

# 1. Uno sparo nella notte

Vi sono circostanze, fatti ed episodi destinati a passare inosservati, e altri a cambiare per sempre il destino di migliaia, di milioni di persone. Questo vale per la storia con la “esse” maiuscola, ma vale anche per il mondo delle canzonette. Nella notte tra il 26 e il 27 gennaio 1967 il cantautore Luigi Tenco, qualche ora dopo la sua eliminazione dal Festival di Sanremo, si uccide con un colpo di pistola. Nulla, per i colleghi, il pubblico, gli imprenditori e gli operatori dei settori discografico e musicale, sarà più come prima. Ancora oggi, a più di quarant’anni di distanza, circolano congetture e ipotesi alternative al suicidio, ma nessuno è mai riuscito a darvi concretezza. Gli infiniti sospetti sulla fine di Tenco dicono, a loro modo, di quanto quell’evento abbia toccato alcune corde sensibili e suscitato domande e inquietudini ancora a tanto tempo di distanza; di quanto abbia segnato un punto di non ritorno. Uno dei principali esponenti della canzone impegnata partecipa per la prima volta al Festival di Sanremo, ed esce stritolato da una competizione in cui, non a caso, vengono generalmente celebrati, riconosciuti e premiati i cantanti più commerciali, meglio se aiutati da qualche raccomandazione del potente di turno o della casa discografica di appartenenza. La fine di Tenco viene inevitabilmente letta, dal pubblico e anche dal mondo del disco, come conseguenza dello scontro frontale tra il Mercato e l’Impegno. Il suicidio del cantautore di origini piemontese-

si è così destinato a diventare una potente metafora, e al contempo un catalizzatore. Esso capta intuizioni, immagini e suggestioni che appartengono al passato, e ne sprigiona altre, destinate a loro volta a essere assorbite, riflesse e amplificate.

*Alla sera, al caffè con gli amici...*

L'ombra del suicidio aleggia e incombe sulle canzoni, sulle suggestioni e sulle vite dei cantautori della prima generazione sin dai loro passi iniziali. Basti pensare a *Il poeta*, una delle prime composizioni di Bruno Lauzi, compagno di scuola e grande amico proprio di Tenco. È la storia di un tale consumato da un amore disperato e non corrisposto. La tranquillità e le abitudini della vita borghese di provincia diventano improvvisamente una gabbia da cui è impossibile scappare, e il protagonista della canzone alla fine si uccide. È solo dopo la morte che quest'ultimo viene rivalutato: "ora dicono fosse un poeta" canta Lauzi, nel finale della canzone. Forse ci sbaglieremo, ma "il poeta" in questione assomiglia molto, in realtà, alla figura stessa del primo cantautore: di estrazione borghese, un po' bohémien e un po' maledetto, segnato dal male di vivere, incompreso. Non a caso il brano, pubblicato nel 1963, è stato definito "il manifesto tematico-formale"<sup>1</sup> di un'idea nuova di canzone. Tale espressione segnala che Lauzi non raccontava una semplice storia in musica, ma narrava – con essa – il tentativo stesso di cambiare la musica leggera e i suoi interpreti. E proprio come il protagonista del brano viene rivalutato dopo il suicidio, ovvero la sua morte fa sì che chi rimane guardi con occhi diversi alla sua vita, così *Il poeta*, ovvero la canzone vera e propria, assume in tutta evidenza un significato diverso, più "vero", quasi profetico, dopo la morte

<sup>1</sup> G. Baldazzi, L. Clarotti, A. Rocco, *I nostri cantautori*, Thema Editore, Torino 1990.

di Tenco. Possiamo dire che, nel quadro dell'onda lunga che parte dagli esordi dei cantautori e arriva all'epilogo del Festival del 1967, realtà e finzione non solo si sfiorano più volte e si riflettono vicendevolmente, ma arrivano a cambiarsi di posto, come se fosse addirittura la finzione a ispirare e trainare la realtà. L'immagine romantica del giovane cantautore, dal maglione a collo alto e con gli occhialoni scuri, che scrive in solitudine canzoni dai contenuti anti-convenzionali e che trasmette a esse la propria sofferenza esistenziale, non può in fondo che contemplare il suicidio come una delle opzioni possibili.

*Alla sera, al bar con gli amici...*

I primi cantautori, ragazzi piuttosto impresentabili rispetto ai gusti del pubblico italiano dei primissimi anni Sessanta, esordiscono a suon di rock and roll. Il rock che li ispira proviene dal mondo anglosassone degli anni Cinquanta: è il genere musicale dei figli della classe operaia, ovvero dei teenager. Questi ultimi, ben distanti dall'immagine dei "giovani" che si affermerà negli anni successivi, sono in gran parte lavoratori non specializzati, non ancora sistemati e in attesa di un futuro che non si prospetta particolarmente roseo. Proprio perché senza prospettive, i teenager anglosassoni vivono solo nel presente, consumano tutto e rapidamente, si muovono in branco e sviluppano uno stile di vita aggressivo e incline alla violenza.<sup>2</sup> Con modalità diverse dalla prima canzone d'autore un po' "esistenzialista", anche quel rock and roll porta con sé l'opzione della morte prematura, sicuramente preferibile a un domani senza sbocchi. Non si tratta certo del suicidio decadente de *Il poeta*: è piuttosto il *chicken run* di *Gioventù bruciata*, lanciarsi a tutta velocità e gettarsi fuori dall'auto un istante prima di precipitare nello strapiombo sul mare. Perciò i ragazzi

<sup>2</sup> S. Frith, *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano 1982.

che diventeranno cantautori fanno proprie e si confrontano, sin da subito, con categorie e sollecitazioni estetiche, musicali e culturali che hanno a che fare con l'idea della fine. Nel 1965 anche Gino Paoli incide *Il Poeta*, inserendolo nel 33 giri *Gino Paoli allo Studio A*. È un'interpretazione più parlata che cantata, che dà una nuova vitalità al brano: la sua voce ha un effetto quasi ipnotico, sollecitata da un arrangiamento che si direbbe psichedelico. L'autore di *Sapore di sale* apporta al testo alcune lievissime e apparentemente irrilevanti modifiche, ma che in realtà ridefiniscono socialmente la vicenda al centro del brano. Il verso iniziale "Alla sera, al caffè con gli amici", per esempio, diventa "Alla sera, al bar, con gli amici". Non è la stessa cosa: se il caffè sembrava evocare la vita monotona della borghesia di provincia, il bar allude a un'ambientazione più popolare, proletaria, forse non più provinciale ma metropolitana. In quel bar, probabilmente, è facile incontrare i corrispettivi dei teddy boys americani: duri di periferia non particolarmente raccomandabili. Giunto all'epilogo, Paoli sostituisce il verso originario "Ora dicono fosse un poeta" con "Ora dicono che era un poeta", quasi a suggerire non un semplice rimpianto e una rivalutazione post mortem da parte dei conoscenti, ma un riconoscimento più ampio, ufficiale, artistico e letterario. "Era un poeta": è una verità che nessuno può più mettere in discussione, quasi un'epigrafe. E anche di Tenco, dopo, diranno che era un poeta. Ma Paoli, quando canta il brano di Lauzi, non pensa a Tenco, ancora vivo e vegeto: probabilmente cita il se stesso che appartiene al mondo reale. L'11 luglio 1963, infatti, si era sparato un colpo di pistola mentre era nella sua villa, a Genova. Ricoverato in condizioni gravissime, non era morto per un puro caso. "La Stampa" sottolinea come siano "notissimi il suo maglione nero, gli occhiali scuri, il suo aspetto trasandato, l'insofferenza per la popolarità".<sup>3</sup>

<sup>3</sup> n. b., *Il cantautore Gino Paoli morente per un colpo di pistola al petto*, "La Stampa", 12 luglio 1963.

Nella notte tra il 26 e il 27 gennaio 1967, “il poeta” esce definitivamente dalla canzone e si materializza in Luigi Tenco: è questione di un attimo, di un bagliore nella notte, che però illumina tutto ciò che è avvenuto nel mondo della musica leggera prima e dà un senso possibile a ciò che verrà dopo. Infatti i legami e i rimandi tra realtà e finzione non cessano con il suicidio di Tenco. Anzi. Proprio nel 1967, Fabrizio De André scrive e incide *Pregghiera in gennaio*. Pare che De André abbia composto questo brano nelle ore immediatamente successive alla morte del cantautore. *Pregghiera in gennaio*, ispirata a una poesia di Francis Jammes, è un’esortazione a Dio affinché accolga, nell’aldilà, anche coloro che hanno deciso consapevolmente di mettere fine alla propria vita. Un riferimento preciso a Tenco, malgrado il suo nome non venga mai pronunciato nel testo della canzone, è presente negli ultimi versi: “Ascolta la sua voce che ormai canta nel vento; Dio di misericordia, vedrai, sarai contento”.<sup>4</sup> Da notare che nel 2004 Massimo Bubola ricorderà la vita e la morte dei due cantautori nel brano *Specialmente in gennaio*: anche De André è morto in quel mese, trentadue anni più tardi. Ma l’altra canzone più nota sulla fine di Tenco è sicuramente *Festival*, scritta e incisa da Francesco De Gregori nel 1976. In questo caso il brano sembra soprattutto un riconoscimento morale, quasi la rappresentazione in musica del passaggio di testimone tra una generazione della canzone d’autore e quella successiva, di cui De Gregori è sin dai primi anni Settanta uno degli esponenti più autorevoli. Il Tenco dipinto da De Gregori è un “giovane angelo che girava senza spada”, un “piccolo principe che non credeva alla morte” che cade travolto dai meccanismi del Festival e del mercato discografico e viene sepolto frettolosamente dal mondo dello spettacolo. Giorgio Gaber, al contrario, non si occuperà mai di Tenco, nella sua pur am-

<sup>4</sup> *Pregghiera in gennaio*, Fabrizio De André, 1967.

pia produzione musicale e teatrale. Questo non significa, come vedremo, che non vi siano nessi e legami forti, anche sul piano simbolico, tra i due artisti. Il cantautore milanese affronterà sì il tema del suicidio, ma negli anni Settanta e in modo ben diverso dalla poetica “esistenzialista” e maledetta dei primi Paoli, Lauzi e Tenco. Pensiamo a quel “per ora rimando il suicidio”, cantato nel brano *Far finta di essere sani*. O al monologo *Il suicidio*, contenuto nello spettacolo *Polli di allevamento*, in cui il protagonista decide alla fine di rinunciare al suo proposito, perché “c’è una fine per tutto e non è detto che sia sempre la morte”. In entrambi i casi il tono è ironico ma non certo disimpegnato. Qualcosa nel frattempo è evidentemente cambiato: le inquietudini che i giovani nei primi anni Sessanta coltivavano spesso individualmente e senza uno sbocco pubblico, ora trovano una risposta nell’attivismo politico e nel tentativo collettivo di cambiare il mondo. Forse anche per questo Gaber, che parteggia per quel tentativo, cita il suicidio appositamente per negarne l’attualità e la ragion d’essere, anche quando il bilancio esistenziale è radicalmente negativo, come nel monologo che abbiamo ricordato. Il suicidio ha smesso di essere una morte eroica, ed è diventata una fine patetica e “piccolo borghese”. Va detto, lo vedremo, che Gaber riproporrà l’ombra di tale tragica scelta, questa volta in modo decisamente serio, nella canzone *Il dilemma*, in una fase di rielaborazione del lutto della sconfitta dei movimenti scaturiti dal Sessantotto. Ma anche questa volta non ci sarà nulla di bohémien. Sono perciò passati solo pochi anni, ma *Il poeta* descritto da Bruno Lauzi appare come anacronistico e fuori dal mondo. Lontano eppure vicinissimo, perché il protagonista – virtuale e reale allo stesso tempo – di quella canzone, malgrado tutto, rimane il padre nascosto e non dichiarato della canzone d’autore italiana.

## 2. Sanremo

Anche Giorgio Gaber partecipa al Festival di Sanremo del 1967 con *E allora dai*. Ufficialmente il testo e la musica risultano a firma dello stesso cantautore milanese, ma in realtà il brano è stato scritto con Sandro Luporini, la cui collaborazione verrà ufficializzata solo a partire dai primi spettacoli del teatro canzone, e un giovanissimo Franco Battiato. *E allora dai*, contrariamente a *Ciao amore ciao* di Tenco, accede alla serata finale e si piazza al tredicesimo posto, ma non è certo una delle composizioni più felici del cantautore. È una canzone un po' qualunquista, un aggettivo che ritornerà altre volte, utilizzato spesso dal giornalismo musicale e anche politico, a proposito della produzione gaberiana dei decenni successivi. Il futuro Signor G sembra voler prendere le distanze dalla contestazione e dalla ribellione giovanile che stanno crescendo nel paese: il 1967 sarà infatti ricordato come "l'anno degli studenti". Diverse facoltà universitarie vengono occupate, sgomberate dalle forze dell'ordine e occupate nuovamente. A un clima che sta decisamente cambiando, il cantautore contrappone, come afferma esplicitamente nell'incipit del brano, "una canzone che non protesta", e sostiene che sarebbe sufficiente, per cambiare il mondo, che ognuno nella vita quotidiana si comportasse in modo coerente con gli ideali che vanno per la maggiore e in cui tanti dicono di credere. Al contempo il cantautore si prende gioco anche delle canzoni

del beat all'italiana, che proprio in quel periodo hanno un particolare successo e che esprimono, spesso in modo furbetto e commerciale, il malessere giovanile. Il messaggio di Gaber è certamente in controtendenza rispetto ai fermenti sociali e alle mobilitazioni studentesche che verranno nei mesi successivi: soffermandosi unicamente sul tema dei comportamenti individuali, è come se sminuisca l'importanza dell'azione e della protesta collettiva. Va detto che la modestia di *E allora dai* è accentuata ulteriormente e retrospettivamente dalla tragedia di Tenco: difficile associare a quel Festival di Sanremo elementi di leggerezza.

### *Gaber vs Celentano*

Non era la prima volta che il cantautore milanese assumeva posizioni che potevano essere considerate disimpegnate o, appunto, qualunquiste. Basti pensare alla querelle scoppiata l'anno prima con Celentano, probabilmente un po' caricata per carpire l'attenzione e la curiosità del pubblico. Nel 1966 Adriano Celentano presenta a Sanremo *Il ragazzo della via Gluck*: il brano viene eliminato ma, nelle settimane successive alla competizione canora, incontra un successo di vendite molto significativo. Con una scelta piuttosto inusuale Gaber incide una canzone ironica e polemica esplicitamente contrapposta al successo del "molleggiato": *La risposta al ragazzo della via Gluck*. Se Celentano mette al centro la nostalgia per un passato metropolitano in parte mitizzato e in parte inventato, fatto di prati e corse spensierate, Gaber inscena nel suo brano la piccola e paradossale tragedia di un giovane che perde la casa, abbattuta "per farci un prato". Uno ha posizioni nostalgiche e pre-ambientaliste, l'altro sviluppatista, pseudo-lavorista e insensibile al tema del verde. Difficile stabilire chi, tra Celentano e Gaber, abbia la posizione reazionaria e chi la posizione progressista, ma – come abbiamo già osservato – bisogna mettere in conto anche una certa artificialità e finzione nello scontro: in



fondo, è noto che discografici e giornalisti erano convinti che le rivalità tra cantanti avvincessero il pubblico. Quel che in questa sede ci importa è ciò che Gaber dichiara per motivare la sua distanza da Celentano e dalla sua canzone: “Allo scorso Sanremo abbiamo ascoltato *Il ragazzo della via Gluck*. Molti erano convinti di trovarsi di fronte a un capolavoro: ‘È nata finalmente la canzone di protesta, la canzone rivoluzionaria!’ Avevo dei buoni motivi per non essere d’accordo [...]. Una canzone è una canzone e non un comizio. Deve raccontare una storia, fragile che sia, con un po’ di poesia e con un significato preciso. Il comizio è un’altra cosa”.<sup>1</sup> Il Gaber del 1966 traccia confini piuttosto definiti per delineare il campo artistico proprio di un cantante: le questioni sociali e politiche possono essere affrontate in un comizio, non in una canzone. La canzone serve, come abbiamo visto, al massimo per esprimere il male di vivere, purché declinato individualmente, ma deve rimanere a distanza dalle vicende collettive.

### *L'interezza*

Tornando al Festival di Sanremo del 1967, possiamo però osservare come Gaber e Luporini introducano in *E allora dai* un tema che riemergerà anche nella produzione artistica del teatro canzone degli anni Settanta, ovvero nella fase più politicizzata della carriera del cantautore. In fondo, quel “se potessi mangiare un’idea avrei fatto la mia rivoluzione” che Gaber canta nelle prime battute dello spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so* affronta lo stesso tema della coerenza tra comportamenti individuali e scelte valoriali, ideali e politiche. Gaber e Luporini definiscono, nel corso degli anni Settanta, la realizzazione della coerenza tra cuore e cervello, tra mente e corpo, tra pensiero e azione, con una parola: “interezza”. Mentre *E allora dai* viene

<sup>1</sup> G. Harari, *Gaber. L'illogica utopia*, Chiarelettere, Roma 2009.

considerata un brano un po' imbarazzante e stonato nella storia artistica di Gaber, *Un'idea* – presentata in pubblico solo quattro anni dopo quel Festival del 1967 – è considerata una delle pietre miliari della produzione del cantante, eseguita nei teatri davanti a platee di giovani partecipi e interessati alle domande, ai dubbi e alle provocazioni messe in scena nel primo teatro canzone con il supporto dell'amico Luporini. Si tratta unicamente della differenza tra un brano riuscito e un altro meno riuscito? In realtà sono cambiati nel frattempo i canoni estetici e culturali che stanno alla base delle canzoni; stanno cambiando e sono cambiati il pubblico, il mercato discografico e il quadro sociale. Mentre Gaber e Luporini possono affrontare il tema complesso dell'interrezza al Festival di Sanremo del '67 ricorrendo solo a toni leggeri e sfocati, poiché i confini della produzione canora sono grossomodo quelli descritti da Gaber nel 1966, quattro anni dopo, nel teatro canzone, gli stessi autori possono ricalibrare la propria ironia e il tema dell'interrezza all'interno di una proposta artistica esplicitamente politica, davanti a un pubblico ben diverso dalla platea sanremese. Lo rende perciò possibile, oltre al coraggio artistico del cantautore milanese, una rilevante differenza di contesto.

### *I precedenti*

Va detto che Gaber aveva già partecipato al Festival di Sanremo, prima del 1967, in ben tre edizioni. Ricordare quelle partecipazioni precedenti ci consente di dare un primo sguardo alla sua produzione degli anni Sessanta, piuttosto eterogenea anche perché la figura del cantautore in sé non aveva ancora conquistato una piena autonomia sul piano artistico, e quindi un'identità definita una volta per tutte. L'esordio di Gaber al Festival di Sanremo avviene nel 1961, e con lui si presentano per la prima volta nella competizione canora altri colleghi come Gino Paoli, Umberto