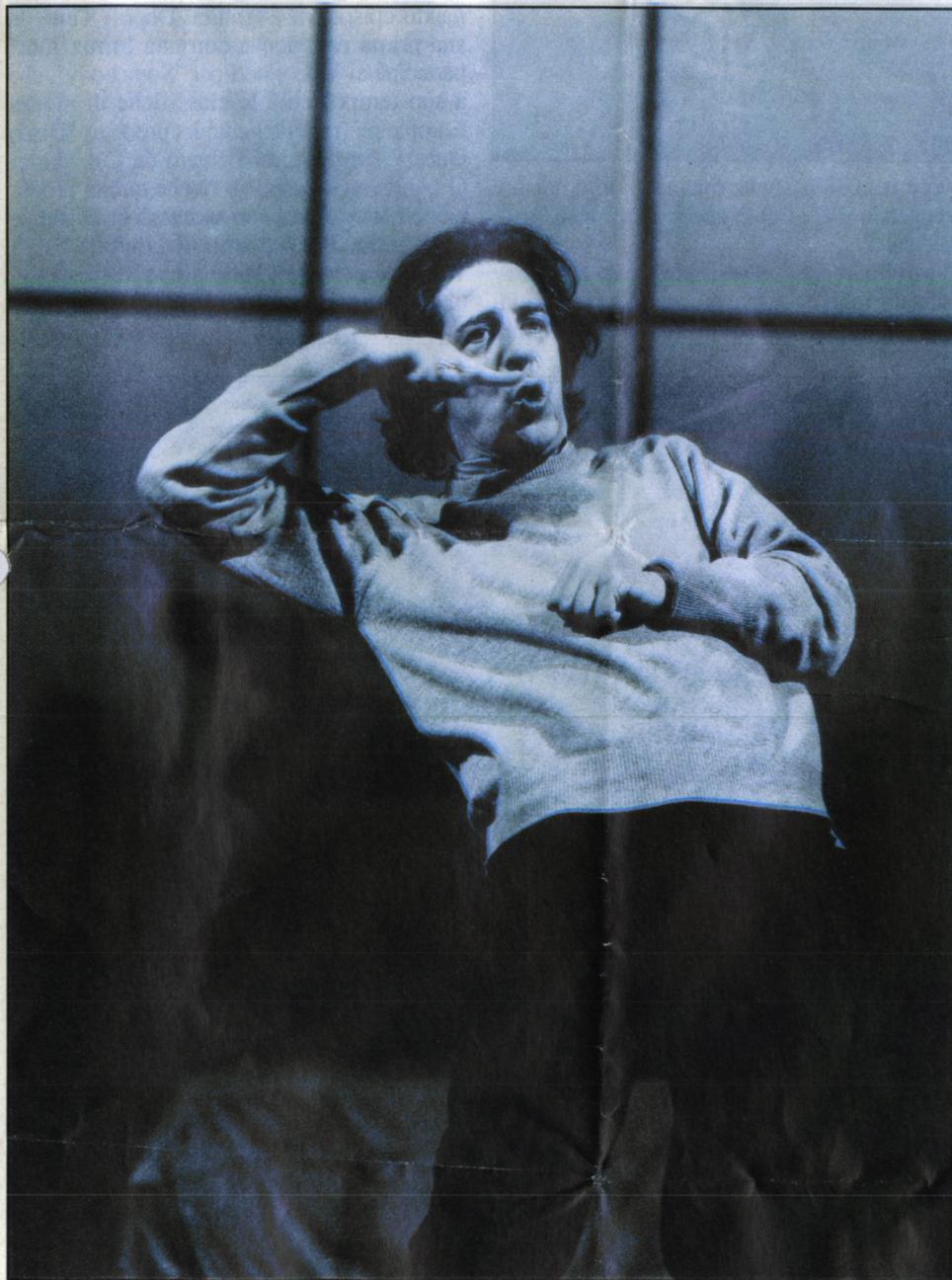


Gaber: Venti Anni di Teatro

INTERVISTA CON IL SIGNOR G



In questi mesi Giorgio Gaber sta portando in scena le repliche del suo ultimo spettacolo teatrale, "Il grigio", la cui particolarità è quella di essere il suo primo spettacolo interamente senza canzoni. Il testo è però firmato ancora una volta Gaber-Luporini, i temi in qualche modo sono quelli di sempre, i dubbi e le paure di un uomo come tanti colto in un momento di crisi a fare un bilancio della sua esistenza. Prima di arrivare al topo, (il protagonista invisibile di questa commedia, tanto più feroce e inafferrabile proprio perché è dentro di noi), Gaber ha percorso una lunga carriera teatrale, ormai più di vent'anni, attraverso spettacoli di canzoni e monologhi improntati sui più svariati argomenti, dalla politica, al sociale, dai sentimenti al consumismo, dall'infanzia, alla morte. Anche se la parola impegno sarebbe da lui rifiutata per un misto di pudore e modestia, certamente i suoi spettacoli sono stati impegnati, così come una certa funzione di impegno e di costruttività hanno assolto le sue canzoni, molto particolari nel panorama della nostra musica leggera e d'autore, soprattutto per la loro struttura teatrale e letteraria. Insieme a lui abbiamo cercato di ricostruire in sintesi le tappe principali della sua esperienza musicale e teatrale.

Quando è stato il momento in cui hai deciso di smetterla con Sanremo, le trasmissioni televisive e un certo tipo di canzoni per dedicarti invece al teatro?

La decisione è maturata alla fine degli anni sessanta, c'era stata la morte di Tenco nel '67, la situazione incominciò ad essere pesante. Incisi quasi contemporaneamente a Sanremo un disco impegnato o impegnativo, "L'asse di equilibrio", in cui c'erano già alcune cose che mi trascina poi nel "Signor G"; quindi feci un recital con Mina per due anni, poi intorno al '69 decisi di chiudere con i canali ufficiali e mi dedi-

caì alle rappresentazioni dal vivo.

Una delle cause dunque fu anche la morte di Tenco.

Eravamo molto amici. Non fu comunque quell'episodio in particolare a farmi smettere con Sanremo. In generale l'aria della musica leggera non mi piaceva; io avevo già lavorato in televisione e la scoperta del palcoscenico, della dimensione teatrale mi diede un altro tipo di spinta, di stimolo...

"Il signor G" è quasi ancora un esperimento, uno spettacolo molto breve rispetto ai successivi.

Sì, fu realizzato addirittura in sala d'incisione, da Zanibelli, dove registravano le grandi orchestre, invitai circa trecento persone. La scelta della sala fu dettata da ragioni tecniche.

"Dialogo tra un impegnato e un non so" del 1972-73 è invece il primo spettacolo registrato dal vivo, ed è anche quello che contiene le prime canzoni di grande successo, "Lo shampoo" e "Un'idea"; le senti ancora attuali?

"Un'idea" no, non mi sembra più attuale nel concetto, fa parte di una mia posizione teatrale, quella della fisicizzazione delle cose che si fanno, della digestione delle idee; il ritornello forse andrebbe ancora bene, bisognerebbe cambiare gli esempi delle strofe.

Ci sono poi le canzoni politiche, che testimoniano già della tua posizione autocritica e un po' eretica all'interno della sinistra, "Gli operai" per esempio.

C'era anche "Al bar Casablanca"; diciamo che la mia posizione era di partecipazione al "collettivo" con delle riserve. Nel "Dialogo" mi veniva già rivolta l'accusa di qualunquismo che mi sono trascinato per anni; in realtà io e Luporini mettevamo in dubbio l'accettazione acritica della massificazione, dell'essere contro, che in parte condividevamo ma senza aderire a certi slogan. Ecco perché io mi identificavo sia nell'impegnato che nel non so. Il discorso continuò anche l'anno dopo con "Far finta di essere sani" in cui c'era "Chiedo scusa se parlo di Maria", una canzone decisiva per quanto riguardava la nostra posizione, e proprio in quel momento si cominciarono a staccare dai gruppi extraparlamentari delle frange le quali affermavano che forse anche i fatti personali c'entravano con quello che ci accadeva intorno. Anch'io ribadivo che non c'era differenza tra pubblico e privato, tra politico e personale, tra contenuto e forma e che quindi Maria vuol dire la libertà, la rivoluzione...

A quale disco di questo periodo sei più legato?

A "Far finta di essere sani," che è il più

brutto disco che ho realizzato ma il più bello spettacolo che ho fatto. Purtroppo il disco uscì prima dello spettacolo e conteneva soltanto due canzoni, tutte registrate in sala, mentre lo spettacolo era composto da qualche canzone in meno ma da molti monologhi. Fu davvero un errore non aver registrato lo spettacolo.

E' sempre in questo periodo che nasce il tuo interesse per Céline?

Sì, nei monologhi di "Far finta", c'erano molti spunti presi dal "Voyage au bout de la nuit". "La dentiera" per esempio si ispirava ad un episodio del libro, che scoprimmo nell'estate di quell'anno.

Come mai tu e Luporini decideste di utilizzare spunti letterari precisi?

Ci siamo detti: ci sono cose bellissime in letteratura che ci piacciono, ci stimolano, perché non usarle... quindi abbiamo sempre denunciato nei nostri testi le fonti che poi nessuno è andato a controllare... Nel caso di Céline lo abbiamo usato moltissimo soprattutto perché ha dato nuova vita alla letteratura col suo linguaggio; poi è un autore teatrale che potrebbe benissimo essere recitato così com'è. Abbiamo imparato a scrivere da lui, dal suo senso della scrittura. Poi poco alla volta Céline è stato meno presente nei nostri spettacoli, ma proprio perché siamo diventati noi direttamente celineiani.

Dal momento che tu molto giustamente stai usando il "noi" in riferimento a Sandro Luporini autore con te di tutti gli spettacoli, è forse il caso di parlare un po' della vostra collaborazione.

Abbiamo incominciato a far canzoni insieme all'inizio degli anni sessanta, per noi, per gli amici, per divertirsi, perché certe canzoni non andavano bene per il mercato; quando poi ho affrontato il teatro la collaborazione è diventata più stretta. Luporini ha via via affinato sempre di più il suo linguaggio e sa scrivere benissimo, ma non ha molto il senso del teatro, in fondo lui resta un pittore e considera il teatro come una forma secondaria d'arte, per lui come anche per me vengono prima la poesia e la musica...

A proposito della musica, la parte musicale delle canzoni la scrivi solo tu?

Sì certo, Luporini non conosce la musica, però è un prodotto che nasce in qualche modo in comune, perché lui la condivide, mi dà dei consigli, ecco perché chiamo da sempre gli spettacoli Gaber-Luporini.

Come nasce una vostra canzone?

Non ci sono regole. Qualche volta Luporini butta giù delle cose vagamente, altre volte c'è già la musica... Gli spettacoli nascono da incontri che durano molto tempo, discutiamo per molti mesi, alla fine è dif-

ficile ricordarsi se una cosa l'ho scritta io oppure l'ha scritta lui.

Nel 1978-79 metti in scena uno spettacolo abbastanza diverso dai tuoi precedenti, soprattutto per la parte musicale, curata da Franco Battiato, parlo di "Polli di allevamento".

Sì, facemmo un tentativo, riuscito solo in parte, di staccarci dalla musica leggera, spaziando in un'orchestrazione più allargata; la parte musicale è molto interessante, Battiato è l'unico musicista che io conosca che può scrivere contemporaneamente tutte le parti, quella della linea melodica, quella dell'arrangiamento e quella del testo.

Ne venne fuori un tipo di struttura sinfonica, senza l'uso di basso e batteria.

Credo che all'interno di quel disco, che rimase un episodio isolato perché dopo ritornai verso sonorità più leggere, ci siano dei segni che ancora oggi mi interessano e che presto vorrei riprendere.

"Polli di allevamento" era ancora più radicale dal punto di vista dei contenuti, come fu preso dal pubblico?

Molto duramente infatti subito dopo smisi per due anni di fare spettacoli. Dopo l'ultima canzone, "Quando è moda è moda", cioè alla fine dello spettacolo, succedeva di tutto, volavano insulti. Eravamo nel '78-79 e quella era la risposta al '77.

All'inizio degli anni ottanta invece ritorni alla carica con dischi e spettacoli come "Anni affollati", "Pressione bassa" e "Io se fossi Dio", quest'ultimo il tuo disco più contestato, anche perché sparavi a zero su tutti i partiti e perfino sui giornalisti!

Per l'esattezza il disco doppio dal vivo di "Anni affollati" racchiude le canzoni pubblicate in altri singoli come "Pressione bassa", "Io se fossi Dio" e lo stesso "Anni affollati". Dal "Signor G" a "Libertà obbligatoria" c'è un unico filo, il discorso della responsabilità individuale sulle nostre scelte e i nostri gusti; in "Polli" c'è uno stacco, mentre prima si parlava col "noi" adesso si parla con "io". Con "Anni affollati" si ritorna invece al diritto dell'indignazione. Quando tutti si sono buttati nell'effimero io ho cominciato a dire: no ragazzi, "non fa male credere, fa male credere male" "Non è più il momento". Nel disco si parla di questo desiderio non dico di una linea politica, per carità, ma di una linea morale. Già qui però i nostri temi diventano più difficilmente esprimibili teatralmente.

Hai mai avuto paura che le tue canzoni e i tuoi monologhi fossero troppo pieni di concetti, non hai mai avuto paura di fare dei saggi più che delle canzoni?

GABER e CÉLINE:

In "Io se fossi Gaber" ho affrontato il tema della massa, del "sociale", sotto una diversa angolazione rispetto a "Libertà obbligatoria", poi mi sono accorto che era una mia idea personale, poiché stavo inseguendo dietro a Baudrillard, un filosofo francese, il concetto della distruzione per proliferazione: cioè il sociale si estingue in quanto proliferava senza senso. Un discorso che ho abbandonato perché diventava troppo personale in quanto non aveva una capacità espressiva, di coinvolgimento del pubblico.

In questi ultimi anni però mi sembra che le tue canzoni siano diventate più intimiste e anche più ottimiste.

Sì, indubbiamente qualche segno positivo c'è, le canzoni non sono più catastrofiche, però c'è sempre l'approfondimento del negativo, alla ricerca di soluzioni. "Gildo" ad esempio, contenuta in "Anni affollati" mi sembra una canzone di speranza, di forte umanità...

Esatto, "Gildo" e "Illogica allegria" sono i due momenti in cui scatta una sorta di attimo vitale, "Gildo" nasce da questa affinità di sensazioni in un momento in cui i problemi diventano reali. Mi pare che in questi ultimi anni io e Luporini abbiamo fatto più attenzione agli attimi, alle piccole cose, al problema dell'accettazione della moralità, del quotidiano; ci siamo insomma occupati più del "sentire"; in "Parlami d'amore Mariù" si parla proprio del sentire quello che non c'è, attraverso l'invenzione sostitutiva di un'emozione reale. E per concludere il discorso veniamo al tuo ultimo spettacolo tutto teatrale, "Il grigio".

Anche qui, con una specie di favoletta, vorrei dire cose più propositive, per esempio quando il protagonista dice che siamo soli non perché la società è cattiva ma perché non siamo capaci di dedicarci a un'altra persona, supera il lamento e il suo stato paranoicale per passare alla sua incapacità sentimentale. Continuerai a fare teatro per altri vent'anni?

Mah, ogni volta mi sembra l'ultima, perché si fa uno spettacolo se ne vale la pena, se hai qualcosa di nuovo e di urgente da dire, altrimenti è meglio restarsene a casa.

Molti cantautori italiani si sono spesso ispirati a poeti e scrittori, sono stati influenzati nei versi delle loro canzoni da letture di gioventù o da scoperte letterarie più recenti; molte volte si tratta di citazioni di romanzi e di poesie, altre volte di allusioni, sottili rimandi. In alcuni casi poi il modello letterario è esplicitamente dichiarato, per esempio la rivisitazione de "L'antologia dello spoon river" di Masters che De André ha magistralmente fatto nel suo "Non al denaro non all'amore né al cielo".

Anche Giorgio Gaber non nasconde i suoi numerosi modelli letterari, uomo di grande cultura, l'autore-attore milanese nei suoi spettacoli musicali scritti con Sandro Luporini ha spesso fatto riferimento a testi di saggisti, filosofi, romanzieri e poeti. In verità soltanto in un album, "Polli di allevamento", dichiara in copertina di essersi riferito ad alcuni autori, tra cui Robbe-Grillet, Leopardi, Beckett... Manca però Sartre dal cui racconto "Erostrato" Gaber ha tratto un'intera canzone, "La pistola", e infine è citato il nome di Céline, dal quale Gaber si è limitato, mi sembra, a prendere un solo verso: "C'è una fine a tutto e non è detto che sia sempre la morte".

Ma "Polli di allevamento" in fondo è l'album meno celiniano di Gaber; i debiti del cantautore milanese (uso questa limitante definizione soltanto per comodità) verso il famoso scrittore francese sono ben altri. Basta scorrere la discografia di Gaber per scoprire qua e là sorprendenti analogie con le pagine di Céline e, in particolare, con quelle del suo romanzo più famoso scritto nel 1932: "Viaggio al termine della notte".

Oltre agli episodi particolari Gaber prende da Céline una precisa atmosfera, la stessa univoca visione del mondo e delle cose, una visione spesso espressionista, "delirante", e infatti le parole che ricorrono più di frequente in Céline come "delirio" e "sfa-

celo", le ritroviamo anche nei testi di Gaber, a testimonianza di un'affinità stilistica e anche ideologica che lega i due autori.

Ma andiamo per ordine elencando solo alcuni dei moltissimi esempi di parallelismo tra il "Viaggio" di Céline e gli spettacoli teatrali di Gaber quasi tutti tradotti in album doppi dal vivo.

Del 1974 è "Anche per oggi non si vola", un disco che contiene canzoni prestigiose come "L'odore" o "Il febbrosario", ed è proprio quest'ultima a fornirci il primo esempio; parla infatti di un allucinante e paradossale luogo dove chi ha la febbre più alta è quello che ha più potere di tutti, ed incute un certo timore e rispetto. Gaber e Luporini sono partiti da un semplice spunto di Céline contenuto nel "Viaggio" (vers. it. Milano, Dall'Oglio, 1988, pag. 142): "Una delle distrazioni del gruppo dei salariati della compagnia Pordurière consisteva nell'organizzare concorsi di febbre (...) Venuta la sera e la febbre, anche, quasi sempre quotidiana, ci si misurava (...) Il vincitore trionfava sotto i brividi. 'Non posso pisciare talmente sudo!'".

"Piscio tanto che non sudo mai!" è anche il verso di Gaber proferito da uno dei malati. La situazione descritta nella canzone è forse ancora più paradossale e visionaria della pagina del romanzo, oltre a Céline non è difficile ritrovarci anche Buzzati; così come è ancora più tragica la conclusione, il coro dei febbricitanti che grida: "Siamo murati dentro". Ma la canzone più bella dell'album è forse "C'è solo la strada", ripresa in gran parte dall'episodio a pag. 370-371, in cui il personaggio di Céline, Ferdinand Bardamu, questa sorta di eroe negativo che ritornerà anche in altri romanzi dello scrittore francese, racconta le esperienze negative fatte nelle abitazioni; "nelle case non c'è niente di buono, appena una porta si chiude dietro un uomo, egli comincia a puzzare e tutto quello che porta con sé puzza pure". Qui la citazione di Gaber è praticamente identica: "Nelle case

La Febbre, La Nausea e Il Delirio

non c'è niente di buono/appena una porta si chiude dietro un uomo/succede qualcosa di strano non c'è niente da fare/è fatale, quell'uomo incomincia a ammuffire".

La tematica è perfetta per le corde di Gaber, e lui ci costruisce una canzone-monologo ben più complessa, Céline gli serve solo come idea di partenza, poi il suo testo parla di una lenta liberazione dell'uomo, o meglio di un uomo, dalla schiavitù delle case e conseguentemente delle donne, alla fine il modo per risolvere la situazione, per eliminare il "puzzo" metaforico, simile a quell'altro puzzo di cui parla ne "L'odore", è quello di andare in un hotel *meublés*, lo stesso a cui accenna Céline, e soprattutto quella di scendere in strada, cioè di ritornare alla realtà, "in mezzo alla lotta, al dolore e alle bombe" dice Gaber, e del resto questa è una canzone fortemente politica. Scrive Céline: "La razza degli uomini non è mai tranquilla e per scendere al giudizio universale, che avverrà per strada, evidentemente si è più vicini abitando in albergo. Possono venirci gli angeli con le trombe, saremo i primi noi, scendendo dall'albergo". L'inciso di Gaber-Luporini è quasi simile: "C'è solo la strada che ci può salvare/la strada è l'unica salvezza (...) perché il giudizio universale non passa per le case/le case dove noi ci nascondiamo/bisogna ritornare nella strada/nella strada per conoscere chi siamo" e ancora "in casa non si sentono le trombe in casa ti allontani dalla vita/dalla lotta dal dolore e dalle bombe".

Ci sono poi anche altre frasi del romanzo riprese nella canzone, ma sarebbe troppo particolareggiata la nostra analisi se volessimo riportarle tutte.

Per finire con "Anche per oggi non si vola" bisogna citare ancora un'altra canzone, "La nave," questa volta lo spunto per Gaber è dato dal romanzo successivo di Céline, "Morte a credito", pubblicato nel 1936. La scena in questione è quella del viaggio sulla nave che il piccolo Ferdinand compie

con i genitori, l'episodio veramente disgustoso, è descritto con grande maestria dal romanziere, che già in altre parti del romanzo evoca continuamente la febbre, la nausea e il vomito: "Lassù, vicino al capitano, quelli di prima e di seconda si spenzolano per vomitare, una vera cascata addosso a noi... Ad ogni ondata nelle docce si raccolgono pasti interi... siamo flagellati di minutaglie, di cicciacce filamentose..." (pag. 106-107 vers. ital. Milano, Mondadori, 1987).

Gaber e Luporini ne approfittano per costruire una metafora sulla società, di cui la nave è appunto un simbolo: "Quelli di prima vomitano su quelli di seconda, quelli di seconda su quelli di terza" e così via.

Più filosofico, e quindi più corrispondente alla concezione di fondo del "Viaggio", è invece "Libertà obbligatoria", l'album di Gaber del 1976; anche qui ci sono moltissimi riferimenti al romanzo di Céline alcune frasi (pag. 337, 395) sono riprese nel pezzo finale del disco, "Il cancro", altre le ritroviamo nel bellissimo "Il delirio", che già nel titolo richiama Céline. Dice il testo della canzone: "Se si visse a lungo non si saprebbe più dove andare/per rifarsi una felicità/ovunque abbiamo lasciato degli aborti di felicità/a marcire negli angoli delle strade", dice invece Bardamu-Céline: "Se si visse a lungo, non si saprebbe più dove andare per rifarsi una felicità. Ovunque si abbandonerebbero degli aborti di felicità, a puzzare negli angoli della terra".

Le parole sono quasi le stesse ed è interessante vedere come Gaber e Luporini abbiano trasformato la frase dalla prosa al verso senza neppure alternarne la struttura, a testimonianza sia della musicalità della scrittura di Céline (ma sarebbe meglio dire teatralità) sia della letterarietà delle loro canzoni.

Gli esempi potrebbero continuare ma non è questa la sede per svolgere un lavoro di filologia musicale particolareggiata, facciamo allora un salto nel tempo per arrivare a

un disco relativamente più recente, "Anni affollati" (1981), un disco che cito molto spesso perché ritengo sia uno dei migliori dell'autore milanese. Nello spettacolo ci sono diversi monologhi interamente ispirati a Céline, per esempio "L'ultimo uomo" e "La masturbazione", c'è poi, tra le tante, una canzone in particolare che sembra racchiudere la filosofia di Gaber-Céline, "Al termine del mondo", il cui titolo non a caso ricorda il Viaggio al termine della notte, qui vi sono alcuni versi ripresi da Céline: "Ma c'è sicuramente una ragione/se un'idea fa il suo bel giro nella testa di un coglione" corrispondente a "Perché un'idea possa fare un giro nel cervello di un coglione, occorre che gli capitino molte cose e molto crudeli" (pag. 28). La filosofia è la stessa, soltanto di fronte a situazioni estreme, si prende coscienza, e si comincia a credere, forse, in qualcosa (vedi anche l'altro brano, "1981"). I versi finali di Gaber sono però ottimisti, anche perché egli precedentemente aveva lasciato una soluzione aperta: "Al termine del mondo per fortuna/le strade sono sempre più di una", conseguentemente conclude: "Ma prima di ammazzare un uomo ce ne vuole/mettiamoci ogni giorno alla finestra col fucile/e l'ultimo bagliore che vedremo bene/non sarà certo il colpo di fucile della fine".

Céline invece (soltanto a pag. 27) afferma per bocca di Bardamu: "E mi dicevo che la prima luce che si sarebbe vista sarebbe, stato il colpo di fucile della fine."

L'allievo dichiara l'opposto di quello che dice il maestro?

La fiducia di Gaber nell'uomo che esce fuori dagli anni della crisi prende il sopravvento sul pessimismo "notturno" di Céline? Non proprio. Del resto vale ancora quella frase detta sia dall'uno che dall'altro: "C'è una fine a tutto e non è detto che sia sempre la morte".

Bruno di Marino