsa. L’ondeggiare delle anche al rullo dei tamburi divenne celebre ovunque, nonostante Maria Campi inizialmente non fosse così nota al di fuori del contesto romano.

Discorso a parte merita Milly, al secolo Maria Carla Mignone, nata ad Alessandria nel 1908 e scomparsa nel 1980. In scena esordisce giovanissima, negli anni Venti al Salone Margherita di Roma, accompagnata dalla sorella Mity e dal fratello Totò. La sorella è una ballerina, il fratello un cantante. Questo le permette senz’altro di muoversi sul palcoscenico ritagliandosi uno spazio di esibizione più specifico, e l’intenzione teatrale del gesto diviene poi una sua precipua caratteristica. È stata avvicinata dalla critica ad Anna Fougez per la carica sensuale e il carisma, ma la figura di Milly è davvero

importante per il teatro-canzone. La sua esperienza nei caffè-concerto si trasferirà poi nella rivista degli anni Trenta. Nel 1936 Milly parte per la Francia, dove soggiorna un anno. Poi per undici anni si trasferisce negli Stati Uniti, fino al 1948. L'Italia dello spettacolo muta profondamente nel dopoguerra, e con il *boom* economico si fanno strada le televisioni, che costituiscono centri di aggregazione nei locali pubblici, essendo ancora un lusso per pochi.

Negli anni Sessanta Milly, proprio in televisione, è al centro di un'operazione interessantissima, una riproposizione del caffè-concerto, come ospite fisso all'interno del fortunatissimo programma Studio Uno.¹⁴

Molto prima dell'avvento delle televisioni, comunque, il mondo del caffè-concerto era una realtà complessa e stratificata. Tra le tante figure che si agitavano nel suo sottobosco c'erano i cosiddetti "posteggiatori", cantanti che si esibivano per intrattenere i commensali, o i *claquer* come Fortunato Mattiozzi, battimano infiltrati nel pubblico al fine di "tirare" l'applauso, provvisti di un tariffario molto dettagliato a seconda della richiesta di bis o urla apparentemente incontrollate. Il "madro" era la figura più vicina alle *sciantose*; sorvegliava la diva e la logistica della sua esibizione, spesso gestendone gli impegni mondani anche fuori dal camerino.

Nel 1896 a Roma si inaugura in via Lucina l'Olympia, e si afferma la figura di Nino Cruciani, il più grande organizzatore di spettacolo dell'ultimo decennio dell'Ottocento. Cruciani ebbe il merito di scoprire Lina Cavalieri, che debuttò all'Esedra, considerato il più elegante tra i caffè-concerto, mentre al Gambinus, in piazza della Stazione Termini, debuttò invece Ettore Petrolini.

14. Lo show, ideato da Antonello Falqui e Giulio Sacerdote, andò in onda sull'unica rete Rai dell'epoca, denominata Programma Nazionale, dal 1961 al 1966.

Prima di affrontare il discorso su Petrolini, che va al di là del contesto del caffè-concerto, è necessario accennare a due figure importanti a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento: Nicola Maldacea e Gennaro Pasquariello.

Nicola Maldacea, dal suo debutto a ventun anni nel 1891, cominciò a interpretare le molte canzoni del suo repertorio con una mimica decisamente teatrale. Questa declinazione interpretativa deriva dalla formazione di Maldacea, che recitò molto a teatro con diverse compagnie, tra cui quella di Eduardo Scarpetta. La sua è una figura importante per quello che potremmo definire un proto-teatro-canzone. La matrice autorale c'è, non solo a livello interpretativo; i testi che portava in scena erano spesso satirici e antipatriottici, al limite della presa in giro. Gabriele D'Annunzio era un ammiratore di Maldacea, che faceva il verso al Superuomo nelle prime "macchiette", termine che si coniò per indicare gallerie di tipi presi dalla cronaca del quotidiano e deformati.

Un altro elemento degno di rilevanza nella carriera di Maldacea è l'incisione di un disco nel 1912, per la Phonotype Record; per la prima volta venivano fissati i canoni interpretativi propri del caffè-concerto a futura memoria, anche se il gesto, componente essenziale di quel primo teatro-canzone, è destinato a rimanere muto sull'incedere di un disco.

Maldacea inaugurò il suo stile scurrile e giullaresco¹⁵ nelle cosiddette “periodiche”, versi ricchi di doppi sensi che facevano il verso a figure dell’epoca, come il suo “elegantone”, prototipo del Gastone petroliniano, senza però l’accezione denotativa di fine epoca riferita ai divi tramontati del caffè-concerto. Maldacea influenzò molti comici della rivista per questa sua impronta teatrale: nell’esibizione, egli, come altri che lo seguirono, si dichiarava “dicitore” delle sue canzoni. Questo è un dato da non trascurare, perché la definizione riassume in sé quell’aspetto di teatralizzazione del cantato che, anche se non sufficiente da solo a definire il genere teatro-canzone, unito all’apporto di una drammaturgia originale, delinea un quadro più complesso di una semplice esibizione canora o di uno spettacolo di prosa, come avviene anche per Petrolini.

Gennaro Pasquariello, invece, ebbe come riferimento la forma comica delle macchiette introdotte da Maldacea, ma si distinse per le sue capacità drammatiche, che gli diedero modo di portare all’attenzione del pubblico personaggi di caratura forse maggiore rispetto al contesto in cui venivano messi in scena. Pasquariello così accentuò ulteriormente la drammatizzazione del canto, alternando momenti lirici di alta intensità emotiva a irresistibili momenti comici. Non fu autore delle canzoni, ma eccezionale interprete, e fu talmente grande il

15. Il termine “scurrile” è una derivazione da “scurra”, ovvero buffone, giullare. Il giullare del Medioevo è l’antenato del teatro-canzone per eccellenza; non è un attore al centro di una rappresentazione, non è un personaggio, ma racconta una storia accompagnandosi con la musica, come un affabulatore, non rappresentando e non nascondendosi dietro i personaggi. È importante però citare a proposito la lettera del trovatore Guiraut Riquier ad Alfonso X di Castiglia, una *Supplicatio* del XIII secolo in cui si chiedeva che i trovatori non fossero assimilati ai giullari, perché i primi rispetto ai secondi erano compositori di versi e melodie, anziché soltanto interpreti. Si delinea già in tempi antichi la presenza di una drammaturgia originale contrapposta all’interpretazione di esecutori definiti in ruolo subalterno, cfr. Sandra Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Bulzoni, Roma, 2001, p. 62.

suo successo che molti vollero comporre per lui: Murolo, Galdieri, Bovio, e altri ancora.

Insieme al caffè-concerto, in Italia, le melodie che rimanevano in testa erano quelle del melodramma. Il gusto italiano era fortemente legato alla musica popolare – basti ricordare il mito che attribuisce a Donizetti la celebre *Te vojo bene assaje*, musicata invece da Francesco Campanella – ed è noto anche lo stesso interesse del Bellini per il fenomeno. È forse con il confronto tra i teatri e le sale che si comincia a modificare il sentire degli Italiani, nel passaggio tra l’attenzione per l’alto registro lirico, e l’intrattenimento nel difficile impatto dei luoghi non teatrali. Il melodramma è poesia in musica, versi recitati; la teatralizzazione del gesto nella vicinanza erotica al pubblico, si svolge invece sulle stanche tavole dei caffè-concerto.

E il caffè-concerto ai primi del Novecento diventa il genere popolare per eccellenza anche dal punto di vista della forma canzone, non più “romanza” semi-operistica. Parliamo di anni in cui la radio ancora non esisteva; in Italia le trasmissioni sarebbero iniziate nel 1924. Parliamo di un’era in cui non c’erano ancora i fonografi, un lusso che non tutti avevano agio di permettersi.

Il repertorio delle canzoni del caffè-concerto è vastissimo. Cercando di tracciare qui una cronologia delle più importanti: *'A Frangesa* del 1893; *'A Risa e Ndringhete ndrà* del 1895; *'A cura 'e mammà* del 1900; *Lily Kangy* del 1905; *La Spagnola* del 1908; la *Nini Tirabusciò* del 1911, che Monica Vitti interpretò al cinema nel 1970; *'O surdato 'nnamurato* del 1915, che nel 1971 ancora in una pellicola cinematografica cantarono Massimo Ranieri e Anna Magnani; *Cara piccina, Come le rose e 'A tazza 'e caffè* del 1918, e *Come pioveva*, lanciata lo stesso anno dal padre dei cantautori Armando Gill; *Vipera e Scettico blues* del 1919; *Alcova* del 1921; *Addio tabarin* del 1922; *Creola*

e *Come una coppa di champagne* del 1926; *Balocchi e profumi* del 1928, in cui si iniziavano a ravvisare i segni della decadenza dell'ironia a dispetto di un più facile sentimentalismo.

Si conoscevano i testi di questi brani ascoltati poche volte, che circolavano con le pubblicità grazie alle intuizioni degli editori. I contenuti erano una parte importante nell'affermarsi del nuovo gusto teatrale-musicale, ancor più che le arie operistiche, grazie a questa diffusione editoriale sotterranea.

Il regime fascista, oltre a snaturare la connotazione satirica che era alla base delle prime esibizioni, mirando a edulcorare i contenuti e ricorrere alla sensazione e alla ricerca del numero in sé stesso, ostacola le nuove sonorità d'oltreoceano, come lo *swing*. L'avvento del *rock*, infatti, sembrerà alla fine degli anni Cinquanta arrivare in Italia in maniera tanto repentina da disorientare il pubblico.¹⁶ Probabilmente solo con il fenomeno delle Cantacronache¹⁷ e dei cantautori interessati a un altro versante della cultura francese, diverso da quello dell'intrattenimento, si cominceranno a proporre contenuti di spessore letterario nella canzone, lontani dagli esiti del varietà e rivolti a un diverso tipo di pubblico.

Nel 1926 i giornali decretavano la morte del vecchio glorioso caffè-concerto:

Sotto impetuosi fasci di luce brillano alle ribalte d'oggi stelle e semi-stelle, dive e divette cariche d'ori e orpelli, abbondantemente bistrato il cerchio degli occhi vagabondi, fragili corpi avvolti nella vaporosità delle sete multicolori e belle testoline che, sacrificate ai capricci della moda burlona, con la ostentazione della parigina *garçonne*, sembrano

16. Riccardo Bertocelli, *Storia leggendaria della musica rock*, Giunti, Milano, 2010.

17. L'inizio dell'esperienza di questo gruppo sperimentale torinese di scrittori che decidono di veicolare i loro contenuti attraverso la forma canzone è del 1957, sei anni dopo la nascita del Festival della Canzone Italiana di Sanremo, sorto con diversi intenti.

vergognarsi di non possedere più il suggestivo casco di capelli comuni disposti dalla natura con mirabile senso dell'estetica sulla testa della nostra prima madre Eva. Alla conquista delle scene italiane scesero i gruppi di nuove falene assetate di fiori e di applausi, bellezze plastiche d'orizzonti lontani, nudi accentuati, fragranze di rosee carni, profumate da aromi inebrianti e di essenze floreali esotiche, ricchi guardaroba di danze e canti ove il geniale e il grottesco risaltano senza tregua accanto alla linea scultorea leggermente stirata di lascivia. (...) Le importazioni di nudi esotici non ci faranno amare diversamente il sensualismo; le deviazioni passeranno come passarono i ludi di circhi romani, mentre noi resteremo gli innamorati delle nostre canzoni, che parlano al cuore e alla mente: oggi, domani e sempre.¹⁸

Questa vacuità era anche l'essenza del *tabarin*, molto vicino alla sala da ballo vera e propria, alla balera. Sarà proprio la rivista, soprattutto per opera di Ettore Petrolini e della sua maschera di Gastone, a seppellire il *tabarin* e i suoi divi al tramonto, come Gino Franzini.

Il cosiddetto teatro di rivista si è sviluppato tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, e ha quindi un padre sicuro: il *vaudeville* ottocentesco, diventato nel Novecento il cosiddetto varietà. La rivista dal *vaudeville* ha sicuramente preso le *soubrette* e la caratteristica separazione delle scene in quadri spesso disarticolati, in cui ogni artista si esibiva in un numero diverso. Il teatro di varietà ha accolto nel dopoguerra l'incapacità del teatro di prosa di rendersi popolare, per lacune che riguardavano anche questioni linguistiche.¹⁹ Il teatro di prosa italiano era più vicino ai teatri di prosa francesi piuttosto che alla rivista italiana. Possiamo tranquillamente affermare che non si tratta di un teatro autorale; se gli atti del teatro di prosa non sono intercambiabili,

18. Da *Il café-chantant*, Napoli, 1926. Cfr. Clara Murtas (a cura di), *La canzone italiana*, Tempo Libero, Roma, 1983

19. Sergio Sollima, *Storia del teatro di rivista*, in Sipario, Milano, n. 38, giugno 1949.

l'esatto contrario avviene per la rivista. I testi risultano anch'essi intercambiabili, poggiati soprattutto sulla fisicità delle *soubrette*, dei motivi musicali, delle battute. Pochi autori di spessore in realtà si sono avvicinati al teatro di rivista: Renato Simoni e Achille Campanile sono stati due esempi significativi. Anche più di Campanile, un apporto significativo l'hanno dato Dino Falconi e Oreste Biancoli, autori della *Navigliana* che diede il successo a Vittorio De Sica.

Forse però il più grande successo per un autore nella rivista è stato quello di Michele Galdieri. Totò, come interprete di Galdieri, che all'inizio era visto come un Charlie Chaplin nostrano, ha interpretato al meglio lo stile e la fantasia dell'autore. Erano celebri le riviste di Galdieri in cui Totò dava vita alla marionetta, superando il suo maestro Gustavo De Marco. Eccezionali i numeri di Totò con il contrabbasso, o i celebri *sketch* dei fuochi d'artificio con i tamburi e le percussioni, che hanno scritto in scena un rapporto nuovo tra tessuto musicale disarmonico e recitazione.²⁰

I giornali umoristici e la satira, che entrarono con prepotenza nella rivista dopo la seconda guerra mondiale, favorirono il diffondersi di monologhi patriottici o antidemocratici, anti Stalin o anti Truman, o, per rimanere in casa nostra, anti Nenni e anti De Gasperi.

Nella rivista, fuori dai tentativi irresistibili di essere scurrili, si sollevano alcune coppie celebri. Bracchi e Danzi, Nelli e Mangini, Amendola e Maccari, si sono distinti per la fantasia, per la pulizia e per il gusto. Su tutti loro, Garinei e Giovannini, padri della nascente commedia musicale italiana. Il regista di rivista non può avere soltanto doti di coordinamento teatrale: deve avere conoscenza di tecniche musicali e scenografiche, di

20. Franca Faldini e Goffredo Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera*, Feltrinelli, Milano, 1977.

organizzazione di coreografie. Tra i più bravi coreografi bisogna nominare Gisa Gaert, Dino Solari, Maria Giuliano, Elsa Ghezzi.

Tutto questo ha poco a che fare con il concetto di *narratio* del teatro-canzone. Certo è che la rivista è primariamente un teatro d'attore. Maggiori erano le doti mimiche della fisicità attoriale, maggior impatto i fragili numeri della rivista avevano sul pubblico. Erminio Macario, oltre a essere attore di prosa molto tecnico, è anche presentatore e *show man*, in equilibrio tra le marionette di Totò e la prosa di Carlo Taranto o Carlo Dapporto. Sulla scia di Macario si sono formati Walter Chiari e Ugo Tognazzi. Le *soubrette* della rivista nostrana non sono le dive dell'Ottocento e d'inizio secolo, ma nel dopoguerra Isa Barzizza, Liliana Rovis, Luisa Poselli, sono nomi che hanno affascinato il pubblico in misura notevole. Il panorama è comunque vario. Ci sono cantanti come Achille Togliani, Tina De Mola, Giacomo Rondinella. I danzatori specializzati non sono molti. La ricerca del sensazionale è testimoniata dai travestimenti di Leopoldo Fregoli, o dalle discese da enormi scalinate di Wanda Osiris, ritenuta da molti erede di Anna Fougez. Con gli spettacoli di Renato Rascel, come *Alvaro piuttosto corsaro* o *Attanasio cavallo vanesio*, e quelli con Vittorio De Sica come *Domenica è sempre domenica*, si può cominciare a parlare della citata commedia musicale, con i titanici allestimenti di Garinei e Giovannini che a Roma riuscirono a portare in scena vecchie glorie ormai tramontate come Gino Franzi e nuovi mostri di bravura come Nino Manfredi e Alberto Sordi prima, o Enrico Montesano e Gigi Proietti più tardi, che preferirono la strada difficile del recital "a solo"; esito che si rivelò trionfale. Dovremmo però metterci a parlare di prosa musicale, e tirare in ballo Gino Bramieri, Aldo Fabrizi, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, e tanti altri nomi importanti. Non è il nostro ambito di indagine.

L'avanspettacolo, sviluppatosi negli stessi anni della rivista con esito minore, è forse più vicino al tipo di cimento “a solo”, per due ragioni: lo spazio di esibizione, e la durata. L'avanspettacolo era quello che succedeva “davanti al sipario”, che si apriva a ospitare la nuova esibizione del cinematografo. L'avvento del cinema è la causa di nascita dell'avanspettacolo. Lo spettacolo era di carne, e la carne era al macello, per usare una metafora neanche troppo lontana dalla realtà. L'intrattenimento doveva essere breve per fare posto al film, e contenuto nei suoi limitati movimenti scenici. Una palestra notevolissima per chi poi al grande schermo riuscì ad arrivare in qualità di attore, come Marcello Mastroianni e Anna Magnani ebbero più volte a sottolineare.

Tanti sono i passi compiuti sui palcoscenici italiani dalla musica teatrale, più o meno vicina al teatro-canzone. Certamente, un conto sono i passi di danza gettati in pasto al pubblico dissacratore dell'avanspettacolo, e un conto sono i passi musicali della recitazione di Ettore Petrolini.

2.2 Ettore Petrolini

“La voce è poca ma ’ntonata”. Il testo di Alberto Simeoni della celebre *Tanto pe' canta* sembra suggerire a Ettore Petrolini che la prosa da sola è un vestito troppo stretto per il concetto di intrattenitore che vuole creare sulla scena, da quando in un teatro di provincia salta su una tavola sconnessa e cade giù dal palco, procurando l'ilarità di un pubblico convinto di assistere alla finzione.²¹

Ettore Petrolini è un personaggio molto complesso, e la sua qualifica non si può riassumere soltanto nel termine “attore”. Oltre a essere autore dei testi rappresentati nei suoi spettacoli,

21. Giorgio Bertero, *Petrolini, l'uomo che deride*, Bompiani, Milano, 1974.

Petrolini lo è anche delle musiche, talmente ben composte da entrare nell'immaginario collettivo e rimanere per generazioni, fino ai giorni nostri. Ettore Petrolini, lo si può dire a ragione, fu un antenato del teatro-canzone.

Nella sua scena non aveva bisogno di personaggi: era quello che poi verrà definito all'inglese un *one-man show*, intendendo *show* nell'accezione più completa del termine.

Le macchiette non erano solo caricature, tipi presi dalla vita reale e dalle scene, come Gastone, che faceva il verso a Gino Franzi e ai personaggi del *tabarin* sul viale del tramonto: Gastone, come Nerone, rappresentava uno spunto per esplorare divertentissime soluzioni sceniche originali che si separavano dal personaggio e diventavano "tormentoni", nel senso primordiale e puro del termine, a sé stanti.

Similarmente a ciò che Leopoldo Fregoli faceva con i vestiti, il trasformismo di Petrolini era nella parola, nella distorsione.

Nerone non era solo una macchietta, ma il miglior colpo di reni che la cultura italiana non sopita poteva dare all'ottusità imperialista del fascismo. E l'apprezzamento da parte di Petrolini per i fascisti che ne appoggiarono l'ascesa non scalfisce questa considerazione; non bisogna dimenticare dell'esperienza in riformatorio di un Petrolini tredicenne, e della sua ansia di consacrazione spesso ostacolata dall'ostilità degli ambienti dello spettacolo a lui contemporanei. Storica rimane comunque la frase pronunciata alla consegna della medaglia da parte di Mussolini: "E io me ne fregio!". Il mito racconta di battute pronunciate fin anche in punto di morte, per quella malattia che lo portò via troppo presto.

(...)

Sono sempre ricercato
Per le firme più bislacche
Perché sono ben calzato

Perché porto bene il fracche
Con la riga al pantalone
(*recitato*)

I miei guanti bianco latte, elegantissimi: guardateli! Però il guanto bianco latte è pericoloso... Una volta, sorbendo una tazza di latte, distrattamente mi sono bevuto un guanto...²²

L'alternanza tra i cantati e i recitati avveniva con tempi drammaturgici misuratissimi, e la mimica introdotta nelle canzoni avrebbe fatto scuola per tutte le esperienze a seguire, con un nuovo gusto che si sarebbe consolidato e definito nella rivista. Ettore Petrolini ha tracciato un percorso che altri, grazie a lui, potranno seguire: Rascal coi giochi di parole, Dapporto e Sordi con la simile maschera del *viveur* e ancora di Gastone.

La critica contemporanea a Petrolini per lungo tempo ha trascurato l'artista, cercando poi di recuperare inutilmente quella credibilità che lo stesso autore romano contribuì a demolire, con i suoi lazzi e i suoi tiri sempre a bersaglio:

Io sono d'opinione che, se un critico ha il diritto di giudicare un artista, anche l'artista ha il diritto di giudicare un critico, perché nessuno può negarci che ci siano, accanto a tanti artisti cani, anche qualche critico cane.²³

Petrolini, inventore di contenuti, non cantava testi che autori scrivevano per la scena: se la canzone era satira, era lui a scegliere gli oggetti della satira. Da una parte poteva essere il sottobosco culturale di cui si diceva, quella critica incapace di cogliere la sua straordinaria novità; dall'altra sicuramente la politica. Con battute come: "Lo sai perché D'Annunzio è andato in Francia? Perché Dante era poeta divino, e lui voleva essere poeta almeno di champagne!".

22. Frammento della canzone *Gastone*, da *Ettore Petrolini* nella collana Teatro, Milano, Garzanti, 1971.

23. G. Bertero, *op.cit.*, p. 69.

Il legame con Maldacea, con le sue macchiette, è chiaro; non solo per questo riferimento al dileggio del Superuomo. Ma si può dire che Petrolini superò di gran lunga il suo predecessore. Cosa poteva qualche miope critico contro di lui? Finiva in ginocchio nei “Salamini” petroliniani, che chiedevano all’uditore sfottendolo: “Ti à piaciato?”.

Anche i piccoli delinquenti sparsi tra il pubblico dei caffè-concerto, i provocatori, non avevano vita facile con uno che la vita, quella vera, l’aveva conosciuta molto presto: “Cosa potevamo aver fatto? In tre non si superava i quarantacinque anni!”.

Così ricordava Petrolini di quello che avrebbe risposto, se avesse potuto parlare, alle domande sulle colpe sue e dei suoi compagni nell’esperienza di riformatorio prima citata, e raccontava di come, scortato dal carcere di rigore dai carabinieri e esposto insieme ai compagni alla curiosità dei passanti in una stazione lungo il viaggio, si sentiva già di dover interpretare quel passaggio come una parte:

Cercavo di comparire affranto, triste, vecchio, malato... Mi sentivo il forzato, l’ergastolano, il protagonista sventurato di un qualche romanzo. Perché non fare quella parte in quella interessante commedia? Già sentivo il teatro...²⁴

Petrolini non era un benestante a cui stuzzicava l’idea di improvvisarsi attore: la necessità, seppure forse non economica, si sentiva nel suo canto, capace di vibrare fermo sui mormorii, di coprire gli schiamazzi, di guidare l’entusiasmo. Si misurava nei contenuti un’impronta avanguardista assimilabile per certi versi all’eloquio futurista, come rilevò Filippo Tommaso Marinetti. Riportiamo un frammento della canzone di Fortunello:

24. Lettera del 1936 al direttore del riformatorio di Bosco Marengo, dove Petrolini era stato incarcerato a tredici anni, in Giovanni Antonucci (a cura di), *Facezie, autobiografie e memorie*, Newton Compton, Roma, 1993.

(parlato)

Sono un tipo estetico

asmatico sintetico

simpatico cosmetico.

Amo la Bibbia la Libbia la fibbia

Sono un uom grazioso e bello

sono Fortunello.

Sono un uom grazioso e sano

sono un aereoalano.

Sono un uom assai terribile

sono un dirigibile.²⁵

Si può constatare chiaramente in questo frammento lo svolgersi di una ritmica testuale fitta di giochi e di rimandi, molto al di là della declinazione nazional-popolare dei caffè-concerto. C'era qualcuno, come il grecista Ettore Romagnoli, che comprese benissimo il talento di Petrolini²⁶, e fu per questo malvisto dalla restante critica. Romagnoli conobbe Petrolini sulla scena nel 1912, dopo che l'attore tornò in Italia reduce da una serie di successi internazionali: in America ebbe ottimi riscontri nel 1907, in Uruguay, Brasile, Argentina, e, qualche anno dopo, nel 1911, in Messico e a Cuba. La Francia lo riteneva il miglior attore italiano e gli conferì una Legion d'Onore all'alba degli anni Trenta per l'interpretazione di Molière nella Comédie Française.

Il Times scriveva così dei successi petroliniani in Inghilterra:

Il pubblico non ha bisogno di sapere che Petrolini viene dal varietà. Questa sua origine è testimoniata istantaneamente da quel senso di contatto immediato che lui crea con l'uditorio, dalla sua versatilità e dalla stupenda aria di spontanea improvvisazione che mai lo abbandona. A queste virtù Petrolini aggiunge una delicatezza sottile e sua propria, e per di più egli

25. Frammento del testo della canzone di Ettore Petrolini *Fortunello*, che accompagnava in scena l'omonimo fortunatissimo personaggio.

26. Ettore Romagnoli, *Petrolini il grande*, in La Plata, III, Zanichelli, Bologna, 1924.

penetra più profondo nei suoi soggetti di quanto vediamo fare dai nostri attori comici inglesi...²⁷

Se molti lo ricordano come grande interprete sul palcoscenico, noi ripetiamo qui la sua novità: Petrolini autore, straordinario autore. Il teatro-canzone è drammaturgia originale.

Nel 1915, dopo una importante esperienza con Giuseppe Jovinelli nel teatro romano che portava lo stesso cognome dell'impresario, Petrolini formò una sua compagnia e sperimentò forme di spettacolo più lontane dall'*one-man show*, e meno attinenti alla nostra indagine. Sembra superfluo comunque aggiungere che qualsiasi attore accanto a Petrolini poteva solo essere un contorno, e qualsiasi parte complementare alla sua diventava di servizio. Nel 1930 nel film *Nerone* di Alessandro Blasetti, Petrolini torna con prepotenza a far vivere le sue maschere, talmente irradianti da oscurare qualsiasi tentativo di accostamento.

L'importanza di Petrolini è enorme: il suo teatro-canzone non è certamente tangente a un intimismo analogo a quello giacente sotto il peso dell'*intelligenza* degli anni Settanta del Novecento, ma è vivo nella satira, fondante di una coscienza autorale specifica, da capostipite, in grado di produrre risultati melodici e di contenuto ancora oggi nella memoria di tutti, non solo degli addetti ai lavori.

27. G. Bertero, op.cit., p. 78.

Capitolo 3. La nascita del teatro-canzone

3.1 Il teatro-canzone off del Derby e i Gufi

La nascita del teatro-canzone, inteso come genere nuovo e figlio di un contesto storico degli anni successivi al *boom* economico, in cui una riflessione della borghesia sul proprio ruolo si cominciava a fare strada nella letteratura e nel cinema, si può collocare nel contesto milanese dei primi anni Sessanta. Come una prosecuzione dell'avanspettacolo, ma con più criterio e rispetto per i performanti da parte di un pubblico scelto, un ruolo importante fuori dai teatri lo ebbero i circuiti *off*. Su tutti, i locali milanesi Derby e Club 64. Il Club 64 in una fase immediatamente precedente al successo del Derby, determinò l'inizio di artisti come Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci. Il Derby, chiamato così per la sua vicinanza a San Siro, e la conseguente frequentazione di giornalisti sportivi come Beppe Viola, che diventerà scrittore a sua volta, fu il trampolino di lancio di personaggi importanti, che avrebbero avuto un ruolo chiave nel mondo dello spettacolo. Nel pubblico comparivano personalità come Luciano Bianciardi o Gino Paoli. L'intuizione del locale risale ai primi anni Sessanta: Gianni e Angela Bongiovanni aprirono un ristorante che funzionava anche da jazz club. Vennero però via via ingaggiati per numeri di intrattenimento, accanto ai musicisti, artisti che definire oggi comici appare riduttivo. Era molto distante il ruolo del comico teatrale di allora da quello televisivo anni Ottanta. In un contesto

dove la quarta parete realmente non esisteva, si formarono giovanissimi Teo Teocoli, Massimo Boldi, Diego Abatantuono, Paolo Rossi e molti altri.

I proprietari partirono quindi con un'idea focalizzata sull'aspetto musicale, e i numeri tra il cabaret e la canzone nacquero in maniera molto sperimentale, senza una chiara programmazione di intenti.²⁸

Ma proprio il Derby fu il punto di partenza per l'ideazione di spettacoli come *Milanin Milanon*, diretto da Filippo Crivelli, un collage di vari numeri che su quel palco aveva inventato Enzo Jannacci; e vi partecipava la grande Milly, al secolo Carla Mignone, che aveva recitato per Strehler nell'*Opera da tre soldi* di Brecht, prima della fama televisiva con il programma Studio Uno, dove cantava le canzoni del secondo dopoguerra raccontandone il contesto.

Il Derby, insomma, ha avuto un ruolo fondamentale nella nascita del teatro-canzone. Non è un caso che un gruppo come i Gufi si sia costituito proprio in questo ambiente milanese.²⁹ La formazione era composta da Nanni Svampa, Gianni Magni, Roberto Brivio, Lino Patruno.

L'esperienza dei Gufi è importante per due ragioni: innanzitutto per i temi satirici e sociali, oscurati da una primordiale televisione che cominciava anche a trasmettere riprese di spettacoli teatrali, tra cui quelli dei Gufi, ma molto edulcorate; in secondo luogo per due peculiarità stilistiche, quella performativa da calzamaglia nera, loro caratteristica distintiva, e quella dell'insistenza dei motivi musicali di chiara tradizione popolare.

Trattandosi di un gruppo, esula un po' dal concetto di *narratio "a solo"* che vogliamo qui intendere come elemento

28. Margherita Boretti, Angela Bongiovanni, *Il Derby club cabaret*, Zelig, Milano, 1996.

29. Enrico Borgatti, *Milano ride e canta*, Borgatti, Milano, 1985.

fondante di genere. Ma il linguaggio dei Gufi ha molti punti di contatto con il teatro-canzone, essendosi formato nello stesso ambito in cui operavano personalità come Dario Fo, Enzo Jannacci e Giorgio Gaber. Nanni Svampa ha continuato poi con Lino Patruno la sua esperienza di palcoscenico, anche dopo lo scioglimento dei Gufi. Tra gli altri del gruppo, Svampa spiccava come attento ricercatore della tradizione popolare, che riversava nei testi delle canzoni improntate alla *verve* musicale jazzistica di Lino Patruno e proposte sulla scena con le idee avanguardistiche di Gianni Magni³⁰. Svampa aveva iniziato traducendo Georges Brassens da studente, e aveva debuttato a teatro nel 1960 con una satira musicale intitolata *Prendeteli con le pinze e martellate* al Piccolo di Milano, con Nuccio Ambrosino, nell'ambito del teatro universitario. Ancora per Ambrosino nel 1962 fece la parte di Nencio in *La cena delle beffe*, il dramma scritto nel 1909 da Sam Benelli da cui Alessandro Blasetti trasse una riduzione cinematografica nel 1941, e nel 1964 sempre per Ambrosino interpretò il cantastorie in *Il Tarfante*. Sono episodi meno citati, ma utili ad apprendere la formazione teatrale di Svampa, elemento che andrà a confluire nell'esperienza dei Gufi, determinando le scelte autorali del gruppo e il consolidamento di un *quid* teatrale opportunamente definito. Altri spettacoli con Svampa saranno ripresi in televisione, come quell'*Addio tabarin*³¹ che riproponeva la storia della fine di importanti artisti come Gino Franzi, legati appunto alle sale del *tabarin*.³²

30. Michele Moramarco, *I mitici Gufi*, Edishow, Reggio Emilia, 2001.

31. *Addio tabarin* è anche il titolo di una canzone composta da Dino Rulli nel 1922, cantata prima dallo stesso Gino Franzi, poi da Milly e in epoca più recente da Mia Martini.

32. Nanni Svampa, *Scherzi della memoria. I peggiori sessant'anni della mia vita*, Ed. Ponte alle Grazie, 2002.

Emuli dei Gufi, sempre a battesimo al Derby, furono i Gatti di Vicolo Miracoli: Franco Oppini, Nini Salerno, Umberto Smaila e Jerry Calà. La prima formazione annoverava anche Giannandrea Gazzola e Mallaby Spray. L'interesse per gli schermi cinematografici e televisivi, più attraenti rispetto al periodo dei Gufi, mandò ognuno per la propria strada i componenti dei Gatti.

La stessa cosa successe per Cochi Ponzoni, che si trovò a non poter combattere le sirene che gli portarono via Renato Pozzetto, inventore di un linguaggio scenico originale votato al *nonsense*, con esiti mai più ripetuti. Possiamo dire oggi, a distanza di anni, che Cochi e Renato, insieme a Enzo Jannacci, proponevano a tutti gli effetti numeri di teatro-canzone. Anche se erano un duo, o un trio con Jannacci, si trattava comunque di esibizioni in cui i performer erano attori e cantanti insieme, produttori di una drammaturgia originale, di motivi rimasti impressi nella mente di intere generazioni, come *La canzone intelligente* o *E la vita la vita*.

E se pure le tematiche non erano sempre riconducibili a un ideale di impegno civile in senso stretto, si esploravano con ironia gli agi e i disagi del costume italiano del dopo *boom*, in cui tutti volevano essere qualcuno e qualcosa, anche a costo di diventare ridicoli nel provarci.

3.2 Enzo Jannacci

Per capire la figura di Enzo Jannacci si può partire da una delle sue considerazioni più recenti prima della sua scomparsa, in relazione al fenomeno del cabaret televisivo degli ultimi decenni: a questo proposito l'artista milanese sosteneva di vedere in giro più animatori da villaggio turistico che comici veri.

È un'affermazione che fa riflettere, perché pone degli interrogativi su cosa era veramente la comicità per alcuni esponenti del teatro e del cabaret, non solo della scuola del Derby poi televisivamente tradita, al di là della battuta fine a se stessa, della risata grassa, del tormentone. I tormentoni di Jannacci come *Vengo anch'io* o *Quelli che...*, che poi divenne propaggine di una delle ultime pagine di buona televisione,³³ sono lontani anni luce dalla pochezza televisiva contemporanea.

Il teatro di Jannacci non faceva solo ridere. Jannacci riusciva a parlare degli “ultimi” e a praticare il *nonsense* e l'ironia; riusciva a cantare versi esilaranti come “schiodami, spostami tutte le efelidi/ aprimi, picchiami solo negli angoli”, nella celebre *Silvano*, accanto alla descrizione desolante dell'Idroscalo della periferia milanese nel capolavoro *El purtava i scarp del tennis*.

Enzo Jannacci è un personaggio molto importante per il teatro-canzone. Innanzitutto ha sempre dichiarato il suo debito di riconoscenza nei confronti di Dario Fo, che ha scritto con lui canzoni come *Veronica*, questa insieme a Sandro Ciotti, e brani-simbolo come *Ho visto un re*, che coniugano impegno a giullaresca ironia. Come Fo con il Gramelot, anche Jannacci ha voluto parlare sulla scena con una lingua nuova, non completamente inventata ma neanche del tutto comprensibile, per interpretare più che per spiegare, come deve essere in poesia. Se la lingua non è proprio inventata, come non può esserlo

33. Fabio Fazio diede vita in televisione, come conduttore, dal 1993 al 2001, a *Quelli che il calcio*; il titolo riprendeva il brano di Jannacci adattato a questa trasmissione, che attraversava il mondo del pallone con ironia e in punta di piedi. Gli ospiti erano spesso rappresentanti illustri del mondo culturale italiano, oltre a delicati personaggi inventati appositamente per il contesto. Con la deformazione della domenica calcistica e la frammentazione a vantaggio delle televisioni satellitari a pagamento, e con l'involgarimento dei fuoricanti dai *talent* e dai *reality show* – a cui si deve tuttoggi trovare un posto seppur molto provvisorio nei palinsesti, per palese incapacità e ragioni di sponsor – la trasmissione ha subito alcuni cambi di conduzione e un lento e inesorabile declino, snaturando il motivo di nascita.

l'italiano innestato di termini dialettali, la maniera di scandirla e nasconderla è un'esclusività jannacciana.

Il cabaret teatrale di Jannacci si fondava quindi sull'ironia e sull'attenzione per gli emarginati, una fortissima tensione sociale che lo ha caratterizzato dagli inizi. L'interesse verso il jazz, consolidatosi quando le luci del Derby Club cominciarono a spegnersi, lo fece virare in una direzione musicale pura, e meno teatrale. D'altronde è proprio come pianista jazz che aveva cominciato in Francia, con Kenny Clarke,³⁴ accompagnando in seguito artisti del calibro di Chet Baker. Alla fine degli anni Cinquanta nei club milanesi però Jannacci fa musica rock: prima con Tony Dallara e poi con Adriano Celentano, che canta il successo *Ciao ti dirò*, inciso anche da Giorgio Gaber, e scritto da Calabresi-Reverberi-Tenco. Proprio con Gaber Jannacci ha condiviso gli inizi, con il nome d'arte I due Corsari. Il duo non ebbe lunga vita, ma conquistò alcuni importanti traguardi, e in seguito a quest'esperienza il rapporto con Gaber si cementificò, sconfinando nuovamente nel teatro di prosa.³⁵

I brani di repertorio de I due Corsari erano molto di maniera, ricalcavano più che altro il successo di quegli Everly Brothers che poi avrebbero suggestionato il duo Simon & Garfunkel e con loro tante generazioni a venire. Paradossalmente, I due Corsari erano un duo quasi esclusivamente musicale.

È stata Maria Monti a convincere Jannacci ad abbandonare il piano per cantare accompagnandosi con la chitarra.³⁶

Dario Fo scrive per Jannacci, come abbiamo detto in precedenza. Nel 1962 Jannacci canta *La luna è una lampadina*, canzone con testo di Fo e musica di Fiorenzo Campi. Sono anni

34. Enrico Borgatti, op.cit.

35. Il drammaturgo Samuel Beckett è stato il punto d'incontro di due amici nuovamente sul palcoscenico, con lo spettacolo *Aspettando Godot*, che debuttò a Venezia il 25 maggio 1990, firmato da Gaber e Jannacci alla regia, con Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Paolo Rossi e Felice Andreasi.

36. Enrico Borgatti, op. cit.

molto fertili, ed è una galleria d'arte, La Muffola, luogo d'incontro per artisti, a dare battesimo a Enzo Jannacci prima della grande palestra del Derby. Pezzi come il citato *El purtava i scarp del tennis* sono uno schiaffo al perbenismo diffuso nei primi anni Sessanta. I programmi televisivi contribuiscono ad accrescere la popolarità di Jannacci, che insegue comunque controcorrente scelte come quella di laurearsi in medicina nel 1968. Scelte che sarebbero poi state emulate negli anni da altri artisti con esiti meno convincenti.

Enzo Jannacci per il teatro-canzone è stato un anticipatore in moltissimi aspetti e un punto di riferimento sia per gli artisti che si muovevano al suo fianco, come Cochi e Renato, sia per quelli che gli sono succeduti e devono a lui moltissimo, come Paolo Rossi, che con la sua comicità circense e il suo biasciare un po' ricorda il maestro.

Una teatralità cinematografica quella di Jannacci, sporca, con un registro vocale adiacente al parlato, utile a connotare più che a denotare situazioni e scene. Non è un caso se registi come Marco Ferreri e Mario Monicelli lo hanno voluto dirigere; lo stesso Monicelli ha scelto il brano *Vincenzina e la fabbrica* come colonna sonora del film *Romanzo popolare*, e altri hanno chiesto all'artista di realizzare colonne sonore per il cinema. Un'aderenza al quotidiano apprezzata anche da importanti personalità di rottura della letteratura italiana, come l'autore di *La vita agra* Luciano Bianciardi, di cui Jannacci era amico. Un condiviso approccio alla vita senza compromessi. In questo senso, non dimentichiamo che Jannacci scelse di abbandonare le scene e il dialogo con il pubblico per tutti gli anni Settanta, particolare che si tende a non ricordare ma che appare importante per delineare la personalità dell'artista milanese. Il legame di Jannacci con il teatro-canzone è solido, se pensiamo

che il battesimo del già citato spettacolo *Milanin Milanon*³⁷ è avvenuto con Milly. Poi Dario Fo con lo spettacolo *22 Canzoni* rappresenta un passaggio fondamentale nell'affermazione di questo strano tipo di arte scenica. Riportiamo di seguito un frammento del testo in dialetto milanese di *El purtava i scarp del tennis*, per evidenziare la ricchezza del recitato accanto alle strofe cantate.

(cantato)

El purtava i scarp del tennis,
el gh'aveva dù oeucc de bon;
l'era el primm a menà via
perché l'era un barbon.³⁸

Cantare queste tematiche in un luogo deputato all'intrattenimento era la più chiara dichiarazione di poetica di Enzo Jannacci. Un cantautore che però decide di recitare le sue canzoni. E sceglie i temi, le intenzioni da utilizzare.

Il cambio di registro è repentino, il cantato è fortemente drammatizzato. La tetralità del canto si alterna a un recitato talmente quotidiano, come abbiamo detto, da risultare di registro cinematografico.

(recitato)

On bel dì, vesin a quel poer diavol chì ghe riva una macchina,
ven giò vun, ghe dumanda: «Ohè!». «A mi?». «Eh, a lù. La strada per andare all'aeroporto Forlanini?». «Mi soo no per andare all'aeroporto Forlanini, non son mai stato io all'aeroporto Forlanini. Scusi». «La strada per andare all'Idroscalo almeno la conosce?». «Sì, l'Idroscalo el soo dove

37. Nello spettacolo Jannacci cantava anche il suo brano *Andava a Rogaredo*, confluito poi nel disco *La Milano di Enzo Jannacci* del 1964, dove era incisa anche *Ma mi*, scritta da Giorgio Streheler e Fiorenzo Campi per Ornella Vanoni.

38. Portava le scarpe da tennis/ aveva due occhi da persona buona/ era il primo ad andare via, perché era un barbone.

l'è, el soo. El su dove l'è l'Idroscalo, l'accompagni mi all'Idroscalo. Vegni su anca mi su la macchina». (...)»³⁹

3.3 La coscienza di genere:

l'esperienza di Giorgio Gaber e Sandro Luporini

Si parla tanto e giustamente di Giorgio Gaber. Di Sandro Luporini si parla forse troppo poco.

Luporini è stato ed è prima di tutto un pittore, esponente del realismo esistenziale e della neometafisica.

Il drammaturgo Gian Piero Alloisio, per quattordici anni collaboratore di Gaber, racconta: “Dipingeva questi pesci nell’alto dei cieli, boccheggianti, in debito d’ossigeno fra le stelle. Oppure delle teste di uomini e donne che si baciavano sul pelo dell’acqua. Erano appena riemersi? O il loro amore li stava facendo affogare?”.⁴⁰

Luporini è un intellettuale, partito dal realismo esistenziale e aderente al movimento della Metacosa insieme ad altri artisti come Giuseppe Bartolini, Giuseppe Biagi, Gianfranco Ferroni, Bernardino Luino, Lino Mannocci, Giorgio Tonelli. Artisti attenti al contenuto in risposta a un linguaggio delle avanguardie che ritenevano ormai esaurito nel contesto dei Settanta:

Qualsiasi uomo pensante è un animale politico, ma la differenza tra essere politici e fare politica è fondamentale. Da qui il mio distacco da chi con la pittura intendeva fare politica. Se mi si può definire realista è perché ho sempre avuto il

39. (recitato) Un bel giorno accanto a quel povero diavolo si ferma una macchina, esce fuori uno e gli chiede «Ohe!». «Dici a me?». «Sì, a te, sapresti per piacere la strada per andare all’aeroporto Forlanini?». «No signore, non sono mai stato io all’aeroporto Forlanini, non lo so dov’è». «La strada per andare all’Idroscalo, almeno, la conosce?». «Sì, l’Idroscalo lo so dov’è, mi porti all’Idroscalo, salgo anch’io sulla macchina (...)».

40. Da un monologo dello spettacolo *Il mio amico Giorgio Gaber*, di Gian Piero Alloisio, con Gian Piero Alloisio e Gianni Martini, vedi nota 8.

bisogno di raffigurare un oggetto, o meglio la sua apparenza, con l'intento di trovare una calibrata distanza tra il 'sé' e 'l'altro da sé' che, per me, doveva essere di natura interrogativa. È vero quindi che, magari istintivamente, mi contrapponevo a chi aveva con l'oggetto un rapporto di tipo ideologico.⁴¹

Questa tensione dei contenuti era trasparente anche a livello letterario, fin dai primi incontri tra Luporini e un Gaber reduce dai successi televisivi e saturo di popolarità. La prima canzone firmata Gaber-Luporini è del 1960 e si chiama *Suono di corda spezzata*, lato B del 45 giri *La ballata del Cerutti* di Gaber-Simonetta.

Gaber comincia cantando su modelli d'oltreoceano, come ebbe modo di dire in molte interviste:

Alla fine degli anni Cinquanta continuavo a suonare e anche a cantare solo per divertirmi e facevo parte di alcuni gruppi amatoriali che alla sera si esibivano nei locali milanesi. Uno di questi era il Santa Tecla. Una sera si avvicinò un signore come rappresentante della casa discografica Ricordi che mi fissò un appuntamento per dei provini. Era Giulio Rapetti, che sarebbe poi diventato il famosissimo Mogol. Io pensai a uno scherzo e non mi presentai. Dopo qualche giorno il dottor Ricordi mi chiamò a casa chiedendomi il perché del mancato appuntamento. Mi scusai per l'equivoco e questa volta andai. Dopo pochi giorni incisi *Ciao ti dirò* e inaugurai il catalogo Ricordi di musica leggera. Ma anche queste prime incisioni erano assolutamente occasionali e da parte mia le prendevo ben poco sul serio. Tuttavia in termini economici qualcosa rendevano e io ne approfittavo per pagarmi gli studi universitari alla Bocconi. Nel '59 feci la mia prima apparizione televisiva al Musicchiere. Nel corso della trasmissione, alcuni giovani cosiddetti 'urlatori' uscivano da dietro un juke box e si

41. Gaspare De Caro e Roberto De Caro, *Intervista a Sandro Luporini*, in *Hortus Musicus* n. 14, aprile-luglio 2003, Ut Orpheus Edizioni.

esibivano in una breve esecuzione. Io cantai *Ciao ti dirò* e dal giorno seguente tutti per la strada mi riconoscevano.⁴²

Il Santa Tecla, citato da Gaber, è un locale milanese dove si sperimentava e si facevano incontri significativi. Basti pensare che il gruppo che si esibiva lì, i Rocky Mountains Ol' Times Stompers, vedeva alla chitarra Gianfranco Reverberi insieme a Gaber, al sax Luigi Tenco con Paolo Tomelieri, e al pianoforte Enzo Jannacci. Nella cantina di via Tosi 2, battezzata Modern Jazz Group e tenuta dal bassista Giorgio Barutti, i giovani musicisti si riunivano per provare. Sempre nello stesso periodo Gaber suona con i Rock Boys, il gruppo di Adriano Celentano, trovandosi di nuovo con Enzo Jannacci al pianoforte. Poi Gaber con Reverberi e Tenco costituì un trio, e collaborò contemporaneamente – di nuovo al Santa Tecla – col quartetto I Giullari, sperimentando i primi motivi rock.

I modelli, non solo quelli d'oltreoceano, sono stati determinanti per sviluppare in seguito un *quid novi*. Dopo l'infatuazione per il rock, più per ragioni commerciali che artistiche, Gaber, come Fabrizio De André, si lasciò sedurre da quello che accadeva in Francia nella canzone. Come De André, che nei primi anni di carriera tradusse largamente George Brassens, anche Gaber prestò attenzione a quello che succedeva su quei palcoscenici, e provò a sperimentare una nuova forma di spettacolo in Italia.

Nel 1960 un'incisione discografica si differenziò notevolmente dalle altre, nel panorama della nascente musica d'autore italiana: *Il mio amico Aldo*, con Gaber a cantare accanto alla voce recitante di Dario Fo. Teatro e canzone insieme in un disco, per la prima volta. Fo racconta una storia surreale, secondo cui tutti gli interlocutori del bambino Aldo si chiamano Aldo. La recitazione è ironica e ficcante, a tratti

42. Giorgio Gaber intervistato da Vincenzo Mollica in *Giorgio Gaber, La libertà non è star sopra un albero. Antologia ragionata*, Einaudi, Torino, 2002.

ioneschiana.⁴³ Il brano inizia con la voce di Fo, senza nessun accompagnamento strumentale; Gaber comincia a cantare suonando la chitarra a un minuto e quarantacinque secondi dall'inizio. È un esperimento nuovo, interessante, poco considerato. Bisogna ricordarlo perché attesta la circolazione di idee nell'ambiente milanese, e la "deriva" teatrale che stava prendendo Gaber, innamorato del teatro di Dario Fo. La svolta fondamentale certamente avvenne nel 1970 con la nascita de *Il signor G*.

Dieci anni prima però, un'altra svolta diede il successo televisivo a Maria Monti, al secolo Maria Monticelli: *Svolta pericolosa*, sceneggiato in cui la Monti recitava dopo la sua esperienza nell'avanspettacolo, al Teatro Smeraldo. La Monti era anche attrice di musical, come in *Uno scandalo per Lilli* con Gianrico Tedeschi, Ugo Tognazzi e Lauretta Masiero.

Gaber e la Monti insieme diventano *Il Giorgio e la Maria*, un recital in cui il primo cantava e la seconda raccontava storie di vita quotidiana, con un successo notevolissimo. Un teatro-canzone embrionale, incompiuto perché i nessi tra le canzoni e i monologhi erano labili e via via riconsegnati di serata in serata; rappresenta comunque un momento fondamentale per la carriera di Gaber e, contemporaneamente, l'inizio della carriera di Jannacci come cantante, che sostituì una sera Gaber impegnato con il citato gruppo dei Rocky Mountains.

Bisogna attendere dieci anni perché l'idea di teatro-canzone, con *Il signor G*, potesse partire con un compiuto fondamento. L'ispirazione dagli spettacoli conosciuti in Francia fu più volte dichiarata dallo stesso Gaber. Gaber si scopre attore, e Luporini si scopre autore. È così che nasce il modello più noto e autentico di teatro-canzone: dalla sperimentazione.

43. Il drammaturgo rumeno Eugène Ionesco nel 1950 in *La cantatrice calva* proponeva il celebre gioco insistito sul nome ricorrente Bobby Watson.

Era il primo tentativo in Italia di portare la canzone a teatro, inteso ovviamente non solo come luogo fisico. In Francia i recital teatrali di canzoni erano una tradizione consolidata e resa famosa da artisti del calibro di Brel, Brassens, Montand, Greco e altri. Ed è proprio a partire da questi esempi che pensai di allestire uno spettacolo dove le canzoni si legavano a questo Signor G che non a caso aveva le mie iniziali e che rappresentava allora una tipologia socio-culturale molto diffusa e a me molto vicina. Le canzoni che componevano il recital cominciavano a essere composte proprio tenendo conto della dimensione teatrale e dell'efficacia che dovevano necessariamente avere al primo ascolto. E anche la loro successione nello spettacolo era studiata in modo da rispettare un percorso emotivo molto preciso. In un primo tempo le parti recitate erano molto brevi e servivano perlopiù da raccordo tra le canzoni. Hanno poi assunto un peso sempre maggiore sino a diventare monologhi o racconti articolati e gli spettacoli hanno raggiunto una forma più precisa e compiuta che abbiamo definito teatro-canzone.⁴⁴

Due elementi importanti quindi: le ascendenze francesi e l'inizio della critica alla società dei benpensanti che Gaber conosceva bene.

Gaber sta al teatro come De André sta alla musica.

Due borghesi antiborghesi.

Due cavalli di Troia inseriti in un ambiente che odiavano e pronti a scardinarlo, conoscendone bene le regole.

Come per il decennio di collaborazione tra Mauro Pagani e Fabrizio De André, in cui non si sapeva precisamente chi avesse scritto cosa, il medesimo ragionamento si può estendere alla coppia Gaber/Luporini.

Nell'album *Crêuza de mǎ* Mauro Pagani scrisse tutte le musiche e De André tutti testi. Sono loro stessi a dichiararlo nelle interviste dell'epoca, spiegando come per ragioni di Siae entrambi siano proprietari rispettivamente di metà dei testi e di

44. Vedi nota 42.

metà delle musiche, anche se la cosa non risponde ai criteri di composizione creativa.

L'istinto musicale di Giorgio Gaber ha messo sulla chitarra tutti i motivi e gli spunti di Luporini. Il dibattito sui testi è nato proprio da questo tipo di confronto.

Oltre al riferimento letterario di Céline, sempre dichiarato, Luporini afferma un punto importante a proposito delle fonti: c'è la constatazione di come le canzoni, che si penserebbero più legate alla poesia, a parte pochi casi, come *Dilemma*,⁴⁵ sono assai più spesso ispirate dal romanzo.

Penso che questo sia avvenuto perché la poesia è un linguaggio troppo specifico e sublimato. Noi invece abbiamo bisogno di materiali più spuri, più manipolabili: nel nostro lavoro c'è un po' di tutto, costume, sociologia, politica, cronaca, e non possiamo fermarci all'immagine pura, alla stilizzazione. Direi che nessuna delle nostre canzoni si limita alla descrizione poetica di una situazione. L'unica eccezione è *Illogica allegria*, una canzone meramente descrittiva che però ci sembrava efficace così, senza bisogno di un ulteriore commento. Ma le nostre cose più teatrali, più direttamente legate alla novità del nostro linguaggio, hanno caratteristiche molto più compositive.⁴⁶

Non si può pensare che il teatro-canzone sia sorto dal nulla. Si deve immaginare una situazione di contrasti forti, di rivolta in atto, di discussione extraparlamentare, in cui una comunità, anche logisticamente, si raccoglieva intorno ai piccoli teatri e voleva ascoltare delle voci, aveva bisogno di bussole, che venissero dal Folkstudio romano e cantassero soltanto, o che parlassero dai teatri milanesi di quello che stava succedendo. Possiamo allora schematizzare le caratteristiche principali del sistema teatro-canzone che comincia negli anni Settanta, con

45. La canzone, scritta da Giorgio Gaber e Sandro Luporini, è contenuta nello spettacolo *Anni affollati*, 1981.

46. G. De Caro e R. De Caro, op. cit.

Giorgio Gaber e Sandro Luporini, ad avere una connotazione marcata e una decisa coscienza programmatica di genere:

- la motivazione civile e sociale;
- le condizioni logistiche che raccoglievano una comunità intorno a un luogo teatrale;
- la fruizione immediata dei contenuti, profondamente diversa dalla situazione di un concerto.

Riguardo quest'ultimo aspetto, c'è da dire che nei concerti, anche in quelli di protesta, gli spettatori andavano ad ascoltare nuovamente ciò che avevano metabolizzato in ambito domestico, in una situazione meno attiva e stimolante. Il teatro-canzone non era conosciuto prima, non aveva registrazioni diffuse; le registrazioni erano una testimonianza di quello che succedeva sul palcoscenico. Il tipo di fruizione era completamente diverso: si andava a teatro a scoprire dei contenuti, ad ascoltare dei comizi teatrali, se vogliamo consentirci questa forzatura. Forzatura perché chiaramente non era ritratta, se non per essere schermata, alcuna parte politica.

In realtà prevaleva più che altro una vena anarchica, anche nel senso di anarchia editoriale e discografica. Basti pensare alla vicenda di *Io se fossi Dio*: nessuno volle pubblicare quell'invettiva forte, quella denuncia incontrollata e incontrollabile, che rappresenta oggi uno dei momenti più alti, più lirici, di una voce libera come quella di Giorgio Gaber. La Carosello Records rifiutò di esporsi, e il brano, che durava dodici minuti, venne inciso con un'etichetta minore, la F1 Team.

Tra *Il signor G* del 1970 e *Dialogo fra un impegnato e un non so* del 1972, la pratica di palcoscenico fa crescere notevolmente il numero dei recitati nel secondo rispetto al primo. Complessivamente il numero dei recitati degli spettacoli si riassume così:

- *Il signor G* (1970), quattro;
- *Dialogo fra un impegnato e un non so* (1972), quattordici;
- *Far finta di essere sani* (1973), undici;
- *Anche per oggi non si vola* (1974), nove;
- *Recital* (1975), sette;
- *Libertà obbligatoria* (1976), undici;
- *Polli d'allevamento* (1978), undici.

Da quattro de *Il signor G* ai quattordici di *Dialogo fra un impegnato e un non so*. Negli spettacoli a seguire si assisterà il numero in poco più o poco meno di una decina di monologhi. *Recital* contiene pochi recitati perché è uno spettacolo antologico.

Per quanto riguarda la forma, invece, prendiamo a esempio il brano *Dove l'ho messa*, all'interno di *Anche per oggi non si vola* del 1974. Non è un monologo. Non è una canzone. Nei recitati del brano Gaber ferma la musica, e parla; parlando introduce quello che canterà subito dopo. Quando canta ha l'ausilio dell'orchestra dietro, che si ferma nei recitati. Non è prosa. Non è un recitato su musica. Gaber parla con due linguaggi diversi nello stesso momento: è teatro-canzone.

A questo punto della nostra indagine, è lecito porsi una domanda. Alla luce delle tematiche di impegno affrontate sempre con coraggio da Gaber-Luporini, si può davvero dividere nettamente a colpi d'accetta un periodo di questa loro produzione autorale da un altro? È giusto dire che il teatro-canzone iniziato nel 1970 con *Il signor G*, finisce nel 1978 con *Polli d'allevamento*, come si è scritto? Può uno spettacolo come *Anni affollati*, che all'interno contiene la citata *Io se fossi Dio*,

non essere considerato politico, ma di “evocazione”, pur essendo del 1981?⁴⁷

Riportiamo di seguito alcuni frammenti del testo, forse il più alto momento del teatro-canzone di Gaber e Luporini.

Io se fossi Dio
non mi farei fregare dai modi furbetti della gente
Per esempio il piccoloborghese
com'è noioso
non commette mai peccati grossi
non è mai intensamente peccaminoso.

Nell'incipit Gaber tiene subito a introdurre la tematica del piccoloborghese, oggetto di tanti suoi attacchi sul palcoscenico. Il brano ha un chiaro riferimento letterario: Cecco Angiolieri, formalmente nella figura retorica della ripetizione e nel tema giambico di *S'io fossi foco*. Più avanti nel testo si gioca su questo parallelismo, a esempio nella frase “come uomo come sono e fui”. Più avanti Gaber dichiara apertamente il gioco del testo: l'ultraterreno è un mezzo per scagliare una critica alle più basse vicende umane, tenendo sempre in mente come bersaglio il piccoloborghese.

Io come Dio inventato
come Dio fittizio
prendo coraggio e sparo il mio giudizio e dico:
speriamo che a tuo padre gli sparino nel culo, cara figlia.
Così per i giornali diventa
un bravo padre di famiglia.

La carta stampata è un altro tema caro a Gaber, e qui di seguito viene trattato con la violenza consona al pezzo. I giornalisti sono chiamati “compagni”, ed è una maniera per

47. Cfr., tra gli altri, S. Neri, *Gaber. La vita, le canzoni, il teatro*, Giunti, Firenze, 2007.

dileggiarli con un finto appellativo amichevole che raccoglie tutto l'astio per la categoria.

Compagni giornalisti avete troppa sete
e non sapete approfittare delle libertà che avete
Immagini geniali e interessanti
di presidenti solidali e di mamme piangenti.
Cannibali, necrofilii, deamicisiani e astuti
e si direbbe proprio compiaciuti.
Voi vi buttate sul disastro umano
col gusto della lacrima in primo piano.

Le parole più dure del pezzo sono rivolte alla politica, in particolare a quel modo di fare politica che Gaber e Luporini odiavano e che viene espresso qui con parole non equivocabili. La sospensione dell'io democratico, già adoperata per i giornalisti, appare una necessità contro i politici che la stessa democrazia impugnano come un'arma.

Io se fossi Dio
dall'alto del mio trono
vedrei che la politica è un mestiere come un altro
e vorrei dire, mi pare Platone
che il politico è sempre meno filosofo
e sempre più coglione.
È un uomo a tutto tondo
che senza mai guardarci dentro scivola sul mondo
che scivola sulle parole
anche quando non sembra o non lo vuole.

Un'altra tematica importantissima che viene affrontata è quella dell'avversione alla lotta armata, ed è un atto di coraggio lucido, oltre che uno sfogo; la tesi espressa è che fenomeni come le Brigate Rosse hanno contribuito a cristallizzare nell'immaginario collettivo alcune figure diventate eroiche in seguito agli attentati.

Il rispetto per le vittime, secondo Gaber e Luporini, ha inficiato ogni possibilità di analisi politica.

Di loro posso dire solamente
che dalle masse sono riusciti a ottenere
lo stupido pietismo per il carabiniere
(...) E se al mio Dio che ancora si accalora
gli fa rabbia chi spara
gli fa anche rabbia il fatto che un politico qualunque
se gli ha sparato un brigatista
diventa l'unico statista.

Io se fossi Dio è l'invettiva recitata e cantata più forte di tutta la letteratura musicale-teatrale italiana. I passaggi su Aldo Moro comportarono problemi a Gaber e incomprensioni motivate parzialmente dalla vicinanza della dolorosa vicenda Moro, dell'assassinio da parte delle Brigate Rosse. Ma si capisce comunque, ascoltando e leggendo bene, come si compone il ritratto dei terroristi da parte di Gaber-Luporini.

Io se fossi Dio
quel Dio di cui ho bisogno come di un miraggio
c'avrei ancora il coraggio di continuare a dire
che Aldo Moro insieme a tutta la Democrazia Cristiana
è il responsabile maggiore
di vent'anni di cancrena italiana.

Il cantato, diversamente da altri episodi cantautorali che più avanti definiremo in quest'analisi, è soltanto una parentesi, breve, tra il recitato su musica. Sono gli strumenti, in particolar modo gli archi arrangiati in crescendo, a seguire la recitazione magistralmente rabbiosa di Giorgio Gaber. È chiaro che il clima delle contestazioni alla fine dei Settanta aveva ormai stancato Gaber, e non c'era più possibilità di dialogo con un pubblico che spesso desiderava solo occupare e provocare disordine a prescindere, e che avrebbe minacciato anche personaggi come

Francesco De Gregori durante le sue esibizioni. Definire però e teorizzare una separazione netta tra il primo e l'ultimo teatro gaberiano appare una forzatura. È cambiato sicuramente il contesto sociopolitico, ma non una *vis* polemica che propone il suo dissenso e mette in difficoltà le nuove categorie sociali dei primi *yuppie* e più ancora, perché forse maggiormente vicini, dei postsessantottini, per i quali Gaber era un nemico giurato. Per quanto riguarda invece l'aspetto formale dei nuovi spettacoli di teatro-canzone, si può magari parlare di cristallizzazione del genere, e del tentativo di incontrare nuove strade espressive. Ma lo si vedeva già in *Polli d'allevamento* del 1978, in fondo, l'ultimo spettacolo considerato come teatro-canzone puro, quando lo stesso Gaber decide di affidare un ruolo importante alla struttura degli arrangiamenti con i cambiamenti musicali proposti da Franco Battiato. Questa è la citata coscienza di genere, attuata sistematicamente nella pratica di palcoscenico con meccanismi ben oleati e sempre rispondenti agli intenti iniziali. I contenuti sono rimasti volontariamente poco masticabili anche in anni in cui si erano affievoliti gli echi di protesta in quella che Fabrizio De André definì "la grande normalizzazione",⁴⁸ l'orgoglio dell'anticommerciale era evidente e graffiante. A esempio, nello spettacolo *Io se fossi Gaber* del 1984, Gaber e Luporini parlavano di Wittgenstein. Riportiamo un frammento:

Eh sì, effettivamente, dobbiamo dire, va detto che negli altri Paesi funziona tutto meglio che qui da noi. Ci vuole anche poco, voglio dire! È perché gli altri sono più seri. Ecco, si impegnano, fanno sacrifici per migliorare. Perché loro credono nell'organizzazione, nelle responsabilità collettive.

48. Era il tema di una splendida invettiva musicale, rassegnata, di Fabrizio De André: *La domenica delle salme*, una delle sue canzoni più intense, contenuta nell'album *Nuvole* del 1990, in cui il poeta genovese parla anche di Renato Curcio, sempre all'interno delle metafore del brano. Cfr. anche Luigi Viva, *Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano, 2000.

Voglio dire, i francesi credono alla Francia, gli americani credono all'America. Ci credono, ecco.

Basta andare all'estero, si respira subito un'altra aria, Anche in Svizzera, per dire!

Eppure mi hanno raccontato un aneddoto curioso, vero pare, e riguarda il famoso Wittgenstein, grande filosofo, grande uomo di cultura, tuttologo.

Ecco, questo Wittgenstein pare che tornasse in treno con il suo assistente, sì, pare che tornasse a casa dopo aver terminato il suo ultimo lavoro, un'opera decisiva, il *Tractatus*, che faceva il punto su tutta la filosofia... faceva il punto. Anni di studi, anni di ricerche, anni di saggi, fine del lavoro e meritato riposo. Niente, scompartimento, grande silenzio, a un certo punto pare che il suo assistente abbia chiesto: "Mi scusi, professore, come spiega lei il gesto che fanno gli Italiani?".

Wittgenstein pensa un attimo poi sbianca in viso: "Porca miseria, devo rifare tutto da capo!". Sì, evidentemente c'era qualcosa che non gli tornava. Non riusciva a capire l'atteggiamento, e nemmeno l'allegria degli italiani, proprio loro così incapaci di organizzarsi, incapaci di far funzionare la vita, incapaci persino di farsi un governo.

Ma Wittgenstein era uno scienziato. Forse avrebbe dovuto andare dall'altra sponda dell'intelligenza per afferrare il mistero dell'incapacità consapevole e sublimata...

Possiamo sentirci davvero sicuri che tutto questo sia fuori dalla politica? Possiamo definirlo tranquillamente un testo evocativo, o centrato sui moti d'animo più che sulle barricate, fuori dall'impegno? Può darsi che alcune classificazioni formali, in fin dei conti, siano smentite da una semplice lettura dei testi, in luogo di testimonianze o interpretazioni del percorso biografico. È per questo che anche la nostra indagine sul teatro-canzone non vuole fissare schemi rigidi, ma solo avanzare proposte di riferimenti, con tentativi di classificazione in base a parametri rilevati nello studio della pratica di palcoscenico.

E prima, negli anni in cui quei citati echi di protesta erano ancora vivi, paradossalmente si esercitava un distacco con intuizioni come quelle contenute nel 1972 in *Dialogo tra un impegnato e un non so*.

Siamo nel pieno di quel movimento partito nel 1968 e l'idea diffusa del cambiamento di vita è qui quasi totalmente condivisa. Ma si sottolinea con ironia la difficoltà di far combaciare le proprie idee con quello che siamo dentro.⁴⁹

L'ironia ancora, e ancora il distacco, anche sulla "partecipazione" intesa come declinazione della libertà. Il celebre epilogo delle elezioni in *Libertà obbligatoria* del 1976 è paradigmatico:

... Mi danno in mano un paio di schede
e una bellissima matita
lunga, sottile, marroncina
perfettamente temperata
e vado verso la cabina
volutamente disinvolto
per non tradire le emozioni
e faccio un segno sul mio segno
come son giuste le elezioni.

La partecipazione, condizione basilare della libertà, come scandito nel ritornello dell'omonima canzone *La libertà* di Gaber-Luporini, forse una delle più celebri. È un'ironia felina, come rilevò Vittorio Gassman:

... un che di felino nei suoi strappi improvvisi, nella continua distanziazione ironica che rende amabili anche le più feroci graffiate, la satira più inclemente; Giorgio occupa lo spazio con l'eleganza di un gattone incazzato e allegro insieme, le cui

49. Giorgio Gaber e Sandro Luporini, libretto del disco antologico *Gaber a teatro*, Carosello, Milano, 2003.

transizioni spiazzano fino a ingenerare sottili inquietudini, ma al cui *ron ron* è impossibile non affezionarsi.⁵⁰

La prosa non abbandona Gaber neanche nell'interpretazione dei cantati. I tempi e i vuoti scenici senza interlocutore, eccezion fatta per il pubblico coinvolto e alcune volte per musicisti che fungono da spalla, denotano un incedere quasi beckettiano. Alcuni si sono soffermati sul rapporto tra la drammaturgia di Gaber e Luporini e quella di Samuel Beckett. Massimo Puliani ha individuato alcuni punti in comune. Tra questi, il senso del comico nel contesto tragico. Ma anche lo sguardo sulla società filtrato sempre dall'ottica dell'individuo esploratore, di un "io" che diventa "noi".⁵¹ Beckett comunica l'incomunicabilità. Questo tema colpì Gaber a tal punto che, oltre a porre questo aspetto come cardine dei suoi monologhi, arrivò a voler mettere in scena il drammaturgo irlandese insieme a Enzo Jannacci.⁵² Nella drammaturgia del teatro beckettiano una caratteristica fondante è quella delle pause. Il ruolo della pausa è poetico, perché la pausa crea significato e lascia al pubblico la possibilità di interpretare, percorrendo diverse strade semantiche. Il teatro-canzone è immediato, ma la funzione della pausa nella fruizione unisce uditorio e performante in un continuo legame interrogativo, fuori dal dogma dell'impostazione attoriale.

Io sento che Beckett sia sempre stato un mio maestro, per quanto mi riguarda. Sul piano della scrittura teatrale, tutto il teatro contemporaneo non può non tener conto che c'è stato Beckett, ecco. Così, pur non essendo stato molto divulgato, è un classico.⁵³

50. Vittorio Gassman nella prefazione a Luciano Lucignani (a cura di), *Premio Armando Curcio per il Teatro 1989, Giorgio Gaber*, Curcio, Roma, 1990, p. 7.

51. Massimo Puliani, Valeria Buss, Alessandro Forlani, *Gaberscik. Il Teatro di Giorgio Gaber: testo, rappresentazione, modello*, Hacca, Macerata, 2009.

52. Vedi nota 35.

53. Giorgio Gaber intervistato insieme a Enzo Jannacci da Daniela Cohen per *Chorus*, n.5, giugno 1990.

Gaber, prima di essere un performer, era un intellettuale. Il dibattito su Gaber si deve aprire adesso. Bisognerebbe chiedere a Massimo Gramellini se definirebbe ancora Gaber un qualunque, ⁵⁴ come fece all'indomani dell'uscita del disco *La mia generazione ha perso*, in cui era contenuto il brano *Destra Sinistra*. Chiedere la conferma di un giudizio così severo anche agli altri che scrissero similmente, riportandolo a oggi, alla luce delle successive trasformazioni politiche del nostro Paese. Il giudizio non può ovviamente essere estraniato da un contesto; ma l'artista in fondo, si sa, è sempre un po' profeta.

Non riusciremo comunque a mettere una parola definitiva su Gaber, c'è chi conosce solo il Gaber del *Goganga*, ⁵⁵ c'è chi è rimasto ancorato ai giambi di *Io se fossi Dio*. Ognuno ha il suo Gaber, come ognuno ha il suo Fabrizio De André.

54. Massimo Gramellini, *Celentano contro Benigni, il duello si farà*, La Stampa, domenica 29 aprile 2001.

55. Nelle due canzoni *Goganga* del 1963 e *La catena di montaggio* (nota come *Il tic*) del 1966, la mimica di Gaber nelle sue esibizioni televisive dell'epoca non fa pensare soltanto a un'interpretazione canora. Gianni Mura all'indomani della morte di Gaber scriveva: "Quando racconta di un operaio alla catena di montaggio che si carica di un tic dopo l'altro, Gaber è un mimo strepitoso". Cfr. Gianni Mura, La Repubblica, 4 gennaio 2003.

Capitolo 4. Il teatro-canzone oggi: Gian Piero Alloisio

Gaber ha di fatto fissato e costituito il concetto di teatro-canzone.

Si pone una questione: cosa c'è oltre Gaber oggi?

Il drammaturgo e cantautore Gian Piero Alloisio è l'unico sicuro esponente del genere-non genere teatro-canzone, in grado di produrre nuovi contenuti sulla scena contemporanea.

Alloisio ha voluto raccontare sulla scena il suo legame con Gaber, nello spettacolo (divenuto poi libro) *Il mio amico Giorgio Gaber*,⁵⁶ testimonianza di un'amicizia e una collaborazione durate quattordici anni. I monologhi sono storia autentica e aneddoti divertenti, e le canzoni sono le canzoni storiche cantate da Giorgio Gaber. Non c'è quindi una drammaturgia musicale nuova; questo spettacolo potremmo definirlo un teatro-canzone di recupero. Alloisio non è nuovo a queste operazioni, nel senso pieno del recupero artistico di personaggi anche emarginati dalla scena musicale dopo il successo, come Umberto Bindi. Con *L'eco di Umberto*, lo spettacolo dedicato alla figura di Bindi, Alloisio ha ritrovato (creando un preziosissimo archivio digitale che non sarebbe altrimenti esistito) delle composizioni di pianoforte del

56. Gian Piero Alloisio, *Il mio amico Giorgio Gaber*, con Gian Piero Alloisio e Gianni Martini, canzoni di Gaber-Luporini e Gaber-Alloisio, ATID, 2013 (debutto), vedi note 8 e 40.

cantautore scomparso ormai abbandonate,⁵⁷ e composto nuovi versi poi confluiti nel disco *Ogni vita è grande*,⁵⁸ insieme alla canzone *L'eco di Umberto*, stesso titolo dello spettacolo teatrale, stavolta testo e musica di Gian Piero Alloisio. Quindi *L'eco di Umberto* si può definire un recupero con innesti, insieme a *La musica è infinita*, prodotto dal Teatro Stabile di Genova nel 2010, diretto da Andrea Liberovici.

Altri innesti, insieme a storiche canzoni dell'Assemblea Musicale Teatrale, vivono anche nello spettacolo *Il mio amico Giorgio Gaber*. Alloisio ha scritto insieme a Gaber brani come *La strana famiglia*, paradigma della “televisizzazione” dei sentimenti, ripresa da molti altri artisti e recentemente attualizzata dallo stesso autore alle nuove brutture del panorama mediatico. Si capisce insomma che si tratta di operazioni autentiche: Gaber è il teatro-canzone, e Alloisio quello che lo ha rappresentato insieme a lui. Nonché colui che oggi ancora lo pratica, con tematiche attente al sociale, come per questo genere-non genere, dalla sua nascita, è sempre stato.

“Secondo me l'amico è una persona a cui senti di poter far conoscere le tue debolezze sapendo che non ti giudicherà per questo. L'amicizia impone un'uguaglianza e una differenza insieme”, afferma lo stesso Alloisio parlando di Gaber.⁵⁹

57. “Quella di Umberto Bindi è una grande storia che sta tutta in poche parole: un musicista conosce il successo internazionale ma, anche a causa del suo orientamento sessuale, viene emarginato dallo star system. Però continua a scrivere e si registra, in casa, con un vecchio mangianastri e un pianoforte sempre più scordato, per tantissimi giorni con immutato talento. In quest'epoca in cui molti desiderano apparire senza saper fare nulla, Bindi ci insegna a essere fedeli alla parte migliore di noi stessi, a creare la bellezza anche quando la vita smette di assecondarci”. Gian Piero Alloisio, *L'eco di Umberto. La musica infinita del M^o Bindi*, ATID e Teatro Stabile di Genova, 2012, programma di sala.

58. Gian Piero Alloisio, *Ogni vita è grande*, CD, Universal Italia, Milano, 2012.

59. Frammento del monologo di apertura dello spettacolo *Il mio amico Giorgio Gaber*, cfr. note 8, 40, 56.

Questa amicizia ha lasciato un'impronta importante, se consideriamo che Alloisio drammaturgo ha scritto molto, e non solo opere di teatro-canzone.

Gaber è stato il soggetto di altri spettacoli curati da Alloisio, tra cui quello del 2007 dal titolo *L'illogica allegria*, che ha aperto il Festival Teatrale di Borgio Verezzi e il Festival Gaber in Versilia, che potremmo definire parte di quegli eventi musical-teatrali di massa, di cui si possono citare parecchi episodi nel corso della produzione del drammaturgo.

Nella produzione di Alloisio bisogna distinguere questo tipo di spettacoli da quelli di teatro itinerante, che l'autore ha seguito dal 1990, anche in collaborazione con Tonino Conte. Gli eventi teatrali e musicali itineranti di massa sono un nuovo tipo di spettacolo inventato da Alloisio. Con la sua Compagnia dei Misteri ne ha messi in scena quasi quaranta, proseguendo sulla strada del teatro itinerante creato e messo a punto al Teatro della Tosse insieme con Tonino Conte e con Emanuele Luzzati, a partire da *Il mistero dei Tarocchi*, scritto da Alloisio e Tonino Conte, portato in scena nel 1990 al Forte Sperone di Genova, ripreso nel 2008 ai Parchi di Nervi con un pubblico record di cinquemila persone, e nel 2009 ad Apricale con mille persone a serata. *Il mistero dei Tarocchi* è poi diventato una preziosa pubblicazione con i Tarocchi disegnati da Beppe Giacobbe (*La Grande Illusion*, Pavia, 2017). La differenza principale tra i due tipi di eventi teatrali consiste nel fatto che il teatro itinerante è realizzato da soli professionisti, mentre l'itinerante di massa si rifà all'esperienza dei misteri medievali, in cui tutta la popolazione era chiamata a mettere in scena un copione scritto da un autore: i "cittadini artisti", per alloisiana definizione.

Scegliamo di accennare soltanto all'importantissima esperienza dell'Assemblea Musicale Teatrale. Limitiamoci a dire qui che si può parlare di un'esperienza di teatro-canzone collettivo, forse l'unica in Italia, che ha assorbito nella seconda

metà degli anni Settanta gli umori della lotta studentesca, riversandoli sui palcoscenici di strada, a metà tra un'operina politica brechtiana e un happening del Living Theatre. Anche se manca una connotazione fondamentale per i parametri secondo cui abbiamo definito il teatro-canzone, ovvero l'esistenza di un solo uomo in scena, narratore e musicista, le canzoni dell'Assemblea Musicale Teatrale meritano di essere considerate specificamente in un altro ambito, per l'impatto sociale che hanno avuto sulla storia della musica italiana, nonostante fossero concepite con un chiaro intento teatrale.⁶⁰

Parlando di musica in teatro, Alloisio ha diretto anche commedie musicali e operine per ragazzi.

Per quanto riguarda il teatro-canzone puro, forniamo un elenco che tenga conto di questo particolare tipo di produzione, dai primissimi episodi fino a oggi:

Il sogno di Alice (1979); *Sotto mutua* (1980); *Ultimi viaggi di Gulliver* scritto con Giorgio Gaber, Francesco Guccini, Sandro Luporini (1981); *Dolci promesse di guerra* con Claudio Lolli (1982); *Una donna tutta sbagliata* con Giorgio Gaber e Ombretta Colli (1984); *Aiuto... sono una donna di successo!* con Giorgio Gaber e Ombretta Colli (1985); *Donne in amore* con Giorgio Gaber e Ombretta Colli (1991); *Malavitaeterna – King e altre storie tossiche* (1993); *La giullarata sacra*, con Patrizia Pasqui (1995); *Disagio cosmico, disagio comico* (1998); *Il ritorno dei templari* (1999); *Figli affidati, figli mai nati, figli cullati dal rumore* (2003); *Che fare?* (2003); *Storia della meraviglia*, con Maurizio Maggiani (2008); *Il dilemma di un uomo e una donna* (2007); *Tutte le carte in regola per essere Piero* (2009), su Piero Ciampi; *La musica è infinita* (2010); *L'eco di Umberto* (2011); *Malavitaeterna*, adattamento della

60. I tre dischi che contenevano le canzoni con cui l'Assemblea Musicale Teatrale apriva i concerti di Francesco Guccini sono *Dietro le sbarre* (I dischi dello Zodiaco, 1976), *Marilyn* (L'Alternativa, 1977) e *Il sogno di Alice* (EMI, 1979).

versione precedente del 1993 (2012); *Il mio amico Giorgio Gaber* (2013); *Vangelo secondo Gian Piero* (2013); *Tanto per scrivere* (2015); e infine la “trilogia partigiana”, *Aria di libertà* (2014), *Luigi è stanco* (2016), *Ragazze coraggio* (2017).

Il teatro-canzone di Alloisio è un’acuta disamina degli strappi del tessuto sociale, spesso sullo sfondo di un rapporto di coppia. È così per *Ultimi viaggi di Gulliver* del 1981, scritto con Giorgio Gaber, Francesco Guccini e Sandro Luporini. Quella che potremmo definire un’ostilità all’effimero unisce il viaggio di Gian Piero Alloisio, Giorgio Gaber, Francesco Guccini e Sandro Luporini.

Proprio un anno dopo, con lo spettacolo del 1982 *Dolci promesse di guerra* con Claudio Lolli, viene coniato per la prima volta il termine “teatro-canzone”. *Dolci promesse di guerra* veniva da due mondi, quello di Lolli e quello di Alloisio, entrambi rappresentanti di movimenti studenteschi, e altri di ampio respiro e rilevanza, come l’Assemblea Musicale Teatrale per Alloisio. Questi presupposti fanno scaturire una riflessione sull’animo rivoluzionario che non si spegne, ma si addolcisce. Lo spettacolo inizia con una leggenda gnostica, recitata in dialogo con Lolli: la leggenda della battaglia tra Lucifero e Michele, in cui si narra degli angeli che non si schierano nella battaglia. Noi tutti siamo come quegli angeli che non si schierano: la schiera degli angeli non schierati. L’ala creativa dei testimoni testardi del rischio, in un’epoca in cui, stando a guardare dove non era saggio guardare, si rischiava sulla propria pelle. “Come i cavalieri antichi della Mongolia, ci siamo ritrovati a invecchiare nelle città che dovevamo bruciare”.⁶¹

In *Una donna tutta sbagliata* del 1984, scritto con Gaber, Ombretta Colli è un’attrice-cantante di successo. La vicenda la presenta mentre riceve una proposta di lavoro per interpretare una commedia musicale al fianco di un importante partner.

61. Versi citati dalla canzone *Anima=Memoria*, contenuta nello spettacolo.

Causa il rifiuto del famoso attore, tuttavia, la commedia non si potrà fare e questo provoca nella protagonista una crisi profonda in cui riaffiorano i problemi della donna del nostro tempo, a metà strada fra l'identità perduta della moglie e della madre e quella del ruolo nuovo assunto nel mondo del lavoro.

Aiuto... sono una donna di successo, sempre scritto con Gaber, è del 1985; ancora interpretato da Ombretta Colli, si potrebbe definire più una commedia con canzoni. Una cantante non più giovane, con una situazione familiare complicata, si trova all'improvviso alle prese con il vero successo. Il pubblico che affolla i teatri, l'ambiente raffinato degli hotel di lusso, la corte assidua di un misterioso spasimante, la possibilità nuova di "polverizzare il contante" nello shopping gioioso e incontrollato; sembrerebbe una rinascita, un ritorno insperato alla gioventù in cui tutto è possibile. Purtroppo il passato esiste e i suoi legami non consentono il volo: un ex marito, una figlia adolescente, una madre testarda e un'ispezione del fisco finiscono col vanificare ogni voglia di leggerezza.

Una commedia con canzoni, o forse un'operina musicale, si potrebbe definire anche *Malavitaeterna-King e altre storie tossiche*, soprattutto nella seconda versione rappresentata nel 2012 con Federico Sirianni e Roberta Alloisio, rifacimento della prima versione del 1993. L'universo dei tossicomani ha dimensioni drammatiche ma anche comiche e poetiche. Per rendere fisicamente e umanamente comprensibili alcune migliaia di esistenze che in Italia vivono di eroina, Alloisio propone un viaggio di prosa e canzoni nei luoghi del consumo e dello spaccio: storie di transessuali, farmacisti, assistenti sociali, ricchi borghesi, poveri barboni, spacciatori arabi, prostitute albanesi, polizia, carabinieri e bravi ragazzi. Si racconta di un piccolo spacciatore tossicodipendente che vivacchia grazie a King, un mitico amico malavitoso. King viene arrestato e per il protagonista ha inizio una piccola ma dolorosissima via crucis in

cui cerca di smettere con il vizio ma finisce col raggiungere il suo King in galera. *King* è la canzone guida, di cui diremo a breve.

Si tramuta in teatro-canzone lo stesso intento con *Disagio cosmico, disagio comico* del 1998. Partendo da reali testimonianze di disabili psichici e fisici, di ex tossicodipendenti e dei loro familiari, attraverso la reinvenzione artistica, teatrale e musicale del loro vissuto, Alloisio costruisce un percorso drammaturgico a tratti surreale, comico e tragico insieme, con una crudezza essenziale che non lascia posto a nessun pietismo o moralismo.

Due spettacoli di teatro-canzone afferenti a un filone più introspettivo sono *Figli affidati, figli mai nati, figli cullati dai rumori* e *Che fare?*, entrambi del 2003. Due poeti sono protagonisti di questi spettacoli. In *Figli affidati, figli mai nati* un poeta medita sul concetto di affidamento, avvalendosi di dati scientifici e storici. Fin dall'antichità, infatti, per alcuni genitori s'è reso necessario affidare i propri figli ad altri. In *Che fare?* un secondo poeta s'interroga sulla fede, l'ideologia, il futuro dell'umanità, parlando di temi come la rinascita spirituale dei cattolici, l'impasse dei laici, il difficile rapporto con l'Islam, i pregi e i difetti dell'ideale Comunista, il deserto culturale delle periferie nostrane.

L'esperimento di *Storia della meraviglia* del 2008, scritto con Maurizio Maggiani, non si può definire propriamente teatro-canzone: sia perché si tratta anche di un'operazione letteraria, un audiolibro; sia perché Maggiani performante non è attore e non è cantante. *Storia della meraviglia* è una sorta di guida nei centri storici di tante città. Tra musica e affabulazione, i "visitatori della meraviglia" si perdono nelle storie degli uomini che li hanno preceduti. Le tappe di questo itinerario sono proprio le canzoni. Ognuna introduce un tema che poi viene sviluppato in forma di racconto a memoria, quasi improvvisato.

Interessante esperimento è anche *La leggenda del santo cantautore* del 2003, in cui il cantautore Max Manfredi sul palco interloquisce con la storia messa in scena: un professore relaziona a un immaginario convegno di scienziati circa la misteriosa attività culturale del santo cantautore, personaggio mitico del sottobosco artistico genovese di cui è innamorata la bellissima assistente del relatore. Via via il convegno diventa strumento di seduzione del professore verso la sua protetta.

La vis “leggera”, se così può definirsi, è presente anche in *Le dodici canzoni dell’umanità*, dove in un ironico contesto fantascientifico si critica il decadimento della musica leggera contemporanea. La storia, ambientata nel futuro, racconta di una inspiegabile trasformazione genetica grazie alla quale i ragazzini del 2314 hanno preso il potere e guidano la società. A coloro che hanno superato i vent’anni, a causa di un decadimento neuro-psico-fisico, vengono affidati i lavori che richiedono una bassissima applicazione intellettuale. Il giovanissimo professor Panz presenta durante un convegno una scoperta: un CD del 2002, vecchio di più di tre secoli, che contiene una raccolta di dodici brani cantati appartenenti a uno studente genovese di ventiquattro anni, Giobatta Pittaluga, detto Tecno Gio’. In suo onore, Genova è stata scelta per l’ascolto in prima mondiale. In un’atmosfera in cui temi di autentica educazione musicale vengono proposti al pubblico di scienziati-bambini in modo surreale, si susseguono dodici testi musicati di varie epoche e di varie lingue, dal greco al latino, al francese antico, all’italiano, al genovese, con vari generi musicali eseguiti, dalle antiche percussioni greche, che diedero origine alla tarantella, ai canti dei trovatori, a varie opere fino alla musica leggera dell’epoca. Durante l’esecuzione dell’ultimo reperto, un brano di musica tecno, *Quaquaraquaqueppereppépé*, falso successo inventato per l’occasione, gradualmente i musicisti-conferenzieri perdono il controllo di sé stessi e Apuleius, il lattante-laureando, scopre

che il trauma che sconvolse l'umanità ebbe origine proprio nella produzione di musica leggera sempre più scadente.

Nel secondo decennio del 2000 Alloisio è particolarmente prolifico nella produzione di spettacoli di teatro-canzone. Oltre a *L'eco di Umberto* e *Il mio amico Giorgio Gaber*, alla fine del 2013 Alloisio mette in scena, in collaborazione con la Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, *Vangelo secondo Gian Piero*, affrontando il tema della probabile divinità di Gesù come anticipo della possibile divinità di tutti. Sul palco c'è anche nuovamente Gianni Martini, storico chitarrista di Giorgio Gaber e coprotagonista dell'ultima produzione gaberiana di Alloisio; Martini nel gioco teatrale funge da controparte laica, atta a confutare il vangelo di Gian Piero. In scena Alloisio spiega che il divino può comunicare oggi con ognuno, come ha comunicato con Gesù. Quindi un tentativo di incontrare la vita di Gesù dal lato meno sacro e più quotidiano, come era stato nell'intento di Fabrizio De André. Analizzando la scelta della tematica di questo spettacolo, questa tensione spirituale potrebbe essere dovuta al fatto che la canzone *Ogni vita è grande*, che ha dato il titolo all'album omonimo, è stata scelta come sigla di una giornata sulla famiglia a Bresso nel 2012, e Alloisio l'ha cantata in mondovisione alla presenza del Papa. Forse quest'episodio ha particolarmente toccato l'autore. In *Vangelo secondo Gian Piero* ci sono comunque sette brani inediti, e lo spettacolo va nel solco ormai consolidato di un'agile alternanza tra monologhi e canzoni. La citata "trilogia partigiana", ultimo sforzo del teatro-canzone di Alloisio, chiude degnamente un'opera articolata e in continuo mutamento.

Gli spettacoli di prosa pura invece non sono tanti nella produzione di Alloisio. In molti di questi, comunque, la musica accompagna la rappresentazione, con canzoni appositamente scritte per la messa in scena.

C'è *Volo per Managua* del 1985 scritto con Claudio Lizza, la storia di un ex militante del disciolto gruppo rivoluzionario Autonomia Operaia che, dopo anni di esilio in Francia, torna a Genova, la sua città. Si reca nel solito vecchio bar, ritrovo di tanti sudamericani, con lo scopo di raggiungere il Nicaragua. Al bar però trova una ragazza tossicomane: della rivoluzione non interessa più a nessuno, tantomeno alla ragazza che è troppo giovane per ricordarsi “il movimento” e i suoi ideali. Il protagonista trasforma il suo amore rivoluzionario in amore per la ragazza incontrata e cerca di farle cambiare vita.

Nel 1988 Alloisio inventa con Giorgio Gaber e Arturo Brachetti *In principio Arturo creò il cielo e la terra*. Brachetti non è un cantante, e come accadde per altri con le canzoni scritte per la scena, non si può chiaramente parlare di un vero e proprio episodio di teatro-canzone. Piuttosto una personale rilettura, in chiave comico-musicale, della Genesi biblica. Un ragazzo visionario, che si crede Dio, in un capannone abbandonato ripercorre a modo suo le pagine più significative della Bibbia, dalla creazione di Adamo ed Eva alla tentazione di Lucifero, e via via attraverso i mitici personaggi del mondo biblico, fino all'apocalisse finale. Chiaramente è il trasformismo dell'erede di Fregoli a fare da protagonista.

Un altro spettacolo che si può dire di prosa, ma che contiene canzoni scritte per la scena, è *Masque degli ultimi giorni dell'anno* del 1991, con Tonino Conte. Con il regista-direttore della Tosse, Alloisio ha scritto anche delle pièce di teatro itinerante, come abbiamo già detto in precedenza. Questo episodio invece, che ha vinto il Biglietto d'oro Agis, si può definire teatral-musicale, ispirato a un vero gioco di società molto in voga in Inghilterra nel periodo elisabettiano. Un gruppo di amici, mascherandosi, evoca personaggi famosi della storia e della letteratura. Alcuni siparietti cantati dividono le scene, e

ognuno di questi personifica figure e sentimenti del teatro di tutti i tempi: Il Pubblico, La Noia, L'applauso.

Il 1992 è senza dubbio un anno particolare, perché possiamo elencare tre spettacoli di prosa, di cui due in collaborazione con Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Il primo è *Senti/mentale*, la storia di un uomo di trent'anni che si ritrova separato dalla moglie e tenta varie avventure, dalle più romantiche alle più erotiche. Deluso dai suoi inutili tentativi, si rivolge a un'agenzia matrimoniale. All'appuntamento si presenterà sua moglie. Il secondo spettacolo scritto in collaborazione con Gaber e Luporini, e prodotto dal Teatro della Tosse, è *Rossella e Manolito*, interpretato da Carla Peirolero. Rossella è una donna intraprendente e sicura di sé, che si trova all'improvviso a dover accudire il vecchio padre che non si è mai curato granché di lei. Lei si accorge di non conoscerlo affatto, ma comunque ricambia il non-amore ricevuto. Lo ricorda come un uomo violento e molto assente, se lo ritrova debole, bisognoso di tutto e maleducato. Il padre rende sempre più difficile la vita della figlia, che decide di mandarlo in una casa di riposo. Il terzo spettacolo invece, *Scena nuda*, è firmato dal solo Alloisio ed è uno spettacolo metateatrale. Una giovane amministratrice teatrale, amante di Lucio, un famosissimo quanto attempato produttore, arriva in teatro prima dei tecnici e della compagnia. Le scene non sono ancora montate, tutti ritardano. L'unica presenza in palcoscenico è il datore luci che ascolta, suo malgrado, le confessioni un po' frenetiche della ragazza. A un certo punto le arriva una pessima notizia: il camion della compagnia ha sbagliato strada. Si ritarda ancora: la scena resta nuda. La ragazza comincia a ricordare i suoi inizi di artista fallita che, almeno, ha avuto la fortuna di diventare l'amante di Lucio. Il datore di luci comincia a rapportarsi con lei, timidamente. Squilla il telefonino, altra tremenda notizia: il camion ha avuto uno strano incidente, quattro cavalli hanno

attraversato l'autostrada e l'autista, per non metterli sotto, è uscito di strada. L'amministratrice comincia a ipotizzare un intero spettacolo sostenuto con la scena nuda. Fortunatamente la compagnia è composta da attori importantissimi. Purtroppo la compagnia non arriverà mai: un'ulteriore telefonata comunica che Lucio è scappato all'estero, inquisito dalla magistratura per vari reati. A questo punto la ragazza pensa di salvare tutto recitando il copione da sola, ma ha paura che il pubblico possa non apprezzare. Il datore di luci le fa una proposta: scappare con i soldi delle prevendite e dare la colpa a Lucio. Così avverrà.

Si deve aspettare il 2006 per la messa in scena di un altro spettacolo di prosa puro, se così si può dire: *Templari, ultimo atto*. L'azione si svolge nella notte tra il 17 e il 18 marzo 1314 in una prigione di Parigi. Jacques de Molay, ultimo Gran Maestro del Tempio, interpretato magistralmente da Paolo Graziosi, riceve la visita d'una barbiera: il vecchio cavaliere deve essere pronto per l'incontro con gli ambasciatori del Papa. Da sette anni Jacques aspetta questo momento: ha confessato il falso, ha tradito l'Ordine, ha ignorato la morte e la tortura dei suoi confratelli per aspettare il confronto con il Papa. Mentre la barbiera gli taglia i capelli, secondo l'usanza templare, egli racconta le origini dell'Ordine, il timore e la speranza di Ugo di Payns, il fondatore, e di san Bernardo, il padre spirituale di Ugo. Evocati come in un sogno febbrile si manifestano il re Filippo, il papa Clemente V, la sua amante, l'infido ministro Nogaret e il vescovo Marigny. Si tratta di figure vissute in tempi differenti che convivono nel ricordo di Jacques insieme a racconti di incontro con l'Islam e di scontro con il potere. Il Gran Maestro è pronto per vedere gli emissari del Papa, continua a ripetersi che andrà tutto bene, ma nell'ombra del suo inconscio si muove, rapido e lieve, il presentimento della morte. A un tratto, da un banale dettaglio, emerge il suo destino: alcuni cavalieri detenuti, sentiti i legati papali, hanno deciso di farsi tagliare la barba,

segno d'appartenenza all'Ordine, per cercare di salvarsi. Improvvisamente Jacques de Molay capisce che il Papa non ha fatto nulla per sette anni né farà mai nulla e che il futuro dei Templari è la prigione a vita. Così decide di farsi bruciare, di riprendersi l'onore, di smentire il re e i suoi ministri, di farsi carico della salvezza propria e della chiesa.

Gian Piero Alloisio è drammaturgo e anche cantautore, e questa sua attitudine ha influenzato tutto il suo teatro. Abbiamo elencato gli spettacoli di prosa evidenziando come spesso le canzoni scritte per la scena sono dello stesso Alloisio. Citiamo ora l'esempio della canzone *King*, contenuta nello spettacolo *Malavitaeterna-King e altre storie tossiche*.

King è un esempio molto equilibrato di quella che potremmo definire una canzone teatrale, di cui parleremo più avanti. Ai cantati si alternano dei recitati su musica interpretati in maniera magistrale dall'autore, con una *vis* comica e tragica al tempo stesso, usando l'ironia come arma contro le vicissitudini biografiche. Un elemento che si può trovare in Piero Ciampi, straordinario artista che però non riusciva a essere veramente attore dei suoi recitati; lo era sicuramente nei tempi, ma non si produceva in molti cambi di registro, anche per via del disagio fisico in cui il cantautore livornese si trovava sempre al momento delle incisioni, oltre che dei concerti. Riportiamo qui di seguito alcuni passi dal testo di *King*.

(recitato)

Io, quando c'ho il mio amico King, c'ho la mia roba.
Gli aperitivi, le birrette alla spina, Dylan Dog e i Ray Ban!
Io, quando c'ho il mio amico King, c'ho la mia robetta
e quando uno nella vita c'ha la sua robetta, c'ha tutto.
No?

(cantato)

Hanno arrestato King in seguito a indagini e accertamenti,
e ai pentimenti convinti di alcuni suoi clienti

Hanno blindato King sopra un'Alfetta verde,
sono partiti sgommando mentre lui gridava: "a merde!"
Lui che era il mio socio, l'unico vero amico,
il solo che se sto male oh, minimo mi regalava un buco!

Il brano cantato, inserito nel CD *Faber, amico fragile*, incisione live del concerto in omaggio a Fabrizio De André tenutosi il 12 marzo 2000 al Teatro Carlo Felice di Genova, è l'unica canzone presente nel disco non appartenente al repertorio di De André. Questa scelta rimarca il ruolo importante che Alloisio ha avuto e continua ad avere nella realtà teatrale e musicale italiana.

Capitolo 5. A volte più che narratori

5.1 L'idea di Marco Paolini: il “teatro e canzone”

Il punto di contatto tra il teatro di narrazione e il teatro-canzone è il racconto, collocato nel teatro-canzone all'interno di una drammaturgia musicale, fuori da un'ottica di rappresentazione legata all'interpretazione di un personaggio. Mettendo a confronto le caratteristiche del teatro di narrazione e quelle del teatro-canzone delineate in precedenza, possiamo individuare come punti comuni:

- l'assenza di referenti drammatici, che vengono solo eventualmente evocati nella messa in scena;
- l'esposizione della *fabula* attraverso la condivisione dei contenuti con il pubblico, in un rapporto di vicinanza continuamente cercato;
- la verità della testimonianza di palcoscenico, senza il filtro dell'interpretazione.⁶²

Il performante del teatro-canzone, nelle esibizioni, riassume in sé due aspetti che nel teatro di narrazione costituiscono percorsi diversi nella messa in scena: la funzione autobiografica e la funzione autorale.⁶³ Il narratore offre direttamente al

62. Per una puntuale analisi delle caratteristiche con cui si manifesta il teatro di narrazione cfr. Gerardo Guccini, *Poetiche e percorsi del “teatro narrazione”*, in Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino, Roma, 2005, pp. 11-43.

63. Ibidem.

pubblico una successione di immagini; l'attore-cantante le evoca con la mediazione della musica.

La vicinanza con il pubblico e l'abbattimento della quarta parete è frutto di un continuo straniamento dell'attore-cantante, che si sdoppia nel cimento delle sue doti interpretative e sostituisce alla funzione di testimonianza del teatro di narrazione quella del ricordo.

Il "teatro e canzone" è una particolare definizione data da Marco Paolini per spiegare il suo incontro con la musica sul palcoscenico. Ed è stato, ancor prima di quello tra musica e narrazione, un incontro tra due artisti: lo stesso Paolini e Lorenzo Monguzzi, ex leader del gruppo musicale I Mercanti di Liquore.⁶⁴

Il primo lavoro frutto della collaborazione tra i due artisti fu *Song n. 32*, costruito due anni dopo il primo incontro, nel 2003. Il progetto non aveva le caratteristiche classiche dello spettacolo teatrale, si adattava meglio a un percorso itinerante in cui il palco poteva essere un prato, una piazza, oppure una *location* insolita, come a esempio in riva a un fiume, luogo particolarmente adatto data la tematica dello spettacolo, incentrato sull'acqua. *Song n. 32* alternava monologhi di Marco Paolini a filastrocche di Gianni Rodari. Monguzzi fece un primo lavoro di adattamento alla musica dei testi di Marco Paolini, cercando i più adatti del *Bestiario italiano*.⁶⁵ Momenti di canto e di recitato si intrecciano nello spettacolo senza creare due aree distinte. Uno spettacolo in forma di canzone e non semplicemente una musica che accompagna le parole. Nello spettacolo *Song n. 32* la canzone stessa è parte integrante del racconto.

64. Il primo incontro tra i due artisti avvenne il 25 aprile 2001 a Milano, nell'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini, in occasione della manifestazione Appunti Partigiani.

65. Marco Paolini, *Bestiario italiano*, con VHS, Einaudi, Torino, 2000.

Una delle filastrocche riadattate di Rodari era *Nei mari della luna*, modificata come riportiamo di seguito.

Nei mari della luna, i tuffi non si fanno,
non c'è una goccia d'acqua,
i pesci non ci stanno,
che magnifico mare,
per chi non sa nuotare.

Nel 2004 viene registrato l'album *Sputi*.⁶⁶ Il disco fu una sorta di continuazione rispetto allo spirito e al modo di lavorare con cui era nato lo spettacolo *Song n. 32*, vale a dire il principio del mescolare le competenze drammaturgiche e musicali. Prendiamo a esempio la traccia *Domani è lunedì*, la sesta dell'album, una satira con riferimenti abbastanza evidenti alla politica contemporanea. Riportiamo qui di seguito parte del testo.

(*recitato*)

– Vai a confessarti

– Vado

Era diffusa l'usanza, dalle mie parti.

Adesso meno.

Però ricordo una stagione in cui, specialmente i ricchi (per eccesso di zelo forse o per paura, più probabile), sentirono di colpo l'impulso di andare in massa a confessarsi, ma non dal... prete, no, dal giudice.

(*cantato*)

Un signore molto piccolo di Como

una volta salì in cima al duomo,

e quando fu in cima...

era alto come prima.

Il testo della canzone è di Marco Paolini, e i ritornelli cantati sono tratti da *Sul duomo di Como* di Gianni Rodari. Nella prima

66. Marco Paolini e I Mercanti Di Liquore, *Sputi*, Dischi Mezzanima/V2 Sony Music, 2004.

parte del brano Paolini si produce in un recitato su musica, e la forma canzone prende piede con il ritornello. Nella seconda parte che segue, i recitati di Paolini sono più fitti, si inseriscono nelle pause musicali del cantato e diventano un veloce commento inserito nell'andamento musicale.

(recitato)

Hey, Bepi... la mia azienda è come una familia, lo dico sempre agli operai: “Adesso basta, Andate a casa! È tardi! Domani è lunedì...”.

(cantato in tondo, recitato in corsivo)

Il signore molto piccolo di Como – *Eccellenza!* – una volta sali in cima al duomo – *l’abbiamo riconosciuta!* – e quando – *Ministro!* – fu in cima – *Presidente!* – era alto come prima – *Alta guida! La prego, avanti, la mia più che una preghiera, è una rogatoria!*

I recitati su musica sono una prerogativa afferente a ciò che potremmo definire canzone teatrale, e che illustreremo più avanti.

Paolini è attore dei suoi recitati musicali, nella piena accezione del termine: le sue pause non aspettano la musica, anche se la griglia di accordi contiene certamente i limiti temporali dell’esposizione.

Successivamente all’esperienza di *Sputi*, Lorenzo Monguzzi e Marco Paolini decisero di dare vita a un disco ispirato e tratto da *Song n. 32*. Le repliche di *Song n. 32–Concerto variabile* non vennero organizzate nei teatri, ma nei circuiti musicali, tra cui il Premio Tenco.

Mentre in *Song n. 32* del 2003 Marco Paolini aveva usato spunti e monologhi del suo repertorio aggiungendo testi di alcuni poeti e scrittori come Dino Campana e Giacomo Noventa, insieme alle filastrocche di Gianni Rodari musicate dai Mercanti di Liquore, nel 2006 con *Miserabili. Io e Margaret Thatcher*, Paolini comincia ad avvalersi della collaborazione di Monguzzi

anche per la scrittura dei testi. Le canzoni e gli interventi musicali sono in questo spettacolo originali e inediti. Sul finire della tournée di *Miserabili*, prima di una importante diretta televisiva trasmessa dal porto di Taranto, Marco Paolini decise di continuare la collaborazione solo con Lorenzo Monguzzi e non più con il trio dei Mercanti al completo. Da quel momento iniziò un'esperienza molto più diretta, che vide Monguzzi musicista sempre più attore, nella complicità tacita o esplicita di Paolini.

Nel 2008 l'emittente televisiva La7 trasmise in diretta *Album d'aprile*, dal Fillmore di Cortemaggiore, uno spazio da concerti che il pubblico occupò in ogni area, palcoscenico compreso. Marco Paolini decise di riprendere uno dei suoi spettacoli che faceva parte degli *Album*, ossia *Aprile '74 e 5*, che vedeva come protagonisti un gruppo di amici cresciuti insieme sin da piccoli e dai tempi della colonia estiva, fino alla maturità. In questo episodio ambientato negli anni Settanta, il gruppo viene descritto e raccontato tra un campo da rugby e il gioco per strada, in cui gli sportivi erano non professionisti, non pagati, ma appassionati, che si dedicavano allo sport dopo una giornata di studio o di lavoro. Nell'allestimento datato 2002 di *Aprile '74 e 5*, Paolini aveva affidato al chitarrista napoletano Francesco Sansalone l'incarico di scrivere delle musiche originali. Nel 2008, quando decise di riprendere lo spettacolo, volle Lorenzo Monguzzi al suo fianco, e dato che da lì a poco ci sarebbero stati i campionati mondiali di rugby e la diretta televisiva concordata con La7 per l'occasione, non ci fu il tempo di modificare il testo dello spettacolo, di inventare nuove canzoni per l'intera durata; quindi l'idea di Paolini fu quella di far scegliere a Monguzzi una trentina di canzoni di suo gusto, del periodo compreso all'incirca tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta. Ne scelsero alcune tra cui: *Guns of Brixton* di The Clash; *Love Will Tear us Apart* di Joy Division; *One More*

Cup of Coffee e *It ain't me Babe* di Bob Dylan; *Innocent When you Dream* di Tom Waits. Insieme a queste, tre canzoni scritte da Lorenzo Monguzzi: *Go lassà cascar*, *Aprile* e *Circolo culturale*; di queste due erano poesie di Giacomo Noventa e Andrea Zanzotto che il cantautore ha messo in musica.

Il 31 dicembre 2008 Marco Paolini ha realizzato lo spettacolo *La macchina del capo-Racconto di Capodanno*, trasmesso dall'ex tribunale di Padova in diretta televisiva su La7 e seguito da oltre un milione di telespettatori. Fu in questo momento che Monguzzi abbandonò ufficialmente le vesti specifiche di musicista sul palco teatrale, assumendo quelle di personaggio nella storia: non più musicista che ogni tanto si fa personaggio, ma personaggio che suona nel racconto di palcoscenico.

Con *Ballata di uomini e cani. Dedicata a Jack London* del 2012, accanto a Monguzzi, che musica alcuni testi di Woody Guthrie e scrive musiche originali che accompagnano la narrazione, compaiono di nuovo altri musicisti sul palco, come era stato prima con *I Mercanti di Liquore*.

La sperimentazione di Marco Paolini e Lorenzo Monguzzi sul palcoscenico si può a ragione definire, come Paolini stesso ebbe a dire, un “teatro e canzone”; non un teatro-canzone, perché nessuno dei due performanti sembra poter fare a meno dell'altro: Paolini delle capacità musicali di Monguzzi, e Monguzzi delle strutture drammaturgiche e delle capacità attoriali di Paolini.

5.2 Ascanio Celestini, *Parole sante*

Ragioni non squisitamente teatrali ci spingono a parlare in quest'ambito di Ascanio Celestini. È bene precisarlo, dato che l'attore e drammaturgo è tra i massimi esponenti del teatro di narrazione in Italia.

La musicalità nel parlato appartiene forse più a Marco Paolini; l'inflessione veneta indubbiamente di per sé è più agile nella cadenza. Il fraseggio di Ascanio Celestini nel recitato è invece stretto, ispido. La sua maestria è proprio nel saper dosare lunghissimi rap non musicali, respiri unici teatrali dove molto velocemente si aggiungono colori sulla tela di un quadro che si mette subito da parte, per illuminare un'altra tela a cui dare nuovamente altri colori, ed esporre così un'intera galleria nel tempo in cui altri colleghi narratori hanno appena cominciato a raccontare una cornice.

Il metodo di Celestini narratore è stato da lui stesso definito una "scrittura orale"; la redazione del testo diventa consuntiva rispetto al lavoro di organizzazione della struttura verbale.⁶⁷

Anche l'esegesi del metodo di Celestini di cantante-narrante, in questa sua particolare e specifica declinazione scenica, è descritta da lui medesimo:

Nel 2006 ho cominciato a scrivere canzoni. Stavo lavorando allo studio per uno spettacolo che parlasse di precarietà e lavoro nei call center, e un mese prima del debutto mi hanno chiesto di partecipare al concerto del Primo Maggio in piazza San Giovanni. Invece di portare un pezzo di teatro ho pensato di lavorare sul racconto che avevo già scritto, e cambiarlo, raccontarlo cantandolo. Così è nata *La rivoluzione*. Da allora ho continuato a scrivere e due anni dopo è iniziata la tournée del concerto.⁶⁸

Nel 2007 esce il disco *Parole sante*. Il lavoro ha un buon successo, vince il Premio Ciampi e il Premio Arci. Un momento importante per la carriera di Celestini, alle prese con un

67. Cfr. G. Guccini, op. cit., p. 30, che riporta e analizza un frammento di Ascanio Celestini, in Emanuela Garampelli, *Lettere in tuta blu*, Hystrio, anno XVIII, n.1, 2005, p. 34.

68. Ascanio Celestini, *Canzoni impopolari*, DVD, Teatro di Repubblica-L'Espresso, 2012.

linguaggio non suo, in cui dimostra però di trovarsi egualmente a suo agio.

Qui di seguito riportiamo frammenti del testo della canzone che dà il titolo all'album. *Parole sante* alterna cantati incerti, con una voce certamente non educata, a recitati su musica.

(*recitato*)

Andrea: rinuncia dopo essere finito in ospedale

Jimmy: non riconfermato

Salvatore: licenziato

Tutti gli altri: stoppati, licenziati, non riassunti

(*cantato*)

Ave ave ave ave

avevamo versato il sangue

per una repubblica fondata sul lavoro

Lode lode lode lode

lo deve sapere il popolo che ha perso dignità e diritti

per un piatto di lenticchie

Il secondo episodio che riguarda Ascanio Celestini e che vogliamo citare è la collaborazione con il cantautore Alessio Lega, già vincitore del Premio Tenco Opera Prima con l'album *Resistenza e amore*. Episodio interessante perché parte da un libro, *Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere*⁶⁹ e si traduce durante le presentazioni in parole libere sui temi del libro e canzoni che accompagnano i temi narrati, come quella dedicata a Gaetano Bresci trasmessa su Rai3,⁷⁰ in cui si racconta di un assassino che entra “come un ladro nella casa del ladro”, e si fa riferimento al regicidio di Umberto I a opera dell'anarchico Bresci. Il brano è

69. Alessio Lega e Ascanio Celestini (a cura di), *Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere*, percorso fotografico di Maila Iacovelli, Fabio Zayed / Spot the Difference, Eleuthera Editore, Milano, 2012.

70. Programma televisivo Parla con me, condotto da Serena Dandini, 8 febbraio 2007.

stato eseguito anche durante il tradizionale concerto del Primo Maggio in piazza San Giovanni Laterano a Roma.

L'incrocio degli sguardi del cantautore Alessio Lega e di Ascanio Celestini, per riprendere il titolo del testo che hanno curato insieme, sembra portare interessanti implicazioni, anche se sicuramente in maniera diversa rispetto all'incontro tra il cantautore Lorenzo Monguzzi e Marco Paolini.

Capitolo 6. La canzone teatrale

6.1 Il cantante attore: Domenico Modugno

Abbiamo cercato di definire il concetto di teatro-canzone. Proviamo a introdurre ora quello di canzone teatrale.

Possiamo dire che la canzone teatrale, a differenza del teatro-canzone, prevede che le parti recitate siano sempre adagate su un tessuto musicale.

Questo avviene perché ci muoviamo nella forma-canzone, e non valgono più le prerogative richieste per il palcoscenico. La canzone teatrale può essere anche solo incisa, e il performer si può ascoltare, senza necessariamente assistere a una messa in scena del brano cantato, attraverso usuali mezzi di audiodiffusione: radio, dischi in vinile in epoca passata, che hanno lasciato posto a musicassette prima e *compact disc* più recentemente, fino alla diffusione dei formati audio compressi (anche nella qualità) facilmente reperibili in internet, che hanno messo in ginocchio l'industria discografica.⁷¹

Volendo quindi nuovamente fornire una definizione, potremmo dire che la canzone teatrale riguarda la recitazione su accompagnamento musicale, che sia o meno legata dal performante a una connotazione mimica di palcoscenico.

Ci spostiamo da un ambito di rappresentazione di prosa, anche in versi, a un ambito in cui i recitati devono seguire le leggi della musica, come avviene nelle opere liriche, e come

71. Uno sguardo agile e riassuntivo sulle dinamiche della produzione musicale si può trovare in Gianni Sibilla, *L'industria musicale*, Carocci, Roma, 2006.

avveniva per il melodramma. Sappiamo che nelle dotte discussioni delle corti signorili si concretizzava nel tardo Rinascimento l'intento di promuovere forme d'arte volte a privilegiare l'aspetto del recitar cantando, e questo diede origine nel Seicento e Settecento a spettacoli il cui successo superò anche i confini nazionali, come nel caso di Metastasio, con allestimenti insieme popolari e complessi.⁷² Il melodramma pone un nuovo rapporto tra la drammaturgia musicale e poetica, e la tradizione operistica contemporanea non è l'unica forma di spettacolo musicale a essere debitrice di questa attenzione alla scrittura dei recitati e alla struttura delle orchestrazioni a essi sottese.⁷³ Il teatro di rivista come si è detto sopra, discendente del *café-chantant* francese, è stato in Italia una palestra importante per quelle personalità che poi hanno rappresentato l'eccellenza italiana nel campo della recitazione e della musica leggera.

Il primo, più importante personaggio di quella che vogliamo definire canzone teatrale italiana, è Domenico Modugno.

Non staremo qui a evidenziare l'importanza che Modugno ha avuto nella canzone italiana. Il successo planetario di ventidue milioni di copie della leggendaria *Volare*, e altre duecentotrenta canzoni scritte, basterebbero per parlare di lui almeno in altrettante pagine, una a canzone; e sarebbe ancora poco. In un discorso relativo ai contenuti, l'enorme debito di riconoscenza che gli hanno tributato cantautori come Fabrizio De André, sarebbe di per sé un argomento che andrebbe a rendere superflui ulteriori commenti. Con la canzone *Vecchio frack* del 1955, nonostante la censura, Modugno ruppe la patina zuccherata che

72. Si vedano gli studi di Raffaele Mellace anche sull'impianto ideologico dei libretti, ad es. in Raffaele Mellace, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007.

73. Un interessante approfondimento sulla realtà produttiva dell'opera dal lato di impresari, musicisti e librettisti, è proposta da Paolo Gallarati, *L'Europa del melodramma, Da Calzabighi a Rossini*, Edizioni dell'Orso, Torino, 1999.

ammorbida e imprigionava le canzoni della sua epoca, insegnando all'Italia che si poteva parlare anche di cronaca in musica. *La canzone di Marinella* di Fabrizio De André non sarebbe nata se Domenico Modugno non avesse scritto *Vecchio frack*, solo per fare un esempio.⁷⁴

Domenico Modugno non è stato solo un cantante, ma anche un capacissimo attore. Diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia romano, prende parte già da studente a pellicole cinematografiche, collezionando poi importanti numeri anche in questo campo artistico: quaranta film nella sua carriera.

Ma è la strada della commedia musicale a consacrarlo, con il *Rinaldo in campo* di Garinei e Giovannini e l'incontro professionale con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, che recitavano nella commedia insieme a Paolo Panelli e Delia Scala.

L'avventura con Eduardo De Filippo per lo spettacolo *Tommaso d'Amalfi*,⁷⁵ di cui il cantautore scrisse le musiche, non fu egualmente soddisfacente. Ma non dimentichiamo che Modugno ha interpretato anche la parte di Mackie Masser ne *l'Opera da tre soldi* di Brecht diretta da Sthreler, in uno spettacolo che annoverava tra i protagonisti la cantante Milva, oltre ad attori come Gianrico Tedeschi, Gianni Agus e Giulia Lazzarini.

Questo è un patrimonio che Modugno riversò con energia nelle sue canzoni, dove si può ravvisare, oltre ai prodromi di una rivoluzione tematica, anche la prima vera intenzione teatrale lontana dalla gestualità melodrammatica di Claudio Villa e dei suoi predecessori. Non solo rivoluzione nei contenuti quindi, ma

74. La storia della canzone *Vecchio frack* viene dalla cronaca, e racconta del suicidio nel novembre 1954 del nobile Raimondo Lanza di Trabia, marito di Olga Villi, cfr. Maurizio Ternavasio, *Domenico Modugno, La leggenda di Mister Volare*, Giunti, Firenze, 2004, p. 35.

75. Lo spettacolo viene allestito per la stagione 1963/1964.

anche rinnovamento della forma ulcerata dagli innocui esponenti del “bel canto”.

Nel 1958 il gesto di Modugno di aprire le braccia al Festival di Sanremo, durante l’esibizione della canzone *Volare*, (Modugno/Migliacci-Modugno), fu la partenza vera e propria di questa rivoluzione, che diede il via all’immediata identificazione di una nazione intera nella voglia di rinascita che si avvertiva negli anni del *boom* economico. L’espressività vocale e la gestualità determinarono senz’altro il successo del brano, oltre al valore musicale innovativo.⁷⁶

Domenico Modugno è un cantante attore, che recita la sue canzoni. Esempio mirabile è la canzone *Io màmmeta e tu* del 1956 (Pazzaglia-Modugno).

(*cantato*)

Ma, ’nnamurato,
so’ rassignato:
Non reagisco più...
Io, màmmeta e tu!...
Io, màmmeta e tu!..

(*recitato*)

Ihh che bella cosa questa madre sempre davanti ai piedi, ah!

L’inizio è dinamico, senza particolari insistenze sui recitati. Poi Modugno inventa l’ingresso di un nuovo personaggio, la sorella della fidanzata. Gli esiti sono esilaranti.

(*cantato*)

Io, sòreta e tu!...
Io, sòreta e tu!...

(*recitato*)

76. Un attento esame della struttura del brano, al di là della melodia terzinata e più concentrato sugli aspetti metrici del testo, è contenuto in Paolo Somigli, *La canzone in Italia, Strumenti per l’indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma, 2010, pp. 34-39.

- Carmelina... Carmelina... Senti Carmelina, se te ne vai ti dò mille lire.
- Mm-mm...
- No...? Guarda Carmelina, se te ne vai ti dò duemila lire.
- Ih ih...mm...
- Carmelina...
- È inutile che mi vuoi mandare via, tanto soli non vi lascio!
- E sei una bella disgraziata!

È interessante notare come i recitati che qui abbiamo trascritto non siano riportati nei canzonieri, proprio perché si tratta di improvvisazioni contenute nell'incisione originale. I cantanti che l'hanno interpretata dopo, non sono stati in grado di riprodurre la *verve* comica del parlato. Questo è un elemento significativo per comprendere le capacità di Modugno, attore che canta i suoi brani.

Con l'ingresso di un terzo personaggio, quello della zia, Modugno si produce in altri *sketch*, fino alle divertenti invettive conclusive, urlate con un accompagnamento nervoso della chitarra.

(*cantato*)

páteto, fráteto, nònnetta, sòreta, sòreta, zíeta, zíeta, páteto,
páteto, fráteto, fráteto, nònnetta...nònnetta, páteto...’o cane..

(*recitato*)

– Scusate giuvinotto

– Chi è?

– Io sono la bisnonna... so’ turnata proprio mo’ da ’o ’spitale...

– Aaaaaahhhhhh!!!!!! Iatevenneeee!!!! Iatevenneeee tutti quanti!!!!

Nei recitati Modugno rispetta i tempi comici del parlato; è la chitarra piuttosto a rimanere indietro, se necessario. L'attore cantante camuffa le voci, gioca con le interpretazioni. Forse nessuno dopo di lui ha saputo infondere un'energia così spontanea nell'improvvisazione all'interno di quella che

abbiamo chiamato canzone teatrale, a cui potremmo associare artisti molto diversi come: Piero Ciampi, Francesco Guccini per una parte della sua produzione (discorso a parte va fatto per i recitativi di Fabrizio De André), tra quelli che potremmo dire della “vecchia guardia”; recentemente, con un rinnovato interesse per l’attitudine teatrale, Vinicio Capossela, Alessandro Mannarino, Simone Cristicchi.

6.2 Il recitato su musica: Piero Ciampi

Forse il principale inventore della canzone teatrale è Piero Ciampi.⁷⁷ In un’epoca in cui il *boom* economico richiedeva dei messaggi leggeri, e la spensieratezza era più un comandamento che un suggerimento, Piero Ciampi scomodamente sproloquiava sul suo essere uomo. Lo faceva recitando sugli accompagnamenti musicali orditi per lui dal pianoforte di Gianni Marchetti. Dal 1971 in poi, in special modo, Ciampi improvvisava anche in sala di incisione e poi ancora di più nelle rare esibizioni dal vivo, che si trasformavano in rissa per la frequente propensione del performante a insultare coloro i quali intervenivano per zittirlo.

Ciampi è stato certamente un innovatore. Ha inventato un nuovo modo di versificare, imbrigliando la musica che lo accompagnava, o meglio cercava di affiancarlo, con termini e figure inusuali anche per una nuova forma di canzone d’autore che lui contribuì a creare. Ha scoperto caratteristiche che si pensava la lingua italiana non potesse possedere, prima della sperimentazione dell’artista dentro un tessuto armonico.

Se Charles Bukowski tenne a dire più volte “non vi venga l’idea che io sono un poeta”, Ciampi propugnava esattamente l’opposto. Si cita anche Bukowski per altre biografiche

77. Eugenio Ripèpi, *La canzone teatrale di Piero Ciampi*, Zem, Vallecrosia, 2015.

similitudini, prima tra tutte l'alcool, compagno comune a entrambi.

Forse Ciampi ha usato la musica come mezzo per trasportare i suoi contenuti. Canzoni poco appetibili per la massa, ma sempre più di un libro di componimenti.

Si avverte però un'attesa del gesto musicale, nell'esecuzione dei brani, che difficilmente un paroliere digiuno di musica, per quanto bravo, potrebbe riuscire a gestire. Certo di Ciampi non si ricordano tanto i motivi musicali, rari peraltro quelli da lui creati, quanto gli originali frutti della sua *vis* poetica.

Una canzone teatrale quindi, e non un teatro-canzone.

Ipotesi lontana dalle poche e avventurose esibizioni pubbliche di Ciampi,⁷⁸ che avevano più che altro le caratteristiche di un recital poetico cantato, almeno immediatamente prima di giungere alle consuete risse.

La parola di Ciampi ciò nonostante cercava la musica, aveva in sé un istinto musicale nell'attesa, nello scandire, come se ogni sillaba dovesse comporre il quadro dell'attenzione che il pubblico non voleva riservargli. Va anche detto che per quel tipo di cimento sarebbe stato necessario possedere grosse capacità d'attenzione.

Fatto sta che Ciampi da solo bastava. È la realizzazione del suo sogno, del suo modello, perché – come ebbe modo di dichiarare anche in un'intervista a Lina Agostini per il Radiocorriere TV – “una sera ho visto in un teatro di Parigi Montand che ha fatto due ore di spettacolo con un bastone e un pianoforte. Spero sempre di essere grande come lui per chi mi ascolta”.⁷⁹

Ciampi è drammaturgo della sua canzone teatrale, che accorda su di sé, anche se non direttamente in palcoscenico. E

78. Due fondamentali documentate: il live al Premio Tenco, Sanremo, 28 agosto 1976; l'esibizione al Ciucheba Club di Castiglioncello, in provincia di Livorno, nella primavera dello stesso anno. In entrambi i casi ci è pervenuta registrazione audio.

79. Lina Agostini, Intervista a Piero Ciampi, Radiocorriere Tv, giugno 1976.

teatrale la canzone diventa nella pronuncia, nelle pause, nella spontaneità della recitazione su un tessuto musicale “altro” che soprattutto (e quasi unicamente) le mani esperte di Gianni Marchetti⁸⁰ sapevano approntare al pianoforte.

Pezzi come *Te lo faccio vedere chi sono io* o come *Il giocatore*, o il geniale *Adius*, sono emblematici in questo senso.

Per i contenuti ci sono ragionamenti che bisogna fare e che sono stati già fatti: della connessione con Bianciardi s’era accorto Gino Paoli parlandone a Enrico de Angelis nell’introduzione dell’opera omnia ciampiana pubblicata da Arcana.⁸¹ La parola *agra* di Bianciardi⁸² è anche nella livornesità di Ciampi, nel motto che scardina senza bisogno di troppe circonlocuzioni. Bianciardi non era comodo e così il cantautore livornese, che nelle lettere alle donne amate alternava la dolcezze a un senso del definitivo nel concludere i rapporti umani.⁸³ Dal legame spirituale con la sua terra non si può prescindere, se pensiamo che lo stesso Ennio Melis, il grande direttore della RCA che decise di credere in Piero Ciampi e di difenderlo contro tutto e tutti, rimarcò: “Era livornese ed è rimasto livornese fino in fondo, con questa sua tipica cattiveria toscana nel trattare la gente, nel criticare e nel maledire. Malediceva tutto quello che gli capitava per le mani”.⁸⁴

Simili considerazioni sulle appartenenze territoriali, oltre che sui contenuti testuali, vanno fatte per la musica, dove l’ascendenza francese è fortissima. Ciampi in Francia fece una

80. “La ‘poesia cantabile’ di Piero, rinunciando al tempo iniziale (il recitativo) ed essendo in grado di dilatarsi a favore della musica, è riuscita a essere compatibile con la stessa e a esprimersi con tale forza cantabile da inserirsi magicamente in essa”. Cfr. Gianni Marchetti, *Il mio Piero Ciampi*, Coniglio Editore, Roma, 2010, p. 24.

81. de Angelis Enrico (a cura di), *Piero Ciampi. Tutta l’opera*, Arcana Editrice, Milano, 1992, p. 7.

82. Luciano Bianciardi, *La vita agra*, Rizzoli, Milano, 1962.

83. Ci sono pervenute quelle a Gabriella Fanali, in de Angelis, op. cit., pp. 301-305.

84. Intervista a Ennio Melis in G. Scerman, *Piero Ciampi, Una vita a precipizio. Il cantautore livornese raccontato dagli amici*, Coniglio Editore, Roma, 2005.

vita da *clochard* per suonare e recitare le sue storie nei *bistrot*. La Francia è stata prima desiderio e poi vita reale. Al di là del mito, tanti artisti di caratura internazionale hanno conosciuto Ciampi nonostante la scarsa notorietà in patria.

L'esempio di *Tu no* è molto significativo.

Interpretata da Ciampi anche in una delle sue poche apparizioni televisive – nel 1970 nella trasmissione *Senza rete*, condotta da un Charles Aznavour colpito dall'ascolto del brano – la canzone fa chiaramente eco a *Ne me quitte pas* di Jacques Brel, già tradotta nella *Non andare via* cantata da Gino Paoli. *Tu no* è esistenzialista, come il Ciampi in dolcevita che la canta. Ma se guardiamo il Brel di *Ne me quitte pas* che piange in favore di camera, e recita con la mimica facciale il suo brano, al confronto il cantautore livornese appare come un monolite: un'eleganza misurata da braccia conserte, ferme nella paura di abbracciare.

La performance di Brel è più teatrale? Forse è più teatralizzata. È vero, la voce rotta del francese è senza dubbio un'interpretazione, non solo cantata.

Ciampi però, quando può parla, soprattutto dopo il 1970; anche se in *Tu no* c'è ancora il tentativo di cantare.

In Ciampi a volte è il teatro che vince sulla musica.

Una poesia cantata, un testo recitato su musica.

Una canzone teatrale.

Il giocatore, a esempio, comincia con un'elencazione di cifre in crescendo:

Ventimila...

Quarantamila...

Sessantamila...

Centomila...

Cinquecentomila...

Un milione...

Due milioni...

Tre milioni...

Quattro milioni...
Merda!

Non è chiaro se Ciampi fosse un giocatore accanito. Ci sono pareri discordanti. Certo giocava, e ha saputo esprimere quell'alienazione come come pochi prima di lui.

Più avanti nel pezzo, Ciampi si esibisce in esitazioni veramente adiacenti al parlato, recitate con una forza sconvolgente e una naturalezza assolutamente credibile:

Buongiorno.
Cinquecentomila su Barbablù.
Sì, poi gioco...
questa accoppiata:
Barbablù con Rommel,
cinquecentomila, sì.
Senta... e poi gioco
ancora centomila
su... su Barbablù... naturalmente.
Sì.
Merda!

Un'efficacia spoglia, inconfutabile, "rasoterra", per usare un termine ciampiano, si esprime nel capolavoro *Adius*. Nel brano il canto è quasi definitivamente abbandonato; rimane solo in un accenno all'inizio.

(*recitato*)
Vuoi stare vicina? Noo?
(*pausa*)
Ma vaffanculo!
Ma vaffanculo!
Sono quarant'anni che ti voglio dire
... ma vaffanculo!
Ma vaffanculo!
Te e tutti i tuoi cari
Ma vaffanculo!
Ma come?

Ma sono secoli che ti amo
cinquemila anni
e tu mi dici di no?
Ma vaffanculo

In *Te lo faccio vedere chi sono io* Ciampi abbandona definitivamente il cantato per interpretare se stesso in chiave ironica e dissacrante. L'incisione originale che ci è rimasta è molto etilica, ma più lucida e meno rancorosa delle esibizioni dal vivo, in cui il cantautore perdeva sempre le migliori intuizioni del testo.

E che sono quei cenci che hai addosso? Ma che è, ma fammi capire... ma senti... ma io... ma come! Tu sei... sei la mia... e stiamo in questa stamberga coi cenci addosso! Ma io adesso esco, sai che cosa faccio? Ma io ti porto... una pelliccia... di leone... con l'innesto di una tigre. Te lo faccio vedere chi sono io.

Senti, intanto però c'è un problema: siccome devo uscire, mi puoi dare mille lire per il taxi in modo che arrivo più in fretta a risolvere questo problema volgare che abbiamo? Te lo faccio vedere chi sono io, lascia fare a me, lascia fare a me, lascia fare a me perché... ti devi fidare.

Quello di Ciampi era un coraggio nichilista, certo.

Dopo la sua autodistruzione però non sono più transitati nell'ambiente discografico italiano persone in grado di proporre una rottura così drastica con la canzone tradizionale.

6.3 I recitativi di Fabrizio De André

Il fatto che in molte esibizioni dal vivo Fabrizio De André abbia riproposto in maniera pressoché inalterata, a eccezione a volte di strumenti percussivi aggiunti, parecchi brani dell'album *La buona novella*, sta a indicare quanto a questo lavoro del 1970

tenesse il cantautore, sia per i suoi contenuti, sia per quel tono evocativo liturgico rilevato nell'album del 1968 *Tutti morimmo a stento*, che trova qui un magnifico compimento.

Non tiriamo Fabrizio De André per la giacca, anche se dalla sua scomparsa è uno sport molto praticato dagli addetti ai lavori. Non vogliamo qui affermare che De André abbia voluto, cercato, praticato un rapporto continuativo con il teatro. Certo, l'amico Pepi Morgia lo vedeva di notte arrivare a controllare i piani luce dei concerti in teatro, perché De André teneva ad avere il controllo sulle sue idee e perché sicuramente lo affascinava il mondo dell'immagine teatrale che doveva rappresentare i suoi contenuti musicali, soprattutto nell'ultimo periodo della sua produzione.⁸⁵

Ci sono comunque episodi, incisioni che vanno considerate singolarmente, e che diventano interessanti nel valutare l'attitudine teatralizzante nell'esposizione cantata di Fabrizio De André.

L'episodio più antico è contenuto nel citato *Tutti morimmo a stento* e si tratta del *Recitativo* e del *Corale* che, insieme, chiudono l'album. Il *Corale* è composto da voci bianche che contrastano con il tono accusatorio del *Recitativo*. L'atmosfera è decadente, figlia in parte dell'esistenzialismo francese e in parte di suggestioni che già guardavano alle sperimentazioni d'oltreoceano.

È un parlare disinvolto ma perentorio, quello di Fabrizio De André nel *Recitativo*. Tagliente e dosato sul contesto armonico, volutamente dilatato ed echeggiante un senso di incompiutezza.

Uomini senza fallo, semidei
che vivete in castelli inargentati

85. Le notizie più attendibili si possono trovare in Luigi Viva, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano, 2000.

La buona novella costituisce un argomento a parte. È talmente teatrale l'esposizione di questa storia, in maniera voluta da Fabrizio De André, anche se alcuni fanno risalire l'idea del concept a Roberto Dané,⁸⁶ che il vigore espressivo sembra portare un linguaggio nuovo.

Fu chiesto a De André nel 1970, quando uscì il disco, se non ritenesse il messaggio poco attuale per il contesto del tempo, in cui si parlava essenzialmente di nuova rivoluzione sociale. Fabrizio De André rispose che per lui Gesù Cristo è stato il più grande rivoluzionario della storia.

Una maniera di mettere l'uomo al centro della storia,⁸⁷ pure parlando del metafisico, e chiamare a testimonianza proprio i vangeli apocriefi per sottolineare la natura terrena della ricerca musicale.

Per l'incisione dell'album, il gruppo de I Quelli, futura Premiata Forneria Marconi, fu ingaggiato nella totalità dei suoi elementi: Di Cioccio alla batteria, Piazza al basso, Mussida alle chitarre e Premoli alle tastiere. In *Maria nella bottega del falegname* Mauro Pagani fa la sua comparsa: suona l'ottavino.

La buona novella inizia a innovare fin dall'apertura.

Dopo un accenno di *Laudate Dominum* di pochi secondi, *L'infanzia di Maria* comincia moderato per diventare lento all'entrata del coro, e successivamente ritmato presto all'interno dello stesso brano, e in coda con un coro vocalizzato. Si capisce immediatamente che non si tratta di un'opera tradizionale negli intenti. Profondamente innovativo è l'utilizzo del coro in tutto l'album, che porterà a effetti di ficcante lirismo. Ne *Il ritorno di*

86. Cfr. Riccardo Bertocelli, (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze, 2003.

87. Calzante è la definizione dell'*umanismo* di Fabrizio De André proposta da Paolo Somigli, tra le altre accezioni intesa come "valore dell'uomo in contrapposizione a Dio", in P. Somigli, op. cit., p. 71. Possiamo ricordare, continuando il discorso della centralità terrena contrapposta all'Assoluto, i versi di *Spiritual* di Fabrizio De André, del 1967: "Dio del cielo, se mi vorrai amare/ scendi dalle stelle e vienimi a cercare".

Giuseppe, la Francia musicale impatta in una dimensione neo-orientaleggiante, con esiti a dir poco sorprendenti, talmente inusuali da essere ripresi quasi pedissequamente dal cantautore genovese nei suoi ultimi concerti. *Il sogno di Maria* è uno splendido moderato con moto che ricorda forse le sonorità del primo Paul Simon, ancora in coppia con Art Garfunkel; anche questo è un brano che verrà ripreso molto più avanti da De André e lasciato quasi inalterato. Dopo il breve allegretto *Ave Maria*, segue *Maria nella bottega del falegname*, con i bassi del pianoforte suonati come strumenti del falegname in un ideale dialogo sonoro a più voci, e l'utilizzo del coro che vivacizza in entrata gli interventi degli altri personaggi che rallentano, producendo un bilanciamento sonoro con sottolineature quasi futuriste richiamate anche dal testo; il coro introduce la batteria come elemento di ritmo, mentre i fiati separano i momenti dei diversi interlocutori. *Via della croce* ricorda quasi i brani di Ennio Morricone, ed evoca le atmosfere selvagge di una storia violenta, dove il sangue cade a terra insieme ai colpi scanditi delle fruste musicali, con chitarre e percussioni a seguire velocemente la narrazione. Dopo *Tre madri*, un moderato mosso molto intenso, le melodie vengono sconvolte da *Il testamento di Tito*, ispirato nientedimeno secondo il parere di Michele Maisano alle sonorità di *Blowin' in the wind* di Bob Dylan. *Il testamento di Tito* sarà uno dei brani riarrangiati dalla Premiata Forneria Marconi nei concerti con De André del 1979, che verranno pubblicati in due album, e il brano avrà diversi rifacimenti, a completare il disegno di velocità ritmica insito e non pienamente espresso nell'esperienza de *La buona novella*. Chiude l'album *Laudate hominem*, eseguito solo dal coro, con un *climax* di forza espressiva sconvolgente.

I personaggi di questo concept album prendono vita, e il cantautore limita anche i recitati, in favore della descrizione musicale.

Ne *L'infanzia di Maria* De André recita:

Secondo l'ordine ricevuto Giuseppe portò la bambina nella propria casa e subito se ne partì per dei lavori che lo attendevano fuori dalla Giudea. Rimase lontano quattro anni.

Ne *Il Sogno di Maria*, non in tutte le versioni del brano:

... e l'angelo disse: “Non temere, Maria, infatti hai trovato grazia presso il Signore e per opera sua concepirai un figlio...”.

Un anno dopo la scomparsa del cantautore, nel 2000, *La buona novella* esce dal solco delle incisioni e viene rappresentata in teatro, in una sorta di teatro-canzone con coro, da Giorgio Gallione, con attori in scena: Claudio Bisio, in funzione di narratore e cantante incerto, e Lina Sastri, come voce solista più ancorata alla parte musicale. L'altro episodio in cui De André sperimenta la dimensione recitativa è contenuto in *Storia di un impiegato* del 1973, e si tratta di *Sogno numero due*.

Tu sei il potere.
Vuoi essere giudicato?
Vuoi essere assolto o condannato?

Qui l'atmosfera è più simile al recitativo di *Tutti morimmo a stento*, ma l'onomatopea introdotta da Nicola Piovani, di eco morriconiano molto cinematografico, conferisce una dimensione *borderline* al pezzo. Una sperimentazione che musicalmente produsse esiti mirabili, come nel brano *L'ottico*, nella collaborazione con Piovani precedente a questo disco.⁸⁸ Questo dato esula però dalla nostra indagine.

88. Il brano *L'ottico* è contenuto nell'album *Non al denaro, non all'amore né al cielo* del 1971, testi di Fabrizio De André e Giuseppe Bentivoglio, musiche di Fabrizio De André e Nicola Piovani (dopo una prima redazione di Gian Piero Reverberi). De André raggiunge con la voce gli acuti forse più intensi della sua carriera di cantante.

6.4 *Opera buffa* di Francesco Guccini

La cifra espressiva di Francesco Guccini è sempre stata quella dell'intrattenimento con il pubblico, come in tutti i suoi concerti, a differenza di molti colleghi come Francesco De Gregori o Roberto Vecchioni, per quest'ultimo almeno all'inizio della sua carriera. Guccini ha sempre cercato il dialogo con il pubblico, e ogni suo concerto è sempre stato a metà tra il teatro e la canzone. Per parlare però di una vera canzone teatrale, bisogna citare l'esperienza dell'album *Opera buffa*.⁸⁹ Canzoni come *La genesi* sono uno splendido mix fra cantati e recitati, come mai negli altri episodi della produzione gucciniana. *Opera buffa* presenta molte tracce come *Talkin' sul sesso* e *Di mamma ce n'è una sola*, o anche *La fiera di San Lazzaro*, dove si intreccia magnificamente quel senso dell'ironia al limite del cabaret e quella voglia di raccontare cantando, così splendidamente espressa in versi ritmati.

Il testo de *La Genesi*, di cui riportiamo frammenti di seguito, è esemplare in tal senso.

(*recitato su musica*)

“Zitto, Lucifero, non disturbare, non stare sempre qui a
[criticare!

Beh sì, lo ammetto, sarà un po' buio, ma non dir più che non si
[vede un tubo!”.

(*recitato*)

“Che sono parolacce che non sopporto!”, disse il vecchio a
Lucifero. “E poi se c'è una cosa e un'altra che non posso
sopportare sono i criticoni: fattelo te l' Universo se sei capace”.

I cantati rimangono sempre sullo stesso motivo melodico, ma più avanti i recitati si fanno via via più articolati, e lasciano spazio a veri e propri monologhi teatrali. Sono esplicativi dei contenuti del brano, ma svincolati musicalmente, senza nessun

89. Francesco Guccini, *Opera buffa*, audiocassetta, Emi Music, Milano, 1973.

tipo di accompagnamento musicale. È un esperimento molto interessante, iscritto pur sempre nella forma canzone.

(*recitato con musica*)

“Te Lucifero non ti devi interessare come faccio ad avere io lo sconto alla fine del mese. Ma cosa vuol dire corruzione, una mano lava l'altra, come si dice; vuoi che uno nella mia posizione non conosca nessuno?”.

La parola di Francesco Guccini è già teatrale, il tentativo sempre riuscito di avvicinare il pubblico e di coinvolgerlo comporta una rottura immediata della quarta parete, un rapporto orizzontale che conferisce ai concerti un sapore di partecipazione difficilmente riscontrabile in quello degli altri cantautori di vecchia scuola, come si è detto.

La recitazione diventa irresistibile quando Guccini dà sfogo alla sua *vis* comica, oltre a quella lirica di impegno civile.

In *Opera buffa* ci sono parecchi esperimenti interessanti in effetti; uno è l'uso del recitato in brani come quello su riportato. L'altro è l'uso del *talkin'*, che deriva dal *blues* di radici africane ma si unisce alle ballate e alla musica popolare inglese, e che ha influenzato Bob Dylan e prima di lui il suo mentore Woody Guthrie. Guccini lo aveva già usato in *Folk Beat n.1*, la prima incisione del 1967. *Folk Beat n.1* era di argomento leggero, lontano dall'impegno civile che solitamente contraddistingue queste ballate, e così è anche *Talkin' sul sesso*, collocato volontariamente all'interno di un'ottica umoristica predominante in tutto il lavoro *Opera buffa*, indubbiamente la parte in cui maggiormente si può riconoscere un'impronta di canzone teatrale nella produzione gucciniana.

6.5 La metafisica teatrale di Vinicio Capossela

La parabola di Vinicio Capossela è strettamente legata al palcoscenico. Sin dai primi lavori, è forte l'intreccio tra musica e arte visiva. Il suo secondo album, *Modi*, del 1991, prende nome da una sua canzone dedicata al pittore Modigliani, e sia con quest'album, che segue il primo *All'1.35 circa* del 1990, sia con il terzo *Camera a sud*, del 1994, le sue canzoni incominciano a fare da colonna sonora a molti film.

Ma qual è la sua parentela con il teatro?

Prima di tutto la voce, spesso sussurrata sui pezzi. Non simili per forma, ma per la tendenza a esplorare i contenuti con una ricerca che va al di là della canzone tradizionale.

Il suo debito con Piero Ciampi per esempio è dichiarato, sia nelle accezioni contenutistiche, sia negli eccessi bukowskiiani.

Il suo essere *bohémien*⁹⁰ non è di maniera come altri suoi epigoni, e la sua allegria esistenziale si fonde con il gusto della sorpresa che vive nei suoi lavori, capaci di cullare graffiando.

Capossela afferma in un'intervista: "Io non faccio musica leggera italiana, non faccio nemmeno musica italiana; diciamo che mi piace usare la musica per animare un mio mondo fatto di personaggi e di cose che ho in testa. Non sono realmente un cantante"⁹¹.

Attitudine che rivela molto la parentela con Piero Ciampi di cui si diceva prima: sembra fare eco all'intervista rilasciata a Lina Agostini, una delle poche del cantautore livornese, in cui l'intervistatrice chiedeva a Ciampi: "Ma che cosa c'entra un tipo come lei con la canzone italiana?", e lui rispondeva "Che cosa

90. Nella canzone *Che cossè l'amor*, contenuta nell'album *Camera a sud*, CGD, 1994, alcuni versi sembrano una dichiarazione di poetica dell'autore: "son monarca e son boemio/ se questa è la miseria/ mi ci tuffo/ con dignità da rey".

91. Laura Balduzzi, Intervista a Vinicio Capossela, in Lombardia Oggi, 18 aprile 1998, in Elisabetta Cucco, *Vinicio Capossela, raddomante senza requie*, Auditorium, Milano, 2005.

c'entra con me la canzone italiana, semmai".⁹² Ed è quest'attitudine dichiarata che riveste per noi il maggior motivo di interesse nella ricerca di tutto ciò che di teatrale si muove attorno alla canzone.

L'artigianato teatrale di Capossela dal vivo prevede travestimenti, cappelli un po' alla Tom Waits, ali, mantelli. E ci sono brani interpretati tratti da racconti come *Non si muore tutte le mattine*, primo libro del cantautore.⁹³

Marinai, profeti e balene del 2011 è un episodio teatrale che non si può riduttivamente definire concerto, nonostante il titolo sia il medesimo dell'ultimo album del cantautore. Il live è più vicino a un musical raccontato, un concetto visionario di teatro-canzone. E in scena diventano immagine viva le voci e le storie che nell'incisione potevano solo essere ascoltate. Molta suggestione in questa vicenda che racconta le vicissitudini di San Nicola nella pancia della balena. Basta dare un'occhiata agli strumenti utilizzati per capire come ai musicisti Capossela ha richiesto virtù supplementari, oltre a quelle del semplice accompagnamento: Mauro Ottolini (trombone, conchiglie, ottoni, flauti, kalimba, temporale); Achille Succi (flauti, shakuhachi, shehnai, tin whistle); Alessandro "Asso" Stefana (chitarre, banjo, baglama, armonio), Glauco Zuppiroli (contrabbasso); Diego Sapignoli (batteria, conga, gong delle nuvole, teste di morto); Francesco Arcuri (sega musicale, balafon, campionatore, steel drum, saz, santoor); Vincenzo Vasi (theremin, campionatore, marimba, voce, glockenspiel); Edoardo Rossi (cori, catene, ciclope).

Capossela è metafisico, aereo nel proporre e inventare una recitazione cantata e sussurrata, dove la musica si intreccia al parlato per non disturbare e assurge a contorno mistico. Il

92. Vedi nota 79.

93. Vinicio Capossela, *Non si muore tutte le mattine*, Feltrinelli, Milano, 2004.

tentativo sciamanico di Capossela è dichiarato, e si evidenzia in allestimenti che non possono prescindere dalla teatralità del rito.

Riportiamo qui di seguito il testo de *La bianchezza della balena*, quasi interamente recitato.

(recitato)

Sebbene sia associato a quanto di più dolce,

Onorevole e sublime

La bianchezza della balena

Niente è più terribile di questo colore,

Una volta separato dal bene,

Una volta accompagnato al terrore

Il brano è recitato su musica, e il recitato è attento al tempo, anche se il ritmo non costringe a intonare l'impostazione del parlato. È uno degli episodi più recenti, e risulta difficile credere che l'attitudine teatrale, che appare sempre più pronunciata nell'incedere di questo artista, possa andare a scemare nei suoi lavori successivi.

Forse Capossela è l'erede più puro di Piero Ciampi nell'aspetto teatrale, nel suo non recitare i recitati e cantare poco i cantati. Si parla di un tono musicale diverso, destrutturato e cinematografizzato, astratto e attento all'incedere vocale del cantautore.

6.6 La recitazione cantata di Alessandro Mannarino

Uno dei giovani esponenti contemporanei della canzone teatrale nel senso più autentico, discendente diretto della tradizione dei grandi stornellatori, è Alessandro Mannarino. Con il suo primo disco *Bar della rabbia*, oltre a essere stato finalista al Premio Tenco nel 2009, si è guadagnato anche le finali del Premio Gaber.

Nonostante sia il più giovane tra i suoi colleghi, forse sarebbe il primo di cui parlare in quest'ambito di analisi, per la scelta decisa di virare, almeno nel suo primo lavoro, verso una recitazione cantata. Dopo, nel secondo disco *Supersantos*, Mannarino diminuisce la propensione ai recitati. Ma non l'impostazione, che compare in diversi brani. L'inizio di quest'attitudine appare chiaro negli esordi più incoscienti e sperimentali.

È utile notare la scrittura di un testo come quello di *Bar della rabbia*, canzone che dà nome al primo album.

(recitato)

Ma se rinasco me vojo reincarna' in me stesso
co' la promessa de famme fa' più sesso
e prego lo spirito santo der vino d'annata
di mettermi a venne i fiori pe' la strada
che vojo regala' 'na rosa
a tutte le donne che nun me l'hanno data,
come a di': tiè, che n'a so fa' 'na serenata!

In questo brano il cantato si limita al ritornello, e tutto il resto è recitato. Uno-due accordi di chitarra sono il tessuto musicale di accompagnamento. Lo strumento è strimpellato come se il cantante fosse un Rugantino alla finestra, come se diventasse lui stesso personaggio di quello che canta.

(cantato)

E brindo a chi è come me
ar bar della rabbia
o dell'Arabia
e più bevo e più sete me vie'
'sti bicchieri so' pieni de sabbia.

Episodi a teatro, come lo spettacolo *Agostino*, che il cantante ha messo in scena all'Ambra Jovinelli di Roma, ce ne sono stati

e ce ne sono tuttora. Mannarino si impone un'alternanza tra *live* in palazzetti e *live* in teatro.

Nel tentativo di anteporre il testo alla musica, nella presentazione che contempla anche il solo performante con l'accompagnamento del suo strumento, come è stato per l'esibizione al Premio Tenco nel 2009, *Bar della rabbia* è molto simile al teatro-canzone in senso lato.

In senso stretto, però, di canzone si tratta, e i recitati seguono lo scarno accompagnamento, anziché il contrario. Forse solo l'anarchia di Piero Ciampi era riuscita a far passare in second'ordine – non nel senso dell'importanza, ma in quello della gerarchia di esecuzione – il pur splendido accompagnamento musicale che Gianni Marchetti improvvisava al piano, seguendo i versi del poeta/cantautore livornese. Dati questi presupposti, si può facilmente intendere come un confronto con Vinicio Capossela, evocato da alcune frange della critica, appare un po' forzato.

Il fatto che Capossela si sia accorto di Mannarino non implica una filiazione contenutistica.

Se prima di Alessandro Mannarino ha parlato sulla musica Vinicio Capossela, prima di Capossela ha parlato Piero Ciampi, e prima di Ciampi Domenico Modugno.

Il primo disco di Mannarino, comunque, presenta un mix molto attento di cantati e recitati su musica, ironici e taglienti, talvolta polemici con le gerarchie ecclesiastiche, come in misura maggiore sarà nei successivi lavori. Nel secondo disco *Supersantos* il tema è più insistito. Se seguiamo il filo conduttore della lotta laica, possiamo sbizzarrirci con diversi esempi.

“Sotto le sottane delle suore/ sta sepolta la felicità” (track.#1, *Rumba Magica*); “Serenata lacrimosa/ sui gradini della chiesa/ ma chi me sente/ er vescovo c’ha er microfono io niente/ e lui vorrebbe una cosa solamente/ che se seccassero tutte le donne/

che fa' l'amore fosse un incidente/ che all'alberi cascassero le fronde/ e a sentillo pure Dio ce se confonde" (track.#2, *Serenata lacrimosa*); "Ave Maria noli me tangere/ la tangenziale m'ha fatto infrangere" (track.#4, *Quando l'amore se ne va*); "C'è chi ha detto 'm'hanno derubato/ i preti co' ll'aiuto de lo stato'/ l'hanno condannato più le spese/ e adesso fa la questua nelle chiese" (track.#6, *Serenata silenziosa*); "Maddalena allora s'alzò e urlò con tutto il cuore/ 'Dio non mi fai paura/ tu che hai fatto un figlio senza far l'amore/ che vuoi capirci di questa fregatura?// Lascia stare Giuda e guarda altrove/ Ecco, guarda la mia scollatura/ e io mi guarderò dalla tua invidia/ perchè Dio non gode come una creatura" (track.#7, *Maddalena*); "Purtroppo Marylou non l'ho più vista e a volte io mi chiedo dove sta/ ma forse è meglio vivere all'inferno che in una santissima città" (track.#8, *Marylou*); "Quando finì il tempo della pena/ gli rifilarono una stampella/ e zoppicando con la Bibbia nell'ascella/ presto si trovò in un'altra cella/ a spingere le palle del rosario/ come macigni verso la salita/ a consegnare minestrone raffreddato/ ai figli andati a male di un padre gesuita" (track.#11, *L'ultimo giorno dell'umanità*).⁹⁴

In *Supersantos* la vena teatrale si assottiglia, dicevamo, e gli spettacoli passano dai teatri ai palazzetti. I riferimenti citati appartengono a brani più strutturati sulla forma canzone rispetto ai precedenti episodi contenuti nel primo disco dell'autore. Anche riguardo i contenuti, la metafisica caposseliana appare ben lontana dal gusto terreno di *Supersantos*. Per vicinanza al baratro fisico e morale, un'impronta di racconto quasi accostabile al primo De André; uno dei pochi casi in cui il cantautore genovese non è scomodato invano.

94. Per un'analisi più approfondita dell'album *Supersantos* cfr. Eugenio Ripepi, *Della sorpresa di un Premio Tenco senza Mannarino*, in *Bravonline!*, 29 settembre 2011.

Come il vecchio pallone da calcio richiamato nel titolo, il disco è accessibile, divertente e imprevedibile.

Supersantos, ma anche i *Super-santos*, i santi finti, con cui si scontra un Mannarino in cerca di spiritualità vera, con i pezzi di carne attaccati all'intonaco delle parole, come i quarti di bue del Théâtre Libre di André Antoine. Mangiatori di patate vangoghiani, partite di lupini verghiani sempre avariate, lunghe liste di bastonati, ma non vinti. Mai vinti. Una spiritualità suburbana, che contrasta fortemente quelli che "tutti quanti fanno inginocchia", e che invita ad alzare la testa e ballare "contromano".

Quindi una teatralità ribelle, civile, vicina al concetto di canzone-narrazione.

I recitati continuano comunque, come dicevamo, anche se con meno insistenza, in *Supersantos*. Come nel brano *L'onorevole*, interamente recitato con una parte finale cantata, affidata a una voce femminile. Un testo ricco di metafore, di alta valenza poetica.

Il giorno seguente si presentò al lavoro
Con gli occhi vuoti e il raffreddore
Ed era deceduto solo da poco
Appena da dieci o dodici ore
Ma i segni della morte erano evidenti
E aveva biglietti della lotteria al posto dei denti
Fichi d'India al posto delle orecchie
Bacchette al posto delle mani

Questo, come il resto della canzone, è come si diceva un recitato su musica. Solo le ultime quattro righe sono cantate. Estremamente interessante, nel disprezzo dei meccanismi radiofonici che comandano spesso *jingle* da ritornello.

E al posto dei cani un branco inamidato di esseri umani
E quando gli dissero che l'economia era malata

E che la fame era la migliore cura
Fece finta di non avere mai avuto paura
Fece finta di non avere mai amato nessuna

Anche il brano *L'ultimo giorno dell'umanità* si svolge, ritornelli a parte, su un cantato ai limiti del parlare intonato. Con intuizioni testuali che consentono, anche qui, quest'operazione. Ne riportiamo la parte iniziale.

La morte, disperata, non trovava il figlio,
il figlio era sparito fra i soldati.
L'ultimo giorno dell'umanità,
il futuro andò a parlare al campo rifugiati,
e disse: ce ne andremo piano piano
dal figlio del notaio al cuoco pachistano.
Inseguiti dai cani, dai servi patinati,
i figli degli operai se ne erano già andati.

Un recitar cantando e un cantare recitato, che ritornano nei successivi lavori di Mannarino, *Al monte* (2014) e *Apriti cielo* (2017). Un piccolo figlio di Trilussa, che ha contagiato di musica versi autosufficienti, anche lontani dall'accompagnamento strumentale.

6.7 La canzone teatrale civile di Simone Cristicchi

L'esperienza di Simone Cristicchi è a metà tra canzone e teatro, ed è sicuramente connotativa di un percorso molto originale. A partire dal gesto di salire su una sedia durante l'esibizione al 57° Festival di Sanremo, vinto con la canzone *Ti regalerò un rosa*, prima tappa dell'approfondimento sui temi della salute mentale.

Un gesto teatrale, come quello di tanti anni prima di Domenico Modugno. Nel 1958 era stata un'apertura, uno

spalancarsi di braccia a creare un nuovo modo di cantare canzoni.

Cristicchi nel 2007 all'Ariston, guardando giù dalla sedia, vede un baratro immaginario, e fa immaginare un teatro sul palcoscenico canoro, proiettando oltre sé un intorno immaginifico in cui il pubblico cade rapito.

In Cristicchi anche il cantato ha forti tempi teatrali, con sorprese di significato ben al di là della musica leggera.

Riportiamo qui di seguito alcuni brani dal testo della canzone *Ti regalerò un rosa*:

Io sono come un pianoforte con un tasto rotto
L'accordo dissonante di un'orchestra di ubriachi
E giorno e notte si assomigliano
Nella poca luce che trafigge i vetri opachi
Me la faccio ancora sotto perché ho paura
Per la società dei sani siamo sempre stati spazzatura
Puzza di piscio e segatura
Questa è malattia mentale e non esiste cura

È un *rap*, almeno per larghe parti. Ma non si può liquidare con una codifica di genere, soprattutto perché il recitare cantando allontana Cristicchi dalla fissità della maniera *hip hop*, composta da gestualità ripetute pedissequamente dalla quasi totalità degli appartenenti a questa declinazione musicale, soprattutto di ultima generazione.⁹⁵ C'è una maniera di porre i significati nuova, con una primitiva coscienza dell'istinto teatrale, e c'è il forte impegno civile nei contenuti.

Dopo le vette del successo nel mondo della canzone, Cristicchi ha voluto lasciar fuori la musica sola, per diventare esponente di una canzone teatrale caratterizzata sempre da un forte impegno civile.

95. Di tutt'altro tenore l'opera dei primi versificatori pionieri del genere in Italia, come Alessandro Aleotti, in arte J Ax, o Francesco Di Gesù, in arte Frankie Hi-Nrg.

L'episodio con il coro dei minatori di Santa Fiora nel 2009, *Canti di miniere, d'amore, di vino e anarchia*, è esplicativo in questo senso: un teatro-canzone con coro, che rompe la tradizione del monologo e si fa impuramente energico, alternando monologhi a canti antichi di miniera che parlano di quella vita, intrecciando con una musicalità vivace, da tavolata conviviale, le dolcezze dello stare insieme alle tematiche delle morti sul lavoro.

C'è il mondo musicale del Belli invece nel poema *Li romani in Russia* di Elia Marcelli, che racconta alla maniera di Rigoni Stern, ma in versi di ottave, la guerra di chi c'era dentro.

Cristicchi lo porta in scena, diventa uno spettacolo di prosa puro, in versi. Il cantautore interpreta molti personaggi, se li racconta addosso, con impegno e ironia. Arriva a debuttare a Mosca con un traduttore.

L'amore per il teatro di Cristicchi, all'interno del panorama dei cantautori contemporanei, è forse maggiore rispetto ad altri colleghi. Lo spettacolo *Mio nonno è morto in guerra* del 2012 sembrerebbe per la struttura un vero e proprio episodio di teatro-canzone: monologhi sui reduci, sulle storie della guerra, sui racconti più duri e sull'allegria dopo il dolore, unica arma salvifica. Anche qui molti personaggi interpretati per dare un quadro della seconda guerra mondiale e di tante categorie di sopravvissuti, che addirittura è partito da un romanzo pubblicato da Cristicchi, intitolato come lo spettacolo.⁹⁶ Quasi teatro-canzone puro, potremmo dire, se Cristicchi avesse anche inventato delle musiche per la scena. Ha scelto invece, per coerenza con gli argomenti trattati, un repertorio che varia dalla musica popolare ai pezzi di autori come Boris Vian, Francesco De Gregori, Ivano Fossati. Anche se i pezzi sono comunque adattati, con operazioni ardite e convincenti, a strumenti come il

96. Simone Cristicchi, *Mio nonno è morto in guerra*, Mondadori, Milano, 2012.

pianoforte, così apparentemente distante, per esempio, dal sentimento di un canto alpino.

Lo spettacolo *CIM-Centro di Igiene Mentale* del 2007 è forse l'esperienza più affascinante di Cristicchi. L'esperienza autobiografica del cantautore è forte, a causa degli anni passati prima come obiettore di coscienza e poi come volontario in un centro di igiene mentale. Esperienza che aveva in precedenza portato alla realizzazione del pezzo vincitore di Sanremo, *Ti regalerò un rosa*. *CIM-Centro di Igiene Mentale* è anche un libro,⁹⁷ vincitore del Premio Letterario Elsa Morante Ragazzi. Lo spettacolo nasce inizialmente col solo cantautore in scena, in un'alternanza di canzoni dello stesso Cristicchi e monologhi in cui prendevano vita i personaggi realmente esistiti, delineati nelle lettere ritrovate al manicomio di San Girolamo a Volterra, e mai spedite per gli orrori precedenti alla legge Basaglia. Si può dire che la prima forma di *CIM-Centro di Igiene Mentale* fosse un vero e proprio spettacolo di teatro-canzone, con musiche inventate per la scena volte in canzoni che parlavano del tema affrontato nella drammaturgia testuale dei monologhi.

Questa forma pura di teatro-canzone ha lasciato posto a un'ibridazione che tenta molti artisti, tra cui alcuni attori come Luca Bizzarri e Paolo Kessisoglu che, con cantautori teatrali e teatralizzanti come Federico Sirianni, hanno scelto di dividersi i compiti scenici. Alla stessa maniera ma con procedimento inverso, Simone Cristicchi ha preferito lasciare il posto a Emiliano Terreni e Tommaso Taddei per l'interpretazione dei monologhi nel secondo allestimento di *CIM*.

Un compiuto esperimento di Cristicchi è stato trasmesso dalle reti televisive Rai nel 2014 in occasione della giornata di commemorazione delle foibe, e si chiama *Magazzino 18*, titolo che indica il posto, al porto vecchio di Trieste, dove i

97. Simone Cristicchi, *Centro di igiene mentale. Un cantastorie tra i matti*, Mondadori, Milano, 2007.

trecentocinquantamila esuli istriani lasciarono in deposito i loro oggetti personali nell'esodo del 1947. Le storie raccontate da Cisticchi, piccole testimonianze che amplificano la grandezza della tragedia, sono supportate da musiche scritte appositamente per la scena.

Fotografare una memoria è una cosa complicata: è successo per *Mio nonno è morto in guerra* e anche per *Magazzino 18*, dove per esempio ho unito in uno dei personaggi i due mondi: il manicomio e l'esodo, anche perché molti esuli non hanno retto il trauma dello sradicamento e sono finiti in manicomio o nel campo profughi.⁹⁸

La tragedia dei massacri in Venezia Giulia e Dalmazia del settembre 1943, durante la seconda guerra mondiale, è affrontata da Cisticchi con una rigorosa documentazione storica, nonostante alcuni episodi di contestazioni prima della messa in scena dello spettacolo, in alcuni teatri, sottolineino come storicamente la vicenda trattata rimanga una delle più problematiche per l'opinione pubblica italiana.

Nel 2016 Cisticchi, collaborando nuovamente con Antonio Calenda alla regia, porta in scena *Il secondo figlio di Dio*, prendendo in esame un caso umano particolare e raccontandone la storia con l'ausilio della narrazione e nuovamente con canzoni inedite appositamente coneguate per lo spettacolo.

Simone Cisticchi continua a percorrere il sentiero della canzone teatrale, ma contemporaneamente si spinge sul terreno di un nuovo teatro-canzone, con una forte impronta di denuncia sociale.

98. Simone Cisticchi intervistato da Paolo Talanca, *Il fatto quotidiano*, 13 gennaio 2014.

Per concludere

Abbiamo affrontato il discorso sul teatro-canzone partendo da una negazione, ovvero puntualizzando che non si tratta di una semplice alternanza di parole e musica su un palcoscenico, e l'abbiamo definito invece un contenitore scenico di drammaturgia musicale relata al recitato, finalizzata alla creazione di effetti drammatici.

Abbiamo introdotto anche il concetto di canzone teatrale, che si differenzia nella struttura dal teatro-canzone perché presuppone sempre l'esistenza di una griglia ritmica all'interno della quale la recitazione del testo ha luogo. Nella canzone teatrale le parti recitate sono adagate su un tessuto musicale, e possono essere eseguite su un palcoscenico o solo incise e divulgate attraverso usuali mezzi di audiodiffusione. La definizione di canzone teatrale che abbiamo dato riguarda quindi la recitazione su accompagnamento musicale, sia o meno legata dal performante a una connotazione mimica di palcoscenico.

Concludiamo il discorso confrontando due artisti di diversa estrazione: Maddalena Crippa, attrice teatrale, e Simone Cisticchi, che proviene dalla musica leggera. Esaminiamo due spettacoli da loro portati in scena, *Italia mia Italia*⁹⁹ di Maddalena Crippa e *Magazzino 18* di Simone Cisticchi.¹⁰⁰ Riportiamo dal libretto di sala dello spettacolo *Italia mia Italia*:

99. Lo spettacolo, scritto da Maddalena Crippa, è diretto da Peter Stein.

100. Cisticchi è diretto da Antonio Calenda, e per i testi dello spettacolo si avvale della collaborazione di Jan Bernas.

Un'attrice, Maddalena Crippa, che sa cantare e predilige farlo su un palcoscenico, e un grande regista internazionale, Peter Stein, che vive da tempo in Italia (accompagnati in scena da una piccola orchestra: pianoforte, violoncello, chitarra, contrabbasso), uniti per raccontare l'Italia con la bussola dell'istinto, della passione e della sensibilità femminile. Dopo le fortunate esperienze di *Sboom*, *A sud dell'alma*, *E pensare che c'era il pensiero*, Maddalena Crippa torna al teatro-canzone con uno spettacolo da lei stessa scritto, che mescola parole e musica, coniugando citazioni di scrittori classici e contemporanei con alcuni dei motivi più noti della musica leggera del Novecento (...). Nasce così un viaggio dentro a quella che la Crippa chiama la nostra "Paeninsula". Un percorso ricco di sorprese e di spiazzamenti, scaldato dal pianoforte e dagli arrangiamenti di Massimiliano Gagliardi e dalle atmosfere musicali evocate dalla Bubbez Orchestra. *Italia mia Italia* è uno spettacolo che, in questo «tempo difficile, molto difficile per l'Italia», si propone come «una carezza che conforta», lasciando che, sul filo di scelte dettate soprattutto dall'istinto femminile, possa accadere che Pier Paolo Pasolini dialoghi con Lucio Battisti, Giacomo Leopardi con Toto Cutugno, Francesco Piccolo con Fabrizio De André; ma anche che Federico Fellini si trovi a convivere con Sergio Endrigo, Franco Cassano con Battiato, Gualtieri con Ivano Fossati, Farinetti con Domenico Modugno e Paolo Conte. Il tutto amalgamato dalla forte personalità di un'attrice che ama coniugare il vitalismo scenico con l'impegno civile.¹⁰¹

Un termine esatto usato nella presentazione dello spettacolo è "amalgamato". Un termine scorretto per presentarlo è proprio teatro-canzone. Potremmo dire che mettere insieme Giacomo Leopardi e Toto Cutugno è esattamente il contrario del teatro-canzone, genere-non genere che fonda i suoi presupposti sulla drammaturgia originale del cantato e del recitato.

Magazzino 18 di Simone Cristicchi parte invece da una ricerca storica simile al metodo di preparazione che molti attori

101. Libretto di sala, Teatro Duse di Genova, 19 febbraio 2014.

del teatro di narrazione usano per i loro spettacoli,¹⁰² e si sviluppa con contributi di prosa e musica appositamente elaborati per la messa in scena; testi originali, sotto forma di testimonianze rielaborate e drammatizzate di istriani esuli dopo la seconda guerra mondiale, e canzoni originali.

Per Cisticchi forse nel passato è stato più corretto parlare di canzone teatrale; per gli episodi più recenti però possiamo parlare di un vero e proprio teatro-canzone.

Forse, a parte il ruolo riconosciuto e definito di Gian Piero Alloisio, è dalle nuove leve dell'ambito cantautorale che potremmo aspettarci originali proposte per questo genere-non genere.

102. G. Guccini, op. cit.

Fonti bibliografiche e discografiche

- AA.VV. *Enciclopedia della canzone italiana*, a cura di Castaldo Gino, Ed. Curcio, 1990, alla voce "Milly".
- Alloisio Gian Piero, Maggiani Maurizio, *Storia della meraviglia*, CD + libro, s.n., Genova, 2008.
- Alloisio Gian Piero, *Ogni vita è grande*, CD, Universal Italia, Milano, 2012.
- Alloisio Gian Piero, *Il mio amico Giorgio Gaber*, UTET, Milano, 2017.
- Angiolani Marzio, *Genova. Canzoni in salita*, Zona, Civitella Val di Chiana, 2004.
- Angiolani Marzio, Podestà Andrea, *Genova. Storie di canzoni e cantautori*, Zona, Civitella Val di Chiana, 2011.
- Antonucci Giovanni (a cura di), *Facezie, autobiografie e memorie*, Newton Compton, Roma, 1993.
- Bagnasco Arnaldo, *Paoli*, Franco Muzzio, Milano, 1989.
- Bartolo Alessia, *Le voci della musica in teatro*, tesi di laurea in D.A.M.S. anno accademico 2011/2012, relatore prof. Roberto Trovato, correlatore esterno dott. Eugenio Ripepi.
- Bertinetti Paolo, *Invito alla lettura di Beckett*, Mursia, 1984.
- Bertoncelli Riccardo (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze, 2003.
- Bianciardi Luciano, *La vita agra*, Rizzoli, Milano, 1962.
- Boretti Margherita, Bongiovanni Angela, *Il Derby Club Cabaret*, Zelig, Milano, 1996.
- Borgatti Enrico, *Milano ride e canta*, Borgatti, Milano, 1985.
- Capossela Vinicio, *Non si muore tutte le mattine*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- Carli Carlo, *Giorgio Gaber e il teatro-canzone. Definizione del teatro-canzone e atti parlamentari*, s.n., Roma, 2003.
- Casale Giulio, *Se ci fosse un uomo. Gli anni affollati del signor Gaber*, Arcana, Roma, 2006.
- Celestini Ascanio, Lega Alessio (a cura di), *Incrocio di sguardi. Conversazione su matti, precari, anarchici e altre pecore nere*, percorso fotografico di Maila Iacovelli, Fabio Zayed /Spot the Difference, Eleuthera Editore, Milano, 2012.
- Celestini Ascanio, *Parole sante*, CD, Radio Fandango, Roma, 2007.
- Ciampi Piero, *53 Poesie*, RCA, Roma, 1973.
- Cotroneo Roberto (a cura di), *Fabrizio De André. Come un'anomalia*, con VHS, Einaudi, Milano, 1999.
- Cotto Massimo, *Il grande libro del rock e non solo*, Bur, Milano, 2011.

- Criticchi Simone, *Centro di igiene mentale. Un cantastorie tra i matti*, Mondadori, Milano, 2007.
- Criticchi Simone, Bocchia Massimo, *Dialoghi incivili*, con CD audio, Elèuthera, Milano, 2010.
- Criticchi Simone, Marcelli Elia, Storai Niccolò, *Romani in Russia. Racconto di una guerra a millanta mila Miglia*, Rizzoli Lizard, Milano, 2010.
- Criticchi Simone, *Santa Fiora Social Club. Cantare di miniera, amore, vino e anarchia*, con DVD, Rizzoli, Milano, 2011.
- Criticchi Simone, *Mio nonno è morto in guerra*, Mondadori, Milano, 2012.
- Cucco Elisabetta, *Vinicio Capossela. Rabdomante senza requie*, Auditorium, Milano, 2005.
- Cuccurullo Francesco, *Il teatro di Giorgio Gaber*, Bastogi, Foggia, 2003.
- Curi Giandomenico, *Chiedo scusa se parlo di Gaber*, Arcana, Roma, 2003.
- De André Fabrizio, *La buona novella*, Produttori Associati, 1970.
- de Angelis Enrico (a cura di), *Piero Ciampi. Tutta l'opera*, Arcana Editrice, Milano, 1992.
- de Angelis Enrico (a cura di), *Piero Ciampi, canzoni e poesie*, Lato Side/Club Tenco, Roma, 1980.
- de Angelis Enrico, Marcheselli Ugo, *Piero Ciampi, Discografia illustrata*, Coniglio Editore, Roma, 2008.
- De Angelis Rodolfo, *Café-chantant: personaggi e interpreti*, a cura di Stefano De Matteis, La casa Usher, Firenze, 1984.
- De Caro Gaspare, De Caro Roberto, *Intervista a Sandro Luporini*, in Hortus Musicus n. 14, aprile-luglio 2003, Ut Orpheus Edizioni.
- De Grassi Giuseppe (a cura di), *L'assenza è un assedio. Cronache di vita, amore e gioco d'intorno a Piero Ciampi*, Anno 1 Numero 0, Papiro, Roma, 1995.
- De Grassi Giuseppe, *Maledetti amici. Cronache di vita, amore e canzoni d'intorno a Piero Ciampi*, RAI-ERI, Roma, 2001.
- De Stefano Gildo, *Vinicio Capossela*, Lombardi Editore, Milano, 1993.
- Deregibus Enrico, *Chi se ne frega della musica*, NDA Press, Rimini, 2013.
- Fabbri Franco, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino, 2008.
- Faldini Franca e Fofi Goffredo, *Totò: l'uomo e la maschera*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- Gaber Giorgio, *La libertà non è star sopra un albero. Antologia ragionata*, con intervista all'autore di Vincenzo Mollica, Einaudi, Torino, 2002.
- Gallarati Paolo, *L'Europa del melodramma. Da Calzabighi a Rossini*, Edizioni dell'Orso, Torino, 1999.

- Garinei Lello, Giovannini Marco, *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, Rizzoli, Milano, 1985.
- Giorgio Gaber su *Re Nudo*. *Articoli e interviste 1972-2002*, con DVD, prefazione di Gad Lerner, Edizioni Re Nudo, Siena, 2007.
- Guccini Francesco, *Opera buffa*, audiocassetta, Emi Music, Milano, 1973.
- Guccini Gerardo (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino, Roma, 2005.
- Harari Guido (a cura di), *Gaber. L'illogica utopia, autobiografia per parole e immagini*, in collaborazione con la Fondazione Giorgio Gaber, Chiarelettere, Milano, 2010.
- Harari Guido (a cura di), *Quando parla Gaber. Pensieri e provocazioni per l'Italia di oggi*, Chiarelettere, Milano, 2011.
- Jachia Paolo, *Francesco Guccini. 40 anni di storie, romanzi, canzoni*, Editori Riuniti, Roma, 2002.
- Jachia Paolo, *Giorgio Gaber. 1958-2003. Il teatro e le canzoni*, Editori Riuniti, Roma, 2003.
- Jachia Paolo, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Feltrinelli, Milano, 1998.
- Jannacci Paolo, *Aspettando al semaforo. L'unica biografia di Enzo Jannacci che racconti qualcosa di vero*, Mondadori, Milano, 2011.
- Liperi Felice, *Storia della canzone italiana*, RAI-ERI, Roma, 1999.
- Lucignani Luciano (a cura di), *Premio Armando Curcio per il Teatro 1989, Giorgio Gaber*, Armando Curcio, Roma, 1990.
- Luporini Sandro, Luporini Roberto, *G. Vi racconto Gaber*, Mondadori, Milano, 2013.
- Mainardi Nando, *Enzo Jannacci. Il genio del contropiede*, Zona, Arezzo, 2012.
- Marchetti Gianni, *Il mio Piero Ciampi*, Coniglio Editore, Roma, 2010.
- Mellace Raffaele, *Johann Adolf Hasse*, L'Epos, Palermo, 2004.
- Mellace Raffaele, *L'autunno del Metastasio*, Olschki, Firenze, 2007.
- Mollica Vincenzo (a cura di), *Giorgio Gaber: parole e canzoni*, con VHS, Einaudi, Torino, 2002.
- Mollica Vincenzo (a cura di), *Francesco Guccini*, Lato Side, Milano, 1981.
- Moramarco Michele, *I mitici Guft*, Edishow, Reggio Emilia, 2001.
- Murtas Clara (a cura di), *La canzone italiana*, Tempo Libero, Roma, 1983.
- Neri Sandro, *Gaber. La vita, le canzoni, il teatro*, Giunti, Firenze, 2007.
- Paolini Marco, I Mercanti di Liquore, *Sputi*, CD, Dischi Mezzanima/V2/Sony Music, Milano, 2004.

- Pedrinelli Andrea (a cura di), *Gaber; Giorgio. Il signor G raccontato da intellettuali, amici, artisti*, Kowalski, Milano, 2008.
- Petrolini in *Collana Teatro*, Garzanti, Torino, 1961.
- Pizza Marisa, *Il gesto, la parola, l'azione*, Bulzoni, Roma, 1996.
- Podestà Andrea, *In direzione ostinata e contraria*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2003.
- Porcheddu Andrea (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Il Principe Costante, Udine, 2005.
- Ripepi Eugenio, *La canzone teatrale di Piero Ciampi*, Edizioni Zem, Vallecrosia, 2015.
- Ripepi Eugenio, *Della sorpresa di un Premio Tenco senza Mannarino*, Bravonline!, 29 settembre 2011.
- Ripepi Eugenio, *Ogni vita è grande*, in Bravonline!, Roma, 10 Aprile 2012.
- Romagnoli Ettore, *Petrolini il grande* in *La Platea*, III, Zanichelli, Bologna, 1924.
- Salvatori Dario, *Il café-chantant a Roma*, Newton Compton, Roma, 1996.
- Scanzi Andrea, *C'è tempo. Ritratti a scomparsa*, PeQuod, Ancona, 2003.
- Scerman Gisela, *Piero Ciampi. Una vita a precipizio*, Coniglio Editore, Roma, 2005.
- Sollima Sergio, *Storia del teatro di rivista*, in *Sipario*, Milano, n.38, giugno 1949.
- Somigli Paolo, *La canzone in Italia. Strumenti per l'indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma, 2010.
- Straniero Michele (a cura di), *Canzoni di Francesco Guccini*, Lato Side, Milano, 1979.
- Svampa Nanni, *Scherzi della memoria. I peggiori sessant'anni della mia vita*, Edizioni Ponte alle Grazie, 2002.
- Ternavasio Maurizio, *Domenico Modugno. La leggenda di Mister Volare*, Giunti, Firenze, 2004.
- Veltri Gianluca, *Gaber Giorgio*, in *Deregibus Enrico (a cura di), Dizionario completo della canzone italiana*, Giunti, Firenze, 2006.
- Viva Luigi, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- Zampa Fabrizio, *Gaber; Giorgio*, in *Castaldo Gino (a cura di), Dizionario della canzone italiana*, Curcio, Milano, 1990, pp. 730-732.

Sommario

<i>Quel che ancora non sappiamo del teatro-canzone</i> di Eugenio Buonaccorsi	5
Capitolo 1. Il genere-non genere teatro-canzone: un tentativo di definizione	9
Capitolo 2. I passi della musica in teatro: gli antenati del teatro-canzone	
2.1 Dal caffè-concerto alla rivista	15
2.2 Ettore Petrolini	27
Capitolo 3. La nascita del teatro-canzone	
3.1 Il teatro-canzone off del Derby e i Gufi	33
3.2 Enzo Jannacci	36
3.3 La coscienza di genere: l'esperienza di Giorgio Gaber e Sandro Luporini	41
Capitolo 4. Il teatro-canzone oggi: Gian Piero Alloisio	57
Capitolo 5. A volte più che narratori	
5.1 L'idea di Marco Paolini: il "teatro e canzone"	71
5.2 Ascanio Celestini, <i>Parole sante</i>	76

Capitolo 6. La canzone teatrale	
6.1 Il cantante attore: Domenico Modugno	80
6.2 Il recitato su musica: Piero Ciampi	85
6.3 I recitativi di Fabrizio De André	90
6.4 <i>Opera buffa</i> di Francesco Guccini	95
6.5 La metafisica teatrale di Vinicio Capossela	97
6.6 La recitazione cantata di Alessandro Mannarino	99
6.7 La canzone teatrale civile di Simone Cristicchi	104
Per concludere	109
Fonti bibliografiche e discografiche	113

Questo saggio è un documento di ricerca e di studio.
Le citazioni in esso riportate rappresentano
un ausilio alla comprensione del lettore
e una necessaria esemplificazione
dei concetti esposti in narrativa.

www.zonamusicbooks.it
www.editricezona.it



EUGENIO RIPEPI

è attore, regista, cantautore, direttore artistico di manifestazioni teatrali di rilevanza nazionale (Teatro del Mare, Teatro Salvini, Spazio Calvino).
Ha pubblicato *La canzone teatrale di Piero Ciampi* (con interviste a Gino Paoli, Gianmaria Testa, Nada, 2015), *Il carnet del carnefice* (prefazione di Vittorio Coletti, 2015), *Scritti in festa per Eugenio Buonaccorsi* (prefazione di Gino Paoli, 2014), *Eredi del punto su tele di carne* (con uno scritto di Giuseppe Conte, 2005) e *La luce scalza* (2002).
Come cantautore ha pubblicato l'album *La buccia del buio* (Bollettino/CNI, 2011), di cui ha curato testi, musiche e produzione artistica.

Ripepi ci sfida a rivedere nozioni che crediamo valide da sempre e ormai acquisite, ma di cui la sua affilata competenza smaschera le intime distorsioni. Il suo libro non ribadisce lo "stato di informazione" già esistente, ma ci spiazza e ci costringe a ripartire, azzerando quanto finora abbiamo creduto di sapere sul teatro-canzone. Quello che dobbiamo ancora comprendere, secondo lui, sta oltre ed è ben più interessante.

dalla introduzione di Eugenio Buonaccorsi

EURO 14

ISBN 9788864387277

