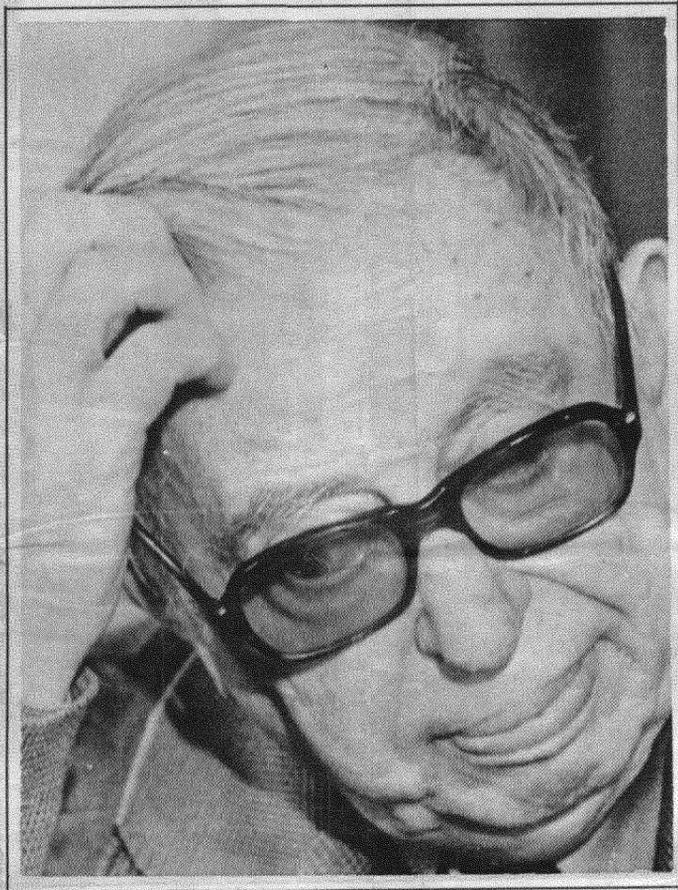


Finalmente amore non fa più rima con cuore

di Giuseppe De Grassi



Alla fine degli anni 50 nasce, fra Genova e Milano, la «scuola dei cantautori». Le sue radici, questa volta, non vanno cercate in America, ma nella Parigi di Sartre, di Prevert, di Edith Piaf e di Charles Trenet

A cavallo tra gli anni '50 e gli anni '60, nasce una curiosa aggregazione di personaggi un po' strani che tenteranno di dare (anche se spesso molto velleitariamente) una scossa alla musica leggera italiana. Sono elementi bizzarri, impregnati di quella curiosa musica che viene dall'America e che si chiama swing, rock'n'roll e twist. Suonano a Milano, spesso con nomi d'importazione, canzoncine abbastanza surreali e provocatorie.

A Genova, d'altro canto, si ritrovano degli amanti della nuova canzone francese, che daranno il via a quella che verrà impropriamente definita «la scuola genovese» e che capiscono che si può parlare d'amore con un altro linguaggio che non sia la solita rima baciata «amore-cuore».

Come ci spiega bene Paolo Ruggeri, nel suo *Nasce la nuova canzone (La canzone italiana, 1982, Fabbri)*, «... è tra Genova e Milano che la cosiddetta "scuola dei cantautori" ha la sua culla. E le radici, una volta tanto, non vanno cercate in America, ma in Francia. E' nella Parigi dell'esistenzialismo, di Sartre, di Prevert e di Kosma, dove ancora regna Edith Piaf, che scopre e lancia nuovi talenti, dove Juliette Greco, la "musa di Saint-Germain-des-Près", è divenuta il simbolo canoro del Quartiere Latino, è nella Parigi delle "caves" della "Rive gauche" e dell'"Olympia" che, sulle orme di Charles Trenet, nel corso degli anni Cinquanta, fioriscono con diverse fortune "chansonniers" come Boris Vian, Gilbert Bécaud, Leo Ferré, Charles Aznavour, Georges Brassens, il belga Jacques Brel, Mouloudji, Georges Moustaki. Ed è estremamente indicativo che *Un jour tu verras*, la più bella canzone di Mouloudji, sia tra le prime incise da Ornella Vanoni e Gino Paoli, il quale ci darà anche la sua versione di *Il faut savoir* di Aznavour (*Devi sapere*) e di *Ne me quitte pas* di Brel (*Non andare via*), autore quest'ultimo al quale attingerà anche Giorgio Gaber».

Si chiameranno, questi personaggi, Enzo Jannacci e Giorgio Gaber, per quanto riguarda Milano; Gino Paoli, Luigi Tenco, Bruno Lauzi, Umberto Bindi, Fabrizio De André, per i «genovesi»; più l'istriano Sergio Endrigo e il livornese Piero Ciampi.

Se Jannacci e Gaber, sotto il nome di «Due corsari», tenderanno (prima di seguire una strada autonoma che li porterà molto lontano) a fare un'operazione tutto sommato ironica, riprendendo musiche americane e parlando di *fette di limone nel té*, di *cani coi capelli*, di *porte romane*, di *strade di notte*, di *tintarelle di luna* e di *corsari scozzesi*; a Genova, appunto, si manderà a memoria la lezione dei francesi. Nasce quella che poi verrà definita la «nuova canzone italiana» e che avrà un primo serio scossone con il suicidio di Tenco, a Sanremo, nel gennaio del 1967.

Il linguaggio è subito diverso. Si parla, e si vive, dell'amore in maniera scarna, quotidiana, abbastanza infelice. E si inizia a parlare anche di altri temi. A Milano, una cantante quasi sconosciuta, pupilla di Strehler, propone le canzoni della *mala* ed incide una stupenda versione del *Ma mi* di Strehler e Carpi, che si può ben definire tra le antesignane delle canzoni commerciali antimilitariste e di protesta. Scritta per lo spettacolo teatrale *Milanin Milanun*, sarà successivamente incisa anche da Enzo Jannacci.

Serem in quartier col Padola, / el Rodolfo, el Gaina e poeu mi: / quatter amis, quatter malnatt / vegnu su insemma, compagn di gatt. / Emm fa la guera in Albania, / poeu su in montagna a ciapà ratt: / negher, Todesch de la Wermach, mi fan morire domaa a pensagh! / Poeu m'hann cataa in d'una imboscada: / pugnn e piesciad e 'na fusilada... / Ma mi, ma mi, ma mi / quaranta di, quaranta nott / a San Vittor a ciapaa i bott, / dormi de can, pien de malann! / ... sbattuu de su, sbattuu de giù: / mi sont de quei che parlen no! (Eravamo in quattro col Padula, / il Rodolfo, il Gaina e poi io: / quattro amici, quattro malnati / cresciuti insieme, come i gatti. / Abbiamo fatto la guerra in Albania, / poi su

in montagna ad acchiappare topi: / fascisti, tedeschi della Wermach, mi fanno morire solo a pensarci! / Poi m'han beccato in un'imboscata: / pugni e calci e una fucilata... / Ma io, / quaranta giorni, quaranta notti / a San Vittore a prendere botte, / dormire da cani, pieno di malanni! / ... sbattuto su, sbattuto giù: / io sono di quelli che non parlano!). La cantante si chiama Ornella Vanoni e ci darà un'altra emozione con la splendida versione de *Le déserteur* di Boris Vian (una delle più belle canzoni antimilitariste in senso assoluto scritta al tempo della guerra d'Algeria), nella traduzione di Giorgio Calabrese.

A proposito di questa canzone, è interessante sottolineare come sia stata presa d'esempio un po' in tutto il mondo: dall'America (nella versione di Peter Paul & Mary, per la guerra del Vietnam) all'Italia, con numerose versioni fra cui ricordiamo quelle di Luigi Tenco (*Padroni della terra*, con chiari riferimenti ai *Masters of war* dylaniani), di un certo P. Fantozzi (che qualche critico vuole essere Paolo Villaggio) e del poeta Giorgio Caproni. E' curioso comparare (nell'inizio e nel finale) le varie versioni.

In piene facoltà, / egregio Presidente, / Le scrivo la presente / che spero leggerà. / La cartolina qui / mi dice terra terra / di andare a far la guerra / quest'altro lunedì. / Ma io

non sono qua, / egregio Presidente, / per ammazzare gente / più o meno come me... / E dica pure ai suoi / se vengono a cercarmi / che possono spararmi / ché armi non ne ho (Calabrese).

Mio caro comandante, / ti scrivo una lettera. / Ascoltami stasera, / è quasi una preghiera. / Io non sono un disertore, / io sono nato per la gioia, / non sono nato per la guerra / ma sono nato per l'amore... / Nel pianto dei feriti / non chiederò perdono / perché domani parto / perché io fuggirò... / Se mi perseguirai / avvisa i tuoi gendarmi: / non porterò le armi / e mi potran sparar (Fantozzi).

Monsieur le Président, / Le scrivo due parole / che legger può se vuole / e se un minuto avrà. / Ho ricevuto qua / anch'io la cartolina / perché da domattina / la guerra vado a far. / Monsieur le Président, / io non ci voglio andare, / non è per ammazzare / che al mondo poi si sta... / E se con me ce l'ha / avverta i suoi gendarmi / che io sono senza armi / e mi si può sparar! (Caproni).

Padroni della Terra, / vi scrivo queste righe / che forse leggerete / se tempo avrete mai. / Ho qui davanti a me / il foglio di richiamo: / io devo ritornare / in caserma lunedì. / Padroni della Terra, / non lo voglio più fare, / non posso più ammazzare / la gente come me... / E se mi troverete, / con me non porto

armi: / coraggio, su, gendarmi, / sparate su di me! (Tenco).

La versione originale, del '54, fu pesantemente censurata. Come ci ricorda Aldo Fegatelli in *Tenco (Franco Muzzio Editore, 1987)*, «non c'è mai invito a disertare, sostituito da considerazioni più teoriche e generali: la guerra è un'idiozia; dove Vian incita alla disobbedienza con quattro imperativi di seguito, il nuovo testo parla di miseria e di fratellanza e Tenco, dovendolo seguire, mette in evidenza il problema della fame nel mondo; alle madri dei soldati si preferisce risparmiare una morte di crepacuore e le si fa semplicemente andare avanti senza sapere perché...». Così «la traduzione di Tenco ha innanzitutto i limiti inevitabili del testo censurato. E' comunque fedele, onesta, coraggiosa; risente, naturalmente, del clima battagliero e ribelle delle generazioni giovanili... traduce bene - meglio dei colleghi che lo seguirono più avanti in questa piccola impresa - i due incisivi e fondamentali versi di Vian *Je ne veux pas la faire / je ne suis pas sur terre...* Il disertore di Tenco, poi, non parte alla guerra, ma ritorna in caserma (evento meno eroico, ma più riconoscibile) e non vuole più ammazzare... dichiara solidarietà non tanto alla povera gente, ma alla gente come me... il suo finale è ancora più diretto e sfrontato di quello di Vian, ma complessivamente *ildé serieur* d'oltralpe è più isolato, sofferto anche in prima persona, e quindi più rivoluzionario; quello di Tenco, dati i tempi cambiati, è invece prima di ogni altra cosa un'occasione funzionale a un intervento di sensibilizzazione civile e sociale».

Oltre alla versione della Vanoni, vanno ricordate quelle di Sergio Reggiani, di Adriana Martino, di Margot, di Achille Millo e la recentissima di Ivano Fossati. Per tornare alla nostra storia, le canzoni di questi interpreti e cantautori (anche quelle veicolate nei circuiti di mercato) non hanno nulla in comune con quelle del periodo beat: assolute speculazioni commerciali, ma fanno parte di un nuovo linguaggio, di un nuovo modo di usufruire delle possibilità della canzone.

Tutti questi personaggi, anche se affrettatamente accumulati, avranno poi uno sviluppo artistico assolutamente autonomo che ancora, tranne le solite eccezioni, li mantiene in posizione di assoluta preminenza nel mondo della canzone italiana.

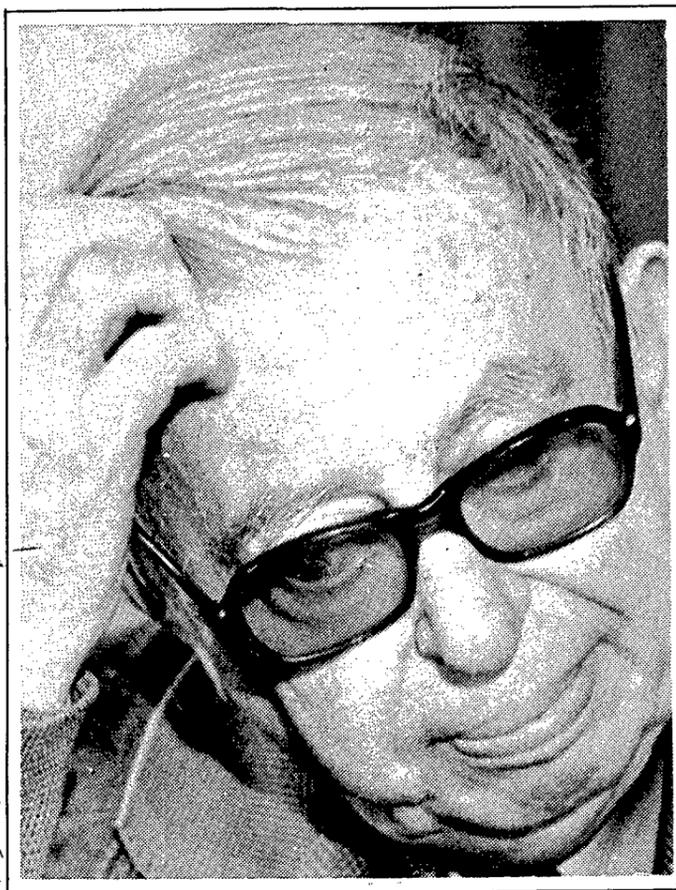
Enzo Jannacci comincerà a parlare, con il suo stile particolarissimo tra il comico ed il tragico, ed anche dov'è comico sarà sempre la tragedia latente delle situazioni a far riflettere, di Milano e dei personaggi non integrati che la popolano. Amori disperati e attesi ad una fermata di tram; carichi di *terrori* che salgono e finiscono nelle fabbriche a ritagliare grandissimi fiori di lamiera per regalarli alla donna amata; barboni che muoiono dentro ad un cartone sognando un grande amore. Sono i personaggi tragicomici del triangolo industriale, tipici di quegli anni in cui si assiste alla grande immigrazione. Tutti i simboli sono estremamente laici: non c'è mai la possibilità di riscatto nella fede, nella patria e nella famiglia; così l'amore è sempre di *seconda mano* e quelli come lui, in fondo, sono solo dei «poer Crist».

*T'ho vist, / poer Crist, / inciudà sù quatr asit, / anca mi / me sun vist / inciudà sù quatr asit; / cume ti, / pegg de ti, / anca mi me sun vist / inciudà / rinciudà / cume un poer Crist... (T'ho visto, / povero Cristo, / inchiodato su quattro tavole, / anch'io / mi son visto / inchiodato su quattro tavole; / come te, / peggio di te, / anch'io mi son visto / inchiodato / rinchiudato / come un povero Cristo...), (T'ho cumprà i calsett de seda). Un'altra splendida canzone, filtrata attraverso la disperazione dell'individuo, terrone, sottoproletario e emarginato, di fronte ad un certo tipo di istituzione globale, mai retorica o possibilista, è *Soldato Nencini*.*

Soldato Nencini, soldato d'Italia / semianal-

Finalmente amore non fa più rima con cuore

di Giuseppe De Grassi



Alla fine degli anni 50 nasce, fra Genova e Milano, la «scuola dei cantautori». Le sue radici, questa volta, non vanno cercate in America, ma nella Parigi di Sartre, di Prevert, di Edith Piaf e di Charles Trenet

A cavallo tra gli anni '50 e gli anni '60, nasce una curiosa aggregazione di personaggi un po' strani che tenteranno di dare (anche se spesso molto velleitariamente) una scossa alla musica leggera italiana. Sono elementi bizzarri, impregnati di quella curiosa musica che viene dall'America e che si chiama swing, rock'n'roll e twist. Suonano a Milano, spesso con nomi d'importazione, canzoncine abbastanza surreali e provocatorie.

A Genova, d'altro canto, si ritrovano degli amanti della nuova canzone francese, che daranno il via a quella che verrà impropriamente definita «la scuola genovese» e che capiscono che si può parlare d'amore con un altro linguaggio che non sia la solita rima baciata «amore-cuore».

Come ci spiega bene Paolo Ruggeri, nel suo *Nasce la nuova canzone (La canzone italiana, 1982, Fabbri)*, «... è tra Genova e Milano che la cosiddetta "scuola dei cantautori" ha la sua culla. E le radici, una volta tanto, non vanno cercate in America, ma in Francia. E' nella Parigi dell'esistenzialismo, di Sartre, di Prevert e di Kosma, dove ancora regna Edith Piaf, che scopre e lancia nuovi talenti, dove Juliette Greco, la "musa di Saint-Germain-des-Prés", è divenuta il simbolo canoro del Quartiere Latino, è nella Parigi delle "caves" della "Rive gauche" e dell'"Olympia" che, sulle orme di Charles Trenet, nel corso degli anni Cinquanta, fioriscono con diverse fortune "chansonniers" come Boris Vian, Gilbert Bécaud, Leo Ferré, Charles Aznavour, Georges Brassens, il belga Jacques Brel, Mouloudji, Georges Moustaki. Ed è estremamente indicativo che *Un jour tu verras*, la più bella canzone di Mouloudji, sia tra le prime incise da Ornella Vanoni e Gino Paoli, il quale ci darà anche la sua versione di *Il faut savoir* di Aznavour (*Devi sapere*) e di *Ne me quitte pas* di Brel (*Non andare via*), autore quest'ultimo al quale attingerà anche Giorgio Gaber».

Si chiameranno, questi personaggi, Enzo Jannacci e Giorgio Gaber, per quanto riguarda Milano; Gino Paoli, Luigi Tenco, Bruno Lauzi, Umberto Bindi, Fabrizio De André, per i «genovesi»; più l'istriano Sergio Endrigo e il livornese Piero Ciampi.

Se Jannacci e Gaber, sotto il nome di «Due corsari», tenderanno (prima di seguire una strada autonoma che li porterà molto lontano) a fare un'operazione tutto sommato ironica, riprendendo musiche americane e parlando di *fette di limonè nel tè*, di *cani coi capelli*, di *porte romane*, di *strade di notte*, di *tintarelle di luna* e di *corsari scozzesi*; a Genova, appunto, si manderà a memoria la lezione dei francesi. Nasce quella che poi verrà definita la «nuova canzone italiana» e che avrà un primo serio scossone con il suicidio di Tenco, a Sanremo, nel gennaio del 1967.

Il linguaggio è subito diverso. Si parla, e si vive, dell'amore in maniera scarna, quotidiana, abbastanza infelice. E si inizia a parlare anche di altri temi. A Milano, una cantante quasi sconosciuta, pupilla di Strehler, propone le canzoni della *mala* ed incide una stupenda versione del *Ma mi* di Strehler e Carpi, che si può ben definire tra le antesignane delle canzoni commerciali antimilitariste e di protesta. Scritta per lo spettacolo teatrale *Milanin Milanun*, sarà successivamente incisa anche da Enzo Jannacci.

Serem in quatter col Padola, / l'el Rodolfo, / el Gaina e poeu mi: / quatter amis, quatter malnatt / vegnu su insemma, compagn di gatt. / Emm fa la guera in Albania, / poeu su in montagna a ciapà ratt: / negher, Todesch de la Wermach, mi fan morire domaa a pensagh! / Poeu m'hann cataa in d'una imboscada: / pugnn e piesciad e 'na fusilada... / Ma mi, ma mi, ma mi / quaranta di, quaranta nott / a San Vittor a ciapaa i bott, / dormi de can, pien de malann! / ... sbattuu de su, sbattuu de giù: / mi sont de quei che parlen no! (Eravamo in quattro col Padula, / il Rodolfo, il Gaina e poi io: / quattro amici, quattro malnati / cresciuti insieme, come i gatti. / Abbiamo fatto la guerra in Albania, / poi su

in montagna ad acchiappare topi: / fascisti, tedeschi della Wermach, mi fanno morire solo a pensarci! / Poi m'han beccato in un'imboscata: / pugni e calci e una fucilata... / Ma io, / quaranta giorni, quaranta notti / a San Vittore a prendere botte, / dormire da cani, pieno di malanni! / ... sbattuto su, sbattuto giù: / io sono di quelli che non parlano!). La cantante si chiama Ornella Vanoni e ci darà un'altra emozione con la splendida versione de *Le déserteur* di Boris Vian (una delle più belle canzoni antimilitariste in senso assoluto scritta al tempo della guerra d'Algeria), nella traduzione di Giorgio Calabrese.

A proposito di questa canzone, è interessante sottolineare come sia stata presa d'esempio un po' in tutto il mondo: dall'America (nella versione di Peter Paul & Mary, per la guerra del Vietnam) all'Italia, con numerose versioni fra cui ricordiamo quelle di Luigi Tenco (*Padroni della terra*, con chiari riferimenti ai *Masters of war* dylaniani), di un certo P. Fantozzi (che qualche critico vuole essere Paolo Villaggio) e del poeta Giorgio Caproni. E' curioso comparare (nell'inizio e nel finale) le varie versioni.

In piene facoltà, / egregio Presidente, / Le scrivo la presente / che spero leggerà. / La cartolina qui / mi dice terra terra / di andare a far la guerra / quest'altro lunedì. / Ma io

non sono qua, / egregio Presidente, / per ammazzare gente / più o meno come me... / E dica pure ai suoi / se vengono a cercarmi / che possono spararmi / ché armi non ne ho (Calabrese).

Mio caro comandante, / ti scrivo una lettera. / Ascoltami stasera, / è quasi una preghiera. / Io non sono un disertore, / io sono nato per la gioia, / non sono nato per la guerra / ma sono nato per l'amore... / Nel pianto dei feriti / non chiederò perdono / perché domani parto / perché io fuggirò... / Se mi perseguirai / avvisa i tuoi gendarmi: / non porterò le armi / e mi potrai sparar (Fantozzi).

Monsieur le Président, / Le scrivo due parole / che legger può se vuole / e se un minuto avrà. / Ho ricevuto qua / anch'io la cartolina / perché da domattina / la guerra vado a far. / Monsieur le Président, / io non ci voglio andare, / non è per ammazzare / che al mondo poi si sta... / E se con me ce l'ha / avverta i suoi gendarmi / che io sono senza armi / e mi si può sparar! (Caproni).

Padroni della Terra, / vi scrivo queste righe / che forse leggerete / se tempo avrete mai. / Ho qui davanti a me / il foglio di richiamo: / io devo ritornare / in caserma lunedì. / Padroni della Terra, / non lo voglio più fare, / non posso più ammazzare / la gente come me... / E se mi troverete, / con me non porto

armi: / coraggio, su, gendarmi, / sparate su di me! (Tenco).

La versione originale, del '54, fu pesantemente censurata. Come ci ricorda Aldo Fegatelli in *Tenco (Franco Muzzio Editore, 1987)*, «non c'è mai invito a disertare, sostituito da considerazioni più teoriche e generali: la guerra è un'idiozia; dove Vian incita alla disobbedienza con quattro imperativi di seguito, il nuovo testo parla di miseria e di fratellanza e Tenco, dovendolo seguire, mette in evidenza il problema della fame nel mondo; alle madri dei soldati si preferisce risparmiare una morte di crepacuore e le si fa semplicemente andare avanti senza sapere perché...». Così «la traduzione di Tenco ha innanzitutto i limiti inevitabili del testo censurato. E' comunque fedele, onesta, coraggiosa; risente, naturalmente, del clima battagliero e ribelle delle generazioni giovanili... traduce bene - meglio dei colleghi che lo seguirono più avanti in questa piccola impresa - i due incisivi e fondamentali versi di Vian *Je ne veux pas la faire / je ne suis pas sur terre...* Il disertore di Tenco, poi, non parte alla guerra, ma ritorna in caserma (evento meno eroico, ma più riconoscibile) e non vuole più ammazzare... dichiara solidarietà non tanto alla povera gente, ma alla gente come me... il suo finale è ancora più diretto e sfrontato di quello di Vian, ma complessivamente *ildé serieur* d'oltralpe è più isolato, sofferto anche in prima persona, e quindi più rivoluzionario; quello di Tenco, dati i tempi cambiati, è invece prima di ogni altra cosa un'occasione funzionale a un intervento di sensibilizzazione civile e sociale».

Oltre alla versione della Vanoni, vanno ricordate quelle di Sergio Reggiani, di Adriana Martino, di Margot, di Achille Millo e la recentissima di Ivano Fossati. Per tornare alla nostra storia, le canzoni di questi interpreti e cantautori (anche quelle veicolate nei circuiti di mercato) non hanno nulla in comune con quelle del periodo beat: assolute speculazioni commerciali, ma fanno parte di un nuovo linguaggio, di un nuovo modo di usufruire delle possibilità della canzone.

Tutti questi personaggi, anche se affrettatamente accumulati, avranno poi uno sviluppo artistico assolutamente autonomo che ancora, tranne le solite eccezioni, li mantiene in posizione di assoluta preminenza nel mondo della canzone italiana.

Enzo Jannacci comincerà a parlare, con il suo stile particolarissimo tra il comico ed il tragico, ed anche dov'è comico sarà sempre la tragedia latente delle situazioni a far riflettere, di Milano e dei personaggi non integrati che la popolano. Amori disperati e attesi ad una fermata di tram; carichi di *terrori* che salgono e finiscono nelle fabbriche a ritagliare grandissimi fiori di lamiera per regalarli alla donna amata; barboni che muoiono dentro ad un cartone sognando un grande amore. Sono i personaggi tragicomici del triangolo industriale, tipici di quegli anni in cui si assiste alla grande immigrazione. Tutti i simboli sono estremamente laici: non c'è mai la possibilità di riscatto nella fede, nella patria e nella famiglia; così l'amore è sempre di *seconda mano* e quelli come lui, in fondo, sono solo dei «poer Crist».

*T'ho vist, / poer Crist, / inciudà sù quatr asit, / anca mi / me sun vist / inciudà sù quatr asit; / cume ti, / pegg de ti, / anca mi me sun vist. / inciudà / rincuudà / cume un poer Crist... (T'ho visto, / povero Cristo, / inchiodato su quattro tavole, / anch'io / mi son visto / inchiodato su quattro tavole; / come te, / peggio di te, / anch'io mi son visto / inchiodato / rinchiodato / come un povero Cristo...), (T'ho cumprà i calsett de seda). Un'altra splendida canzone, filtrata attraverso la disperazione dell'individuo, terrone, sottoproletario e emarginato, di fronte ad un certo tipo di istituzione globale, mai retorica o possibilista, è *Soldato Nencini*.*

Soldato Nencini, soldato d'Italia / semianal-



*Il linguaggio è subito diverso.
Si parla e si vive l'amore, appunto,
in maniera scarna, quotidiana,
abbastanza infelice. E si comincia
a parlare anche di altri temi*

remo, / a questa gente ... cosa gli diremo... (70 persone).

La mia gente muore e nessuno se ne accorge, / io sto a guardare fuori, fuori che piove / e di questo morire / non ne voglio capire... / la mia gente muore e nessuno se ne accorge, / li han lasciati accoppiare dietro a una ciminiera, / gli avevan detto che era l'ultima sera... / la mia gente canta e nessuno se ne accorge, / io sto a ascoltare ma non capisco le parole / e allora di rabbia, alzo il volume della radio / e canto con lei / contro la mia gente (La mia gente).

Oppure quando l'ironia beffarda gioca coi luoghi comuni, in un'enunciazione di momenti che, se ad un primo ascolto non possono che strappare il sorriso, sotto sotto posseggono una lucidità quasi feroce.

Si ascolti, ad esempio, *La disperazione della pietà*, mutuata da Vinicius De Moraes (Signore, abbiate pietà di quelli che vanno in tram / e nel lungo tragitto sognano automobili / ma abbiate pietà anche di quelli che guidano l'automobile / sfidando la città gremita semovente di sonnambuli... / Abbiate immensa pietà dei musicanti da caffè / che sono

Per saperne di più

DISCOGRAFIA:

Malamore di Ornella, Ornella Vanoni, Ariston
Il francese, Serge Reggiani, Philips
La Milano di Enzo Jannacci, Enzo Jannacci, Jolly
Sei minuti all'alba, Enzo Jannacci, Jolly
Enzo Jannacci in teatro, Enzo Jannacci, Jolly
Vengo anch'io? No, tu no, Enzo Jannacci, Arc-Rca
La mia gente, Enzo Jannacci, Arc-Rca
Quelli che, Enzo Jannacci, Ultima spiaggia
Nuove registrazioni 1980, Enzo Jannacci, Ricordi
Se stasera sono qui, Luigi Tenco, Ricordi
Ti ricorderai di me, Luigi Tenco, Ricordi
Le canzoni di, Luigi Tenco, Ricordi

BIBLIOGRAFIA:

La canzone francese, a cura di Guido Armellini, Savelli, 1979
Luigi Tenco, vari, Savelli, 1981
Luigi Tenco, Aldo Fegattelli, Lato Side, 1982
Tenco, Aldo Fegattelli, Franco Muzzio Editore, 1987
C'era una volta una gatta, Gianni Borgna e Simone Dessi, Savelli, 1977
Morte di un cantautore, Mario Luzzato Fegiz, Gammalibri, 1978
Canzoni di Enzo Jannacci, a cura di Gianfranco Manfredi, Lato Side, 1980

i virtuosi della loro tristezza e solitudine, / ma abbiate ancor di più di quelli che cercano il silenzio / e subito cade su loro la romanza della Tosca... / Abbiate pietà immensa degli uomini pubblici, specialmente dei politici, / per la loquela facile, l'occhio lucido, la sicurezza del gesto, / ma abbiate profonda pietà dei loro servi umili e parenti: / fate, Signore, che da essi non nascano altri fonometri...); o la più recente (1975) *Quelli che...* (... Mussolini è dentro di noi, oh yeah / ... votano a destra perché Almirante parla bene / ... votano scheda bianca per non sporcare / ... non si sono mai occupati di politica / ... la notte di Natale scappano con l'amante dopo aver rubato il panettone ai bambini intesi come figli / ... quando perde l'Inter o il Milan dicono che in fondo è una partita di calcio e poi vanno a casa e picchiano i figli / ... hanno cominciato a lavorare da piccoli non hanno ancora finito e non sanno ancora che cavolo fanno...).

O ancora quando parla di *Vicenzina davanti alla fabbrica*, / *Vicenzina vuol bene alla fabbrica / e non sa che la vita giù in fabbrica / non c'è, se c'è, com'è.*

Forse di Luigi Tenco è superfluo parlare ancora: troppe parole sono già state scritte. Probabilmente è scomparso prima di mettere definitivamente a fuoco la sua poetica, ma alcune sue canzoni rimangono piccoli ed indelebili gioielli. E se il meglio di sé stesso l'ha dato con le canzoni d'amore (quell'amore scarno e tutto interiorizzato di cui parliamo sopra), sono comunque da ricordare in questa sede alcuni brani che, seppur intrisi di un eccesso di populismo, sono una chiara traccia di quello che il genovese avrebbe potuto produrre in seguito. Caso emblematico ci sembra proprio la canzone presentata in quel tragico Sanremo, quella *Ciao, amore ciao* che subì parecchi rimaneggiamenti, fra cui una versione intitolata *Li vidi tornare* che si rifà apertamente all'episodio di Carlo Pisacane e della tragica spedizione di Sapri.

Li vidi passare / vicino al mio campo / ero un ragazzino / stavo lì a giocare. / Erano trecento / eran giovani e forti / andavano al fronte / col sole negli occhi / e cantavano, / cantavano tutti in coro / ciao amore, ciao...

Ma anche il dolente spirito della versione finale (quella appunto sanremese) è in linea con una voglia di impegno precisa, anche se molto sfocata. E', infatti, *Ciao, amore ciao*, una ballata sull'immigrazione: un'amara constatazione di un mondo che sta cambiando troppo in fretta (*Saltare cent'anni / in un giorno solo: / dai carri nei campi / agli aerei del cielo*). Dietro l'anima contadina e il non celato amore per Cesare Pavese.

Più *pregnante*, anche se intrisa di ingenua retorica, ci sembra *Io vorrei essere là*, sorta di manifesto di buone intenzioni del periodo. E di congenita incapacità ad afferrare e capire la realtà.

Io vorrei essere là / dove i soldati muoiono / senza sapere dove / senza sapere perché / Vorrei essere là / per dire a quei soldati / chi mai coltiverà / domani il vostro campo?... / Vorrei essere là / però io non ci posso essere / perché non ho trovato ancora il mio posto nel mondo.

Decisamente didascalica appare invece *Cara Maestra*, ovvero: non tutto sembra quello che è: ... un giorno mi insegnavi / che a questo mondo noi / noi siamo tutti uguali. / Ma quando entrava in classe il direttore / tu ci facevi alzare tutti in piedi / e quanto entrava in classe il bidello / ci permettevi di restar seduti...

Ma, al di là di tutto questo, il suo suicidio rivelò drammaticamente i limiti di questa sua protesta. Tenco perderà anche l'autobus che forse avrebbe potuto dare un senso al suo disinserimento dal mondo corrisivo e devastante della musica leggera italiana. Una curiosità: stava lavorando ad un disco di rielaborazioni folcloriche. In scaletta brani come *Bella ciao* e *Ta pum*.

«Protesta chi si espone, chi rischia, non chi dice cose ovvie che vanno bene per tutti, levati i matti s'intende», ebbe a dire. Peccato che a questo rischio non riuscì a dare un senso compiuto.



*Il linguaggio è subito diverso.
Si parla e si vive l'amore, appunto,
in maniera scarna, quotidiana,
abbastanza infelice. E si comincia
a parlare anche di altri temi*

remo, / a questa gente ... cosa gli diremo... (70 persone).
La mia gente muore e nessuno se ne accorge, / io sto a guardare fuori, fuori che piove / e di questo morire / non ne voglio capire... / la mia gente muore e nessuno se ne accorge, / li han lasciati accoppiare dietro a una ciminiera, / gli avevan detto che era l'ultima sera... / la mia gente canta e nessuno se ne accorge, / io sto a ascoltare ma non capisco le parole / e allora di rabbia, alzo il volume della radio / e canto con lei: / contro la mia gente (La mia gente).

Oppure quando l'ironia beffarda gioca coi luoghi comuni, in un'enunciazione di momenti che, se ad un primo ascolto non possono che strappare il sorriso, sotto sotto posseggono una lucidità quasi feroce.
Si ascolti, ad esempio, *La disperazione della pietà*, mutuata da Vinicius De Moraes (Signore, abbiate pietà di quelli che vanno in tram / e nel lungo tragitto sognano automobili / ma abbiate pietà anche di quelli che guidano l'automobile / sfidando la città gremita semente di sonnambuli... / Abbiate immensa pietà dei musicanti da caffè / che sono

Per saperne di più

DISCOGRAFIA:

Malamore di Ornella, Ornella Vanoni, Ariston
Il francese, Serge Reggiani, Philips
La Milano di Enzo Jannacci, Enzo Jannacci, Jolly
Sei minuti all'alba, Enzo Jannacci, Jolly
Enzo Jannacci in teatro, Enzo Jannacci, Jolly
Vengo anch'io? No, tu no, Enzo Jannacci, Arc-Rca
La mia gente, Enzo Jannacci, Arc-Rca
Quelli che, Enzo Jannacci, Ultima spiaggia
Nuove registrazioni 1980, Enzo Jannacci, Ricordi
Se stasera sono qui, Luigi Tenco, Ricordi
Ti ricorderai di me, Luigi Tenco, Ricordi
Le canzoni di, Luigi Tenco, Ricordi

BIBLIOGRAFIA:

La canzone francese, a cura di Guido Armellini, Savelli, 1979
Luigi Tenco, vari, Savelli, 1981
Luigi Tenco, Aldo Fegatteli, Lato Side, 1982
Tenco, Aldo Fegatteli, Franco Muzzio Editore, 1987
C'era una volta una gatta, Gianni Borgna e Simone Dessi, Savelli, 1977
Morte di un cantautore, Mario Luzzato Fegiz, Gammalibri, 1978
Canzoni di Enzo Jannacci, a cura di Gianfranco Manfredi, Lato Side, 1980

i virtuosi della loro tristezza e solitudine, / ma abbiate ancor di più di quelli che cercano il silenzio / e subito cade su loro la romanza della Tosca... / Abbiate pietà immensa degli uomini pubblici, specialmente dei politici, / per la loquela facile, l'occhio lucido, la sicurezza del gesto, / ma abbiate profonda pietà dei loro servi umili e parenti: / fate, Signore, che da essi non nascano altri fonometri...); o la più recente (1975) *Quelli che...* (... Mussolini è dentro di noi, oh yeah / ... votano a destra perché l'Almirante parla bene / ... votano scheda bianca per non sporcare / ... non si sono mai occupati di politica / ... la notte di Natale scappano con l'amante dopo aver rubato il panettone ai bambini intesi come figli / ... quando perde l'Inter o il Milan dicono che in fondo è una partita di calcio e poi vanno a casa e picchiano i figli / ... hanno cominciato a lavorare da piccoli non hanno ancora finito e non sanno ancora che cavolo fanno...).

O ancora quando parla di *Vicenzina davanti alla fabbrica*, / *Vicenzina vuol bene alla fabbrica / e non sa che la vita giù in fabbrica / non c'è, se c'è, com'è.*

Forse di Luigi Tenco è superfluo parlare ancora: troppe parole sono già state scritte. Probabilmente è scomparso prima di mettere definitivamente a fuoco la sua poetica, ma alcune sue canzoni rimangono piccoli ed indelebili gioielli. E se il meglio di sé stesso l'ha dato con le canzoni d'amore (quell'amore scarno e tutto interiorizzato di cui parliamo sopra), sono comunque da ricordare in questa sede alcuni brani che, seppur intrisi di un eccesso di populismo, sono una chiara traccia di quello che il genovese avrebbe potuto produrre in seguito. Caso emblematico ci sembra proprio la canzone presentata in quel tragico Sanremo, quella *Ciao, amore ciao* che subì parecchi rimaneggiamenti, fra cui una versione intitolata *Li vidi tornare* che si rifà apertamente all'episodio di Carlo Pisacane e della tragica spedizione di Sapri. — *Li vidi passare / vicino al mio campo / ero un ragazzino / stavo lì a giocare. / Erano trecento / eran giovani e forti / andavano al fronte / col sole negli occhi / e cantavano, / cantavano tutti in coro / ciao amore, ciao...*

Ma anche il dolente spirito della versione finale (quella appunto sanremese) è in linea con una voglia di impegno precisa, anche se molto sfocata. E', infatti, *Ciao, amore ciao*, una ballata sull'immigrazione: un'amara constatazione di un mondo che sta cambiando troppo in fretta (*Saltare cent'anni / in un giorno solo: / dai carri nei campi / agli aerei del cielo*). Dietro l'anima contadina e il non celato amore per Cesare Pavese.

Più pregnante, anche se intrisa di ingenua retorica, ci sembra *Io vorrei essere là*, sorta di manifesto di buone intenzioni del periodo. E di congenita incapacità ad afferrare e capire la realtà.

Io vorrei essere là / dove i soldati muoiono / senza sapere dove / senza sapere perché? / Vorrei essere là / per dire a quei soldati / chi mai coltiverà / domani il vostro campo?... / Vorrei essere là / però io non ci posso essere / perché non ho trovato ancora il mio posto nel mondo.

Decisamente didascalica appare invece *Cara Maestra*, ovvero: non tutto sembra quello che è: ... un giorno mi insegnavi / che a questo mondo noi / noi siamo tutti uguali. / Ma quando entrava in classe il direttore / tu ci facevi alzare tutti in piedi / e quanto entrava in classe il bidello / ci permettevi di restar seduti...

Ma, al di là di tutto questo, il suo suicidio rivelò drammaticamente i limiti di questa sua protesta. Tenco perderà anche l'autobus che forse avrebbe potuto dare un senso al suo disinserimento dal mondo corrisivo e devastante della musica leggera italiana. Una curiosità: stava lavorando ad un disco di rielaborazioni folcloriche. In scaletta brani come *Bella ciao* e *Ta pum*.

«Protesta chi si espone, chi rischia, non chi dice cose ovvie che vanno bene per tutti, levati i matti s'intende», ebbe a dire. Peccato che a questo rischio non riuscì a dare un senso compiuto.

Si tratta, in questo caso, di una cattiva, o di una ingenua forma di intellettualismo.

«E Bonito Oliva lo fa, purtroppo, oltre tutto senza conoscere bene le cose che appiccica agli autori. Però non si può negare, certo, che ha promosso degli artisti in maniera tale che ora se ne parla e, quindi, si capisce che questo sia il motivo per cui alcuni lo individuano come punto di riferimento per il moderno. Ma è certo che la sua pagina è proprio l'opposto di quello che deve fare un critico».

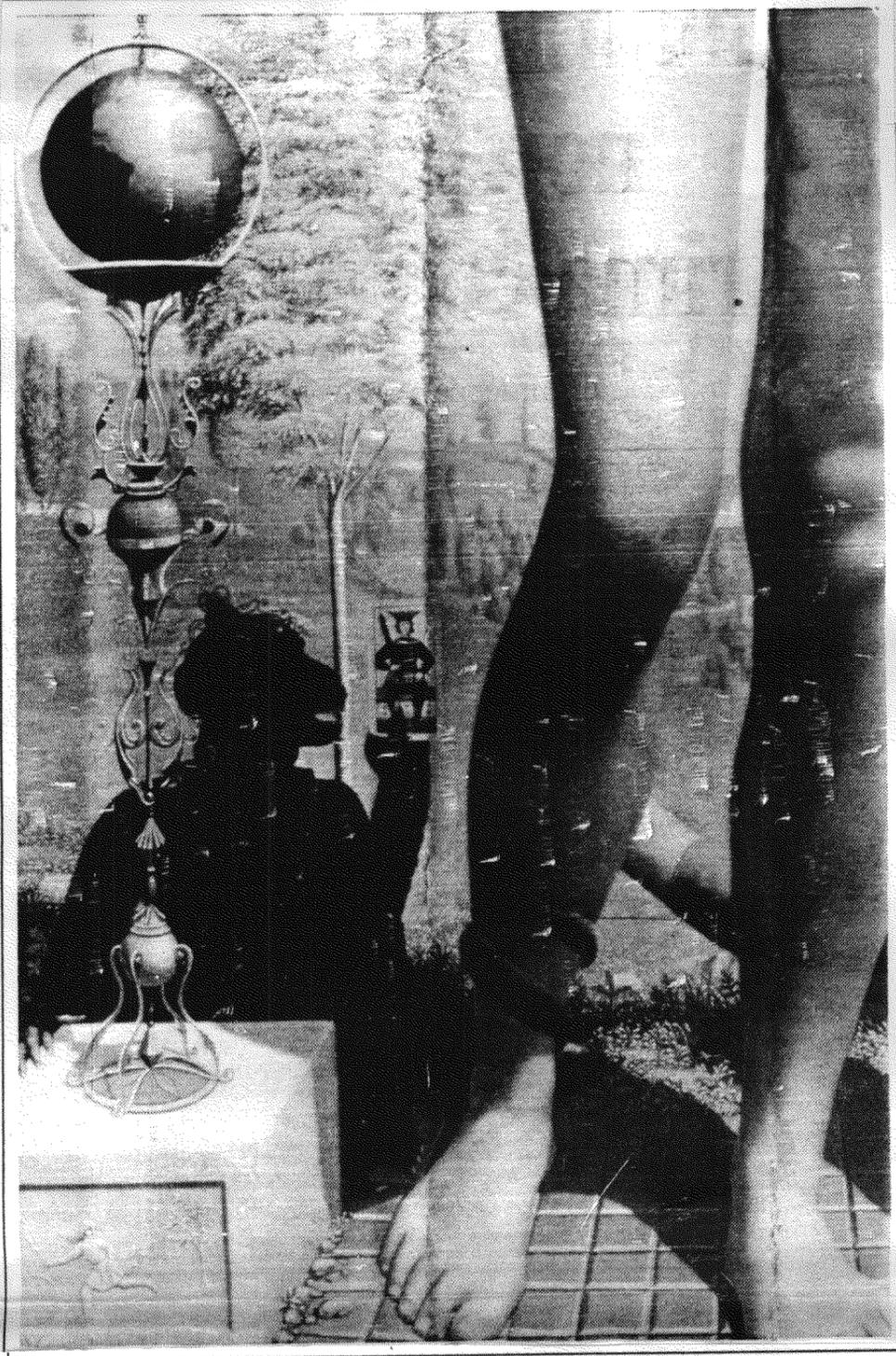
Nel settore specifico dell'arte, credo tuttavia che il problema oggi sia sostanzialmente un altro e, cioè, il trasferimento, nella persona del critico, di una specificità di ruolo in senso manageriale, che finisce per inquinare alla base, in questo tipo di critici che meglio si definirebbero «operatori culturali», la stessa veridicità del giudizio sull'opera o addirittura la sua attendibilità.

«Sì, in questo senso Bonito Oliva è un perfetto esempio di critico manageriale, mentre ritengo che Barilli non sia riuscito ad esserlo. E, mentre dunque avrei qualche motivo per spendere una freccia in favore di Barilli, invece ho sempre di più ragioni per distanziare il mio rapporto da un critico come Bonito Oliva, che manager lo è proprio nel senso più negativo e insieme positivo della parola. Perché Bonito Oliva è uno di quei critici che non sono capaci di giudicare la verità, ma sono come il rappresentante della "Mercedes" che parla male della "BMW": anzi, questo genere di critici sono più dei concessionari che dei rappresentanti.

«Questi critici, in sostanza, hanno rinunciato a rappresentare in senso assoluto la loro categoria. Io, invece, posso studiare anche cinquanta artisti, ma di nessuno di loro mi occupo specificamente, in modo pratico. Anche se, quando vedo che un artista è bravo, capisco che in qualche modo lo devo sostenere. In questo, io ritengo che il critico abbia una sua precisa responsabilità».

«Faccio un esempio. A Roma c'è un artista che fa dei quadri bellissimi, che è Gaetano Pompa, ma di cui nessuno parla mai e che è stato sostenuto soltanto da Virgilio Guzzi e da Bellonzi e basta, ed è più vecchio di Schifano, di cui tutti parlano. Sono cose inaudite queste, perché i critici si mettono a portare avanti non gli artisti, ma le loro idee, che poi gli artisti stessi dovranno seguire. Invece un critico, secondo me, deve andare in giro e, quando trova qualcosa di importante, deve metterlo in evidenza, deve dichiarare il suo pensiero. Io ho fatto questo. L'ho fatto con artisti che vengono ignorati da altri e che sono bravissimi, come Foppiani, Guarienti, Pompa, Serafini e tantissimi altri che non siano quelli che vengono continuamente spinti, come Schifano e Pizzicannella, che pure mi piace, o Paladino. Ma dire che un'opera di Paladino è migliore di un'opera di Guarienti o di Pompa è veramente un'eresia. Il fatto è che ci sono semplicemente delle opere che hanno circolato di meno, che sono state sostenute di meno, che non hanno avuto i mercanti, o non hanno avuto il concessionario-critico, non hanno avuto il manager insomma, ma che non sono per questo meno significative».

«Si badi: io non è che non parlo di Schifano perché non mi piace, ma perché ne parlano fin troppo, così come non parlo di Burri, perché Burri non ha bisogno che io parli di lui. Ci sono, infatti, degli artisti su cui non c'è più niente da dire. Il nostro



*«Io sono anche convinto, dice
polemicamente Sgarbi, che è finalmente finito
l'obbligo di essere moderni.
E forse, se la transavanguardia ha avuto un
merito, è stato proprio questo»*

compito è mettere in luce l'artista di cui nessuno parla, non di parlare di colui di cui tutti parlano. Mi pare che questo sia importante: che la voce critica sia una voce nel silenzio, che dica cioè quello che gli altri non dicono, e che non ripeta quello che gli altri hanno già detto».

Ma qual è oggi il ruolo definitivo di un critico rispetto alla fortuna o meno, che farà o non farà un artista?

«Da quello che ho detto, potrebbe sembrare che tutto sia in mano ai critici. In realtà, io credo piuttosto che da ultimo la situazione in mano la prendano oggi i mercanti. A tal punto che l'apertura di un autore dipende da quello che io chiamo l'entusiasmo del mercante. Certe volte mi sono convinto che ci sia una sorta di solitudine del critico, che talora lo caratterizza moralmente. E questo vale per ognuno di noi, compreso Bonito Oliva, che pure ha consenso, ma che in fondo è solo perché, se fa una mostra, come se io faccio una mostra, nessuno ne parla bene: soltanto noi parliamo bene di noi stessi. Se io

faccio una mostra, perfino Testori mi stronca. L'artista, invece, è in una condizione, come dire, in balia tra il critico e il mercante e deve avere la fortuna di trovare un mercante che si entusiasma di lui e che lo impone con una catena organizzata di altri due o tre o quattro suoi colleghi e lo fa diventare un prodotto di consumo. Così accade che un autore debole può diventare formidabile, se si continua a pomparlo, a gonfiarlo oltre il suo valore per la volontà di qualcuno, un qualcuno che acquista, in questa faccenda che sarebbe di per sé aleatoria, un ruolo molto importante».

«Poiché dal Futurismo in avanti, i valori dell'arte non sono più oggettivi, ma vengono deviati, perché manca un rapporto diretto fra l'autore e chi riceve la sua opera e c'è questo mediatore costante che è il mercante, per cui in qualche modo il pittore fa un quadro cieco, cioè che non guarda nessuno. fa un dipinto e il dipinto va dove il pittore non sa, perché il mercato ha un sistema di confronti e di distribu-

zioni che è del tutto autonomo rispetto all'artista. Ma questo sistema ha inquinato a un punto tale i valori dell'arte, che può sorgere un Bonito Oliva e dire che l'unico modo per valutare un'opera è il suo prezzo. Ciò che conta è soltanto il costo di un'opera. Seguendo questo criterio, chi costa poco non vale, chi costa poco non è presente. E' successo di recente alla grande mostra dell'arte italiana a Londra, dove chi non costava più di duecentomila dollari non c'era».

«Ma in una società come l'attuale, basata solo sui valori espressi dal denaro, io difendo esattamente l'opposto, affermando che tanto più un'opera ha significato, quanto più è disgiunta dal mercato. E la conferma di questo mio atteggiamento è, ad esempio, nella supervalutazione dei dipinti di Van Gogh, dove i cinquanta miliardi pagati per un suo quadro sono soltanto l'indizio che nessuna cifra può pagare un'opera d'arte. Ovvero, quanto più cresce il valore di un'opera, tanto più questa si svincola paradossalmente dal denaro. Mentre finché arriviamo ai duecento o trecentomila dollari, pagati per un'opera, c'è sempre una possibilità di paragone, quando invece la cifra diventi così enorme, cessa di colpo la possibilità di rapportarla all'opera stessa. per cui, paradossalmente, la crescita del valore di mercato di un'opera ne finisce per confermare l'attribuzione del peculiare dato di fondo che è la sua autonomia».

Insomma, nel ragionamento sulla critica e sul mercato, il cerchio pare chiudersi su se stesso. Dimmi ora, tu che combatti la cosiddetta avanguardia in favore del figurativo, e che operi in funzione di una rivalutazione del bello, non credi che ci sia una probabile forzatura, oggi, nel ritorno, così alla moda, dell'immagine figurativa nell'arte, la quale arte pur deriva da una società in cui la crisi del giudizio di valore vive ancora intensamente il suo storico travaglio?

«Certo, la tua posizione è molto giusta: quella che dichiara una difficoltà dell'immagine e, di conseguenza, il disturbo dell'immagine stessa dal concetto originario della sua integrità, che altro non è poi che l'unità di una cultura. Questo è ancora oggi un dato di fatto. Ma io, non è che sostengo il neo-classicismo o il recupero di una immagine neo-rinascimentale, per forza. Ne sostengo l'ipotesi, e la possibilità diventata reale in alcuni autori, come Gnoli ad esempio, che in questo è stato un artista emblematico, perché ha ricostituito il Rinascimento per frammenti e la sua opera è la metafora del frammento: è questa idea del "ritaglio" di una giacca, del "ritaglio" di una testa. E' l'idea di quello che prima era nel tutto una Madonna, nel tutto una pala d'altare, nel tutto una immagine sacra. In Gnoli l'immagine, pur rimanendo perfettamente riconoscibile, è però solo un frammento dell'immagine unitaria. Insomma, la sua pittura è una dichiarazione di unità perduta: per questo io dico che tutta l'opera di Gnoli è una grande metafora del frammento».

«In questo senso, io credo che è effettivamente un arditto, chi oggi ambisca di rifare in pittura la figura dell'uomo. Ma ritengo che la ricostituzione dell'immagine dell'uomo è qualcosa che, dal panorama confuso delle avanguardie o dei nipotini della avanguardia, possa rinascere, anche improvvisamente e che si possa ricostituire quell'ordine classico, di cui molti annunciano nell'arte di oggi ci dicono che la crisi sta forse, per essere superata. Oggi, io credo, finalmente finito l'obbligo di essere "moderni". E forse, se la transavanguardia ha avuto un merito, è stato proprio questo».

Si tratta, in questo caso, di una cattiva, o di una ingenua forma di intellettualismo.

«E Bonito Oliva lo fa, purtroppo, oltre tutto senza conoscere bene le cose che appiccica agli autori. Però non si può negare, certo, che ha promosso degli artisti in maniera tale che ora se ne parla e, quindi, si capisce che questo sia il motivo per cui alcuni lo individuano come punto di riferimento per il moderno. Ma è certo che la sua pagina è proprio l'opposto di quello che deve fare un critico».

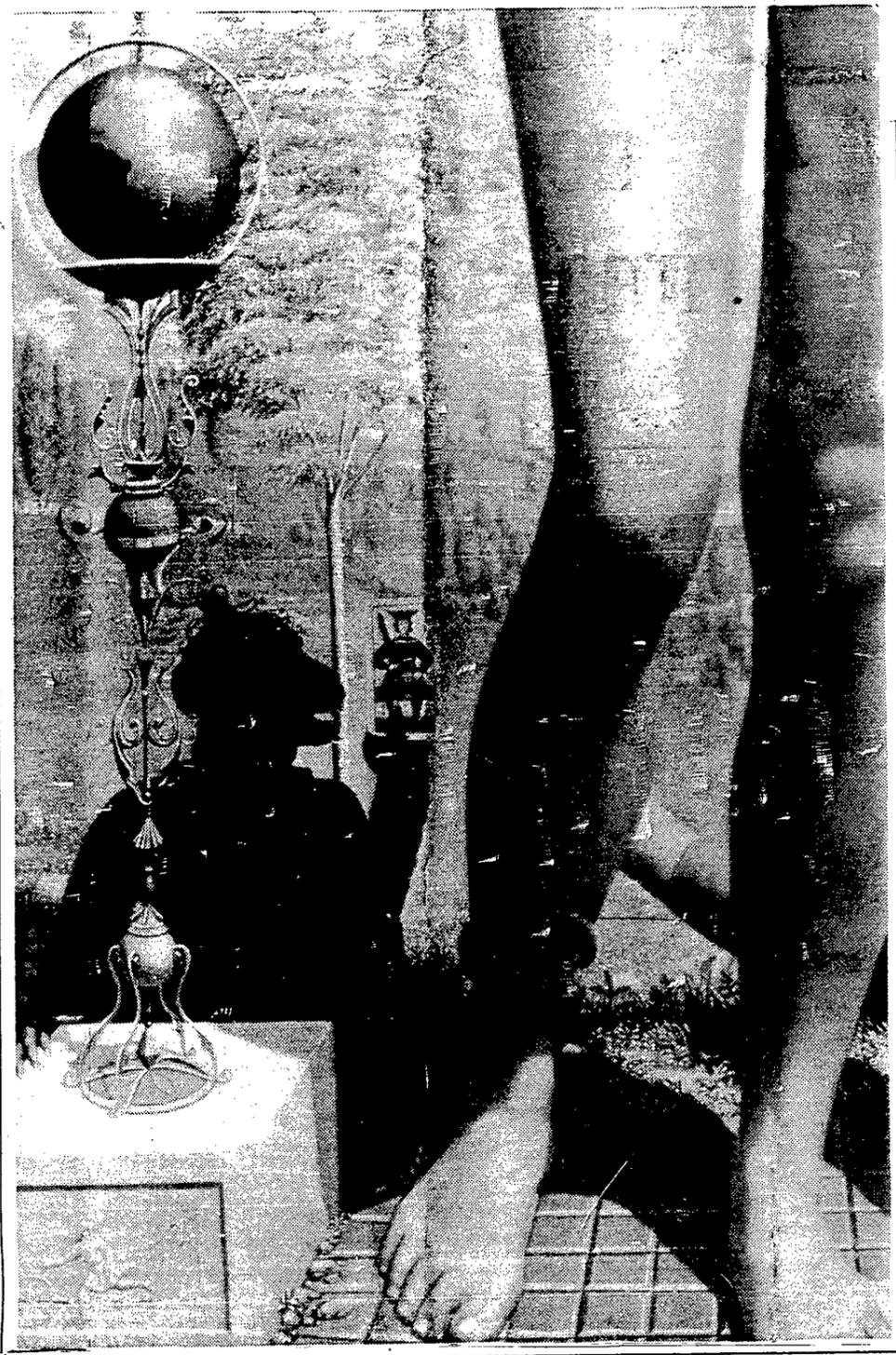
Nel settore specifico dell'arte, credo tuttavia che il problema oggi sia sostanzialmente un altro e, cioè, il trasferimento, nella persona del critico, di una specificità di ruolo in senso manageriale, che finisce per inquinare alla base, in questo tipo di critici che meglio si definirebbero «operatori culturali», la stessa veridicità del giudizio sull'opera o addirittura la sua attendibilità.

«Sì, in questo senso Bonito Oliva è un perfetto esempio di critico manageriale, mentre ritengo che Barilli non sia riuscito ad esserlo. E, mentre dunque avrei qualche motivo per spendere una freccia in favore di Barilli, invece ho sempre di più ragioni per distanziare il mio rapporto da un critico come Bonito Oliva, che manager lo è proprio nel senso più negativo e insieme positivo della parola. Perché Bonito Oliva è uno di quei critici che non sono capaci di giudicare la verità, ma sono come il rappresentante della "Mercedes" che parla male della "BMW": anzi, questo genere di critici sono più dei concessionari che dei rappresentanti.

«Questi critici, in sostanza, hanno rinunciato a rappresentare in senso assoluto la loro categoria. Io, invece, posso studiare anche cinquanta artisti, ma di nessuno di loro mi occupo specificamente, in modo pratico. Anche se, quando vedo che un artista è bravo, capisco che in qualche modo lo devo sostenere. In questo, io ritengo che il critico abbia una sua precisa responsabilità».

«Faccio un esempio. A Roma c'è un artista che fa dei quadri bellissimi, che è Gaetano Pompa, ma di cui nessuno parla mai e che è stato sostenuto soltanto da Virgilio Guzzi e da Bellonzi e basta, ed è più vecchio di Schifano, di cui tutti parlano. Sono cose inaudite queste, perché i critici si mettono a portare avanti non gli artisti, ma le loro idee, che poi gli artisti stessi dovranno seguire. Invece un critico, secondo me, deve andare in giro e, quando trova qualcosa di importante, deve metterlo in evidenza, deve dichiarare il suo pensiero. Io ho fatto questo. L'ho fatto con artisti che vengono ignorati da altri e che sono bravissimi, come Foppiani, Guarienti, Pompa, Serafini e tantissimi altri che non siano quelli che vengono continuamente spinti, come Schifano e Pizzicannella, che pure mi piace, o Paladino. Ma dire che un'opera di Paladino è migliore di un'opera di Guarienti o di Pompa è veramente un'eresia. Il fatto è che ci sono semplicemente delle opere che hanno circolato di meno, che sono state sostenute di meno, che non hanno avuto i mercanti, o non hanno avuto il concessionario-critico, non hanno avuto il manager insomma, ma che non sono per questo meno significative».

«Si badi: io non è che non parlo di Schifano perché non mi piace, ma perché ne parlo fin troppo, così come non parlo di Burri, perché Burri non ha bisogno che io parli di lui. Ci sono, infatti, degli artisti su cui non c'è più niente da dire. Il nostro



*«Io sono anche convinto, dice
polemicamente Sgarbi, che è finalmente finito
l'obbligo di essere moderni.
E forse, se la transavanguardia ha avuto un
merito, è stato proprio questo»*

compito è mettere in luce l'artista di cui nessuno parla, non di parlare di colui di cui tutti parlano. Mi pare che questo sia importante: che la voce critica sia una voce nel silenzio, che dica cioè quello che gli altri non dicono, e che non ripeta quello che gli altri hanno già detto».

Ma qual è oggi il ruolo definitivo di un critico rispetto alla fortuna o meno, che farà o non farà un artista?

«Da quello che ho detto, potrebbe sembrare che tutto sia in mano ai critici. In realtà, io credo piuttosto che da ultimo la situazione in mano la prendano oggi i mercanti. A tal punto che l'apertura di un autore dipende da quello che io chiamo l'entusiasmo del mercante. Certe volte mi sono convinto che ci sia una sorta di solitudine del critico, che talora lo caratterizza moralmente. E questo vale per ognuno di noi, compreso Bonito Oliva, che pure ha consenso, ma che in fondo è solo perché, se fa una mostra, come se io faccio una mostra, nessuno ne parla bene: soltanto noi parliamo bene di noi stessi. Se io

faccio una mostra, perfino Testori mi stronca. L'artista, invece, è in una condizione, come dire, in balia tra il critico e il mercante e deve avere la fortuna di trovare un mercante che si entusiasma di lui e che lo impone con una catena organizzata di altri due o tre o quattro suoi colleghi e lo fa diventare un prodotto di consumo. Così accade che un autore debole può diventare formidabile, se si continua a pomparlo, a gonfiarlo oltre il suo valore per la volontà di qualcuno, un qualcuno che acquista, in questa faccenda che sarebbe di per sé aleatoria, un ruolo molto importante».

«Poiché dal Futurismo in avanti, i valori dell'arte non sono più oggettivi, ma vengono deviati, perché manca un rapporto diretto fra l'autore e chi riceve la sua opera e c'è questo mediatore costante che è il mercante, per cui in qualche modo il pittore fa un quadro cieco, cioè che non guarda nessuno, fa un dipinto e il dipinto va dove il pittore non sa, perché il mercato ha un sistema di confronti e di distribu-

zioni che è del tutto autonomo rispetto all'artista. Ma questo sistema ha inquinato a un punto tale i valori dell'arte, che può sorgere un Bonito Oliva e dire che l'unico modo per valutare un'opera è il suo prezzo. Ciò che conta è soltanto il costo di un'opera. Seguendo questo criterio, chi costa poco non vale, chi costa poco non è presente. E' successo di recente alla grande mostra dell'arte italiana a Londra, dove chi non costava più di duecentomila dollari non c'era».

«Ma in una società come l'attuale, basata solo sui valori espressi dal denaro, io difendo esattamente l'opposto, affermando che tanto più un'opera ha significato, quanto più è disgiunta dal mercato. E la conferma di questo mio atteggiamento è, ad esempio, nella supervalutazione dei dipinti di Van Gogh, dove i cinquanta miliardi pagati per un suo quadro sono soltanto l'indizio che nessuna cifra può pagare un'opera d'arte. Ovvero, quanto più cresce il valore di un'opera, tanto più questa si svincola paradossalmente dal denaro. Mentre finché arriviamo ai duecento o trecentomila dollari, pagati per un'opera, c'è sempre una possibilità di paragone, quando invece la cifra diventi così enorme, cessa di colpo la possibilità di rapportarla all'opera stessa. Per cui, paradossalmente, la crescita del valore di mercato di un'opera ne finisce per confermare l'attribuzione del peculiare dato di fondo che è la sua autonomia».

Insomma, nel ragionamento sulla critica e sul mercato, il cerchio pare chiudersi su se stesso. Dimmi ora, tu che combatti la cosiddetta avanguardia in favore del figurativo, e che operi in funzione di una rivalutazione del bello, non credi che ci sia una probabile forzatura, oggi, nel ritorno, così alla moda, dell'immagine figurativa nell'arte, la quale arte pur deriva da una società in cui la crisi del giudizio di valore vive ancora intensamente il suo storico travaglio?

«Certo, la tua posizione è molto giusta: quella che dichiara una difficoltà dell'immagine e, di conseguenza, il disturbo dell'immagine stessa dal concetto originario della sua integrità, che altro non è poi che l'unità di una cultura. Questo è ancora oggi un dato di fatto. Ma io, non è che sostengo il neo-classicismo o il recupero di una immagine neo-rinascimentale, per forza. Ne sostengo l'ipotesi, e la possibilità diventata reale in alcuni autori, come Gnoli ad esempio, che in questo è stato un artista emblematico, perché ha ricostituito il Rinascimento per frammenti e la sua opera è la metafora del frammento: è questa idea del "ritaglio" di una giacca, del "ritaglio" di una testa. E' l'idea di quello che prima era nel tutto una Madonna, nel tutto una pala d'altare, nel tutto una immagine sacra. In Gnoli l'immagine, pur rimanendo perfettamente riconoscibile, è però solo un frammento dell'immagine unitaria. Insomma, la sua pittura è una dichiarazione di unità perduta: per questo io dico che tutta l'opera di Gnoli è una grande metafora del frammento».

«In questo senso, io credo che è effettivamente un arditto, chi oggi ambisca di rifare in pittura la figura dell'uomo. Ma ritengo che la ricostituzione dell'immagine dell'uomo è qualcosa che, dal panorama confuso delle avanguardie o dei nipotini della avanguardia, possa rinascere, anche improvvisamente e che si possa ricostituire quell'ordine classico, di cui molti annunciano nell'arte di oggi ci dicono che la crisi sta forse, per essere superata. Oggi, io credo, finalmente finito l'obbligo di essere "moderni". E forse, se la transavanguardia ha avuto un merito, è stato proprio questo».