Mercoledì, 27 Febbraio 2019 17:04
Di Luciano Ceri

Una intervista del 1993 di Luciano Ceri al musicista, tratta dal libro *Giorgio Gaber. Sette interviste e la discografia commentata*, pubblicata da Squilibri.

Per gentile concessione dell'editore Squilibri pubblichiamo l'intervista a Giorgio Gaber contenuta

Phoca PDF

nel libro di Luciano Ceri "Giorgio Gaber. Sette interviste e la discografia commentata": «Da: "Il Mucchio Selvaggio", n. 188, settembre 1993, pp. 38-43/73. Gaber rilasciò questa intervista nel marzo del 1993, mentre faceva tappa a Roma al teatro Nazionale, dove rimase per 22 giorni nella seconda stagione di riproposizione dello spettacolo intitolato semplicemente Il Teatro Canzone. Ci incontrammo nel camerino, prima dello spettacolo, con la consueta disponibilità da parte sua a rispondere alle mie domande e con una lucidità di argomentazione che impressionò non poco la coppia di amici che era con me.»

Per l'occasione ai lettori di Vorrei è offerto un ulteriore sconto del 15% sul prezzo già scontato del volume per l'acquisto sul sito dell'editore. Basta inserire la parola "vorrei" (senza virgolette) nel campo coupon.

Tutto è cominciato semplicemente con il desiderio di testimoniare, nell'estate di due anni fa e su un supporto audiovisivo, la tua attività di vent'anni di teatro canzone, e a pietrasanta hai registrato quattro serate di, per così dire, riepilogo degli spettacoli di quegli anni, da cui poi è stato tratto un box di quattro videocassette. sempre quell'estate, al festival della Versiliana, hai presentato una successiva riduzione di quelle serate in forma di spettacolo, nella classica forma del teatro canzone. poi questa cosa ti ha preso la mano, e con quello spettacolo sei andato avanti per tutta la stagione e per quella successiva, o forse ha preso la mano al pubblico che, in fondo, ti chiedeva proprio questo.

Il pubblico ha contato sicuramente molto, perché già in queste antologie, in questa specie di riassunto generale, c'era stata una grande partecipazione, e poteva essere anche quella una testimonianza affettuosa di quello che era stato il Teatro Canzone. Però via via ci trovavamo di fronte a un pubblico che non c'era stato in quegli anni e quindi, proprio perché non c'era stato, non sapeva, per cui si ritrovava ad apprezzare delle cose che avevano una validità nel momento in cui le ascoltava per la prima volta, e non per il valore che avevano avuto in passato. E tutto questo ci ha coinvolto, in maniera diversa, tutti quanti: io, Luporini, i musicisti. E allora ci siamo detti che questo riavvicinamento alla canzone, alla musica, era una possibilità che forse avevamo trascurato un po' negli ultimi tempi, per cui siamo effettivamente andati avanti con quello spettacolo per due anni; abbiamo riscritto delle cose, e abbiamo in fondo riscoperto una formula che è quella del recitare con la musica o di cantare recitando, una specie di strano connubio difficile da definire che noi abbiamo chiamato Teatro Canzone, che è effettivamente un modo di scrivere le canzoni abbastanza insolito ormai, e non parlo solo per l'Italia.

Ma questo momentaneo intervallo tuo e di luporini dalla parola cantata, che si era concretizzato con *Il Grigio*, anche se c'era stato un precedente con uno spettacolo di prosa con Mariangela Melato, Lo strano caso di Alessandro e Maria, era dovuto a che cosa? avevate optato per una soluzione soltanto testuale fondamentalmente perché sentivi che ti stava stretto il teatro canzone o per quale altro motivo?

Perché era uno sfogo abbastanza naturale di un elemento di recitazione pura che via via mi ero scoperto col passare degli anni. È chiaro che io le canzoni le faccio da sempre, ma è anche vero che nel corso del tempo questi intermezzi tra una canzone e l'altra sono diventati dei veri

Phoca PDF

e propri pezzi recitati, e si è sviluppata di pari passo una mia capacità di recitare e di scrivere cose destinate alla recitazione, per cui siamo scivolati progressivamente verso una zona che era quella dove la parte recitata godeva di uno spazio maggiore se non totale, come nel caso del *Grigio*. Era insomma una scommessa, quella di fare uno spettacolo solo recitato. Vero è che poi la canzone è sempre un piccolo miracolo, difficile da replicare, per cui quando ne hai fatte tante ti sembra comunque di aver già fatto di meglio, e l'idea di farne di nuove è un po' condizionata da questo, si fa un po' più di fatica a riverificarsi su un piano già percorso. Per questo è più stimolante, più eccitante tentare cose nuove, e in questo senso lo spettacolo di prosa era una novità per noi. Tutto sommato in questo tipo di espressività, e parlo della canzone, c'è in ogni caso una quantità di mestiere, che però non sempre riesce a salvarti, nel senso che per noi è comunque difficile sapere come si fa una canzone, come si sviluppa, come si struttura formalmente, sono tutte cose che rimangono da scoprire volta per volta. E allora a quel punto lì, avendo sulle spalle il peso delle cose già fatte, ti senti molto inibito a muoverti, anche tecnicamente; a muovere un basso, a muovere una musica, un testo con una rima che torna, sembra sempre di averle già fatte le cose, per cui è effettivamente difficile scrivere le canzoni. In qualche modo la scappatoia della prosa ci era tornata utile proprio per allontanare un po' il problema, che viceversa ultimamente si è un po' risolto, ci siamo un po' sciolti, perché credo che le canzoni nuove contenute nello spettacolo abbiano la loro validità, forse perché non le abbiamo scritte mettendoci a tavolino, ma scrivendo sulle cose che ci sembrava più urgente dire. Può capitare di sentirsi bloccati dal peso di questa grande sovrastruttura tecnica ed espressiva di cui ho parlato prima; l'importante è invece superarla con semplicità, proprio perché tutto sommato, e questa credo che sia una regola anche della vita, quando ti metti a fare una cosa devi sempre azzerare, ripartire come se fosse la prima volta, e quindi affrontare con umiltà il mezzo espressivo senza pensare che sei già arrivato a un certo punto e devi andare avanti. Devi sempre tornare indietro, ricominciare da capo e vedere dove arrivi. Ci vuole un po' più di coraggio, mentre invece spesso si acquisiscono dei piccoli patrimoni personali su cui si fa affidamento e sui quali si cerca di procedere. Invece la strada più giusta credo che sia quella di ricominciare da capo ogni volta, e questo mi sembra un discorso più generale su tutto, perché altrimenti uno cerca di fare sempre una piccola variazione su quello che ha fatto, ma le variazioni in quel caso sono molto timide e in linea di massima finisci per fare quello che hai già fatto. D'altronde non è un processo che è successo solo a noi, è successo un po' a tutti, anche ai cantautori, che comunque sia hanno fatto cose molto interessanti negli ultimi quindici-vent'anni e a livelli secondo me elevatissimi, gli italiani rispetto anche agli stranieri. Dopo un po' però, ascoltando i loro nuovi dischi, ti ricordano quelli di prima, e in fondo ti piacciono proprio perché ti ricordano quelli di prima. È un discorso molto delicato. La fatica di rinnovarsi, insomma, è notevole, anche se magari c'è sempre una qualità di fondo rispettabilissima; però mi pare che la difficoltà sia proprio il fatto di andare un poco più avanti di quello che si è già fatto.

Phoca PDF

Non so se hai tempo o ti capita di seguire quello che succede nella musica italiana, nella quale oggi c'è un grosso fermento. ti è giunta eco di tutta questa storia dell'uso dei dialetti nelle canzoni, il fenomeno delle posse, di questi gruppi che fanno rap, e che cantano situazioni di denuncia sociale?

Non è che seguo molto la musica leggera, ho sentito che ci sono queste cose in dialetto, so che

Phoca PDF

questa cosa del rap nasce originariamente in America, ma non ne so molto di quello che succede in Italia. Personalmente, e questo lo dico per il teatro ma credo di poterlo dire anche per la canzone, il fatto di rifugiarsi nel dialetto è una cosa che mi interessa poco, non ho grande simpatia per questo aspetto dell'espressività, che da una parte ha una valenza culturale e dall'altra una molto folcloristica, per cui non si riesce a capire fino a che punto sia un'esigenza reale o invece un attaccamento a dei modelli che vanno superati. Adorno diceva che la lingua è un superamento del dialetto che invece, diceva lui, riporta i segni della fame, per cui le parole dette in dialetto hanno la forma della bocca di una società affamata, di una società privata di qualcosa, di una società in grossa difficoltà, mentre secondo lui la lingua è sicuramente evolutiva. Non arriverei a dire questo, ma anche il recupero della originalità dei dialetti mi sembra un po' patetico, e questo lo dico come tipo di affermazione in generale. Non so poi come il tutto possa funzionare sposato al rap, su questo posso dire poco, posso dire in linea di massima che un estremo coinvolgimento ritmico, una estrema scansione ritmica – questo riguarda anche le cose che faccio – quando non riesci a riscattarlo con una grande coincidenza emotiva con quello che dici, in genere ne affievolisce lo spessore, perché in effetti la costrizione ritmica spesse volte richiama il ballo, e il ballo è l'antitesi dell'ascolto; il fatto che si dicano cose importanti ballando è una cosa che non mi ha mai convinto molto. Perlomeno certe cose si dicono perché la gente ascolti, non perché balli. È una cosa che ritrovo anche su di me, nel momento in cui faccio un tipo di ritmica e cerco di andarci sopra con le parole: se non riesco a trovare una giustificazione stilistica per cui la scansione ritmica diventa anche ironia, gioco, a quel punto lì le rime ritornano con una certa prevedibilità e il testo ne risente. Addirittura è la stessa simmetria della metrica che spesse volte rende il tutto molto prevedibile e quindi poco affascinante. Molto interessante sarebbe anche andare a vedere i testi originali del rap americano, perché è difficile poi giudicarli così, per sentito dire. Ritengo comunque che nel momento in cui sento che queste frasi si ripetono con grande ostinazione ritmica, a quel punto ho la sensazione che il testo non sia bello, che tenda ad appiattirsi, con la rima che torna regolarmente, e non è più una sorpresa. Questo succede anche per alcuni nostri cantautori e in quei casi questa ostinazione nel disegno metrico mi distrae subito. Mi distrae perché non ho una sorpresa, né ritmica né musicale, che mi dia il minimo di emotività diversa, e questo mi pare che esista anche nel rap, per cui a un certo punto tu puoi essere distratto da un fattore ritmico non solo metricamente ma anche percussivamente.

Ti ho fatto questa domanda perché, con i dovuti paragoni, e prendila come un accostamento forse eccessivo, mi sembra che ci siano due punti di contatto con questo tipo di produzione musicale italiana e con il tuo lavoro. nel senso che questi gruppi fanno delle canzoni di denuncia sociale, o perlomeno che parlano di problemi della società e degli individui, e questo è un dato comune con le tue canzoni. e più di una volta nelle tue canzoni a un certo punto non dico che ci sia un rap, però c'è un lungo parlato ritmico, cioè certe canzoni tue arrivano a un livello in cui il tuo cantato scompare per trasformarsi prima in un cantato rabbioso e poi in un parlato, e penso per esempio a *Quando è moda è moda*, il finale dello spettacolo *Polli di allevamento*.

Credo che l'esempio musicale per me più affine sia proprio *Io se fossi Dio*, che non ha una struttura melodica continua, e che diventa in qualche momento un parlato. Questa cosa l'ho imparata tanti anni fa, e mi ha molto affascinato, però ha un'origine tutta diversa, nel senso che mi deriva da Jacques Brel, che anche lui cantava e parlava, e quindi in effetti io vengo da una tradizione di canto parlato che però non è quella ritmica, anche se poi in realtà una struttura

Phoca PDF

come quella di *Io se fossi Dio* si avvale di una ritmica fissa, immobile per quindici minuti, che gioca su due accordi e che in qualche modo è una specie di compromesso tra la lezione di Brel e un'ostinazione ripetitiva di una musica più attuale. In realtà ho sentito qua e là qualcosa, ho percepito questi temi di impegno, non solo per quanto riguarda il rap, ma anche per i cantautori, ad esempio per questo nuovo pezzo di Vasco Rossi, *Gli spari sopra*. Lì subentra una valutazione che purtroppo è poco codificabile. Nel senso che è molto emotivo affrontare un tema sociale e quindi denunciarlo e indagarlo attraverso un fatto musicale, o attraverso un fatto recitativo, ma il tutto è molto legato alla credibilità di chi fa questa cosa. Ed è una credibilità quasi fisica, nel senso di come ci si esprime, di come si dice, di come funzionano i livelli di comunicazione, e io credo che sia difficile per tutti, ma è difficile soprattutto improvvisarsi in queste cose, perché si rischia il patetico. Nella canzone siamo sempre al limite del ridicolo, e questo d'altra parte è il suo fascino. Nel momento in cui uno parla di cose più importanti, di segni più profondi, addirittura sociali, questo confine con il ridicolo diventa più immediato, perché se viceversa uno racconta un suo mondo, un suo piccolo mondo e quindi una sua emozione più intima, il fatto è così personale che va accettato per quello che è. Nel momento in cui si affronta invece un tema sociale più allargato è richiesta una maggiore oggettività nella visione delle cose, e a quel punto è chiaro che se non c'è dietro uno spessore e una credibilità tutto diventa un po' ridicolo. Avverti dei segni che non sono consoni al personaggio, e in questo senso se Vasco Rossi canta *C'è chi dice no* oppure *Siamo noi* va benissimo, perché è assolutamente a briglia sciolta, parla di se stesso. Se cominciasse a parlare della massificazione delle coscienze, e se andasse molto in profondità a un discorso teorico sul sociale o sul filosofico, mi sembrerebbe assolutamente insensato. Per cui, anche se il testo e la canzone fossero bellissimi, la credibilità del personaggio diventerebbe determinante.

Infatti uno dei rischi di molte di queste nuove produzioni è che siano modaiole.

Può darsi. Io dico questo perché ho scritto una canzone nuova, che è il rifacimento di *Io se fossi Dio*, ed è una canzone che abbiamo fatto all'inizio di questa operazione di ripasso e di recupero del vecchio materiale, e non era ancora scoppiata Tangentopoli, non c'era questa incredibile situazione con molti politici inquisiti, era un po' precedente. E nella canzone si affrontavano temi attuali con una carica e uno sdegno propri di quel periodo, quando ancora la gente non era abituata al sottile piacere di vedere i politici arrestati. L'abbiamo fatta anche in teatro, e andava bene, non è che al pubblico non piacesse. Ma io ho avuto la sensazione che la credibilità dell'operazione, a quel punto, fosse minore, e quindi l'invettiva e la rabbia di quel periodo riproposta oggi non mi convincevano, per cui l'abbiamo via via accantonata. Per carità, erano tutte cose corrette, si trattava di due anni fa, si dicevano cose che adesso sono scoppiate in tutta la loro evidenza, ma era insufficiente non tanto la correttezza del testo quanto piuttosto la mia convinzione personale nell'esprimerlo. Quindi voglio dire che è sempre molto delicato uscire da un contesto più personale nel quale tutto è più accettato in quanto fa parte del tuo mondo emotivo e invece affrontare l'oggettività di un testo a sfondo più sociale e più allargato; a quel punto lì la soglia di allarme è più vicina, e se sei poco convincente sei ridicolo.

Phoca PDF

Negli spettacoli degli anni settanta nelle tue canzoni si sentiva molto un approccio di tipo psicanalitico, anche perché in quegli anni la psicanalisi era una chiave di lettura molto usata nella interpretazione dei fenomeni sociali. come la vedi oggi? questa chiave di lettura è ancora importante per te?

Mi pare che anche allora io, pur avendola usata, l'ho anche attaccata in diverse occasioni, perché credo che quando qualsiasi cosa diventa, per così dire, ideologica, automaticamente diventa anche fastidiosa e va combattuta. Per il resto la psicanalisi, e tutto quello che riguarda il

Phoca PDF

mondo della psicologia e della psiche, è uno strumento che noi abbiamo a disposizione per interpretare la realtà ed è difficile non usarlo o comunque farne a meno. È uno studio su noi stessi e sugli altri che naturalmente credo sia importante e che ci abbia senz'altro aiutato a capire le cose. Mi pare che fortunatamente a questo punto non sia così legata alla moda e si possa usare meglio, si possa essere più tranquilli nel farci sopra dei ragionamenti. C'è stato un momento in cui era veramente respingente, tanto era di moda. Tutto sommato credo che sia uno strumento che usiamo abitualmente nella nostra vita, e quindi se lo usiamo per quello che ci può rendere è bene che lo usiamo.

***L'elastico* era nata proprio su quella suggestione?**

In quel caso non si trattava neanche di un discorso psicanalitico vero e proprio, era piuttosto un approccio psichiatrico, perché lì si arrivava addirittura al discorso della schizofrenia, e quindi della rottura dell'io, e siamo più sul versante dell'antipsichiatria inglese, eravamo un po' più vicini a Ronald Laing. Quando si parla di psicanalisi si parla in genere di terapia, si parla di intervento, mentre quella canzone viceversa parlava già del pericolo della rottura con il proprio io. E quindi era un po' più in là, su sintomatologie più patologiche, direi, più pesanti.

All'inizio degli anni ottanta hai fatto una canzone e uno spettacolo che da quella canzone ha preso il nome, *Anni affollati*, in cui dicevi: "anni affollati, per fortuna siete già passati". era un tuo rivedere criticamente gli anni settanta e in che senso?

Gli anni Settanta sono stati molto importanti per me, per la mia vita, soprattutto i primi. Fino al 1976 ho trovato molti stimoli, poi il resto mi è sembrato una ripetizione, e probabilmente quindi questa canzone, che ironicamente diceva "per fortuna siete già passati", non va intesa proprio come un'affermazione di liberazione da quel periodo. È vero invece che c'è stata, negli ultimi anni del decennio, un'involuzione di tutte le idee che lo avevano caratterizzato sin dalla fine dei Sessanta, da Marcuse e dalla scuola di Francoforte in avanti, fino ai movimenti più appariscenti e più violenti, e forse di più grande risonanza. C'era stato una specie di lavoro da parte di tutti, faticoso, nel cercare di mettere insieme tutti gli elementi e di capire cosa stava succedendo. Poi è arrivata la lotta armata e ha spazzato via tutto. L'ultimo periodo, quello in cui si parlava dei compagni che sbagliano, dei compagni che non sbagliano, quella parte lì non mi piaceva più. La canzone si riferisce anche a una certa saturazione nei confronti delle finte novità venute alla luce verso la fine degli anni Settanta.

Tu sei stato direttore artistico di un teatro, il teatro goldoni di Venezia, e a un certo punto hai mollato. È veramente così difficile lavorare dentro un'istituzione?

Molto. Non per quanto riguarda mie diffioltà che ho avuto, come sempre succede, ma che ho anche superato. È difficile entrare in una logica che è quella dell'istituzione pubblica, che si è via via diffusa ed è diventata una specie di logica d'apparato. Questa è la sensazione che ho avuto io. E credo che il vero problema non sia un problema di classe politica, anche se quello conta molto. Forse non riflettiamo molto su tutto quello che è l'apparato dello Stato, nel quale a poco a poco siamo stati coinvolti tutti. La canzone *Io se fossi Dio* prendeva spunto dalla fine del movimento e dall'ingerenza della politica nella nostra vita, in tutta la nostra vita, perché fino a quel momento la politica, i partiti, non erano così forti, non erano così presenti. La fine delle Brigate Rosse segna il rafforzamento delle istituzioni, e le bandiere rosse e le bandiere bianche

Phoca PDF

unite a Piazza San Giovanni a Roma erano lì per salvare le istituzioni.

_____è difficilissimo adeguarsi. Io devo dire che ho avuto la fortuna di vedermi assegnato un incarico non politico, non dovevo insomma rendere conto a nessuno del mio lavoro e quindi potevo dire o così o altrimenti me ne vado, senza problemi. In questo senso ho potuto essere forte e ho potuto lavorare anche con le difficoltà oggettive che mi venivano dai funzionari, dagli apparati, dalle lentezze della macchina burocratica, dalla grande dispersione di energie, di tempo, di soldi. Il problema è che poi tale macchina condiziona anche le persone meno corruttibili, perché se il gioco è quello lì allora a quel gioco qualcuno prima o poi giocherà. Credo tutto sommato che la macchina sia determinante tanto nella concezione delle persone che delle cose, cioè ci troviamo di fronte al fatto che prendere i soldi per il partito è reato ma dato che se li sono sempre presi sembrava una cosa consentita. Dice: “Ma adesso non si può più”. “Ma come, si poteva fino a ieri!” Insomma, c’è stato un gioco di irresponsabilità generale che andava dal politico al funzionario, e quindi il superamento delle difficoltà in una logica assolutamente individualistica e di interessi personali sembrava la regola. Adesso, se questa regola non c’è più, o perlomeno viene messa in discussione, è chiaro che va messo in discussione tutto l’apparato dello Stato.

Phoca PDF

TEATRO ARISTON SANREMO
Venerdi 2 Marzo 1973 ore 21.15
a cura del
"Club Tenco - Sanremo"
Piccolo Teatro di Milano
giorgio gaber
dialogo tra un impegnato
e un non so
Bauer
Lem
Sennheiser
Ivo Meletti
Giancarlo Messaggi
Giancarlo Ratti
Giorgio Casellato
Antonio Bolognesi
Antonio Faccenda
Massimo Cipriani

Phoca PDF

Per *Polli di allevamento*, che è del 1978, avevi chiesto la collaborazione di Franco Battiato, per quanto riguarda gli arrangiamenti. come nacque quella collaborazione? Tra l'altro uno dei suoi primi quarantacinque giri, *La torre/Le reazioni*, fu prodotto da te e da tua moglie, Ombretta Colli.

Franco quando venne su dalla Sicilia aveva vent'anni, e ha frequentato casa nostra per tanti anni, quindi siamo amici da sempre. Abbiamo anche cercato di aiutarlo all'inizio, però ogni volta che ho cercato di aiutare qualcuno in questo mestiere non sono mai riuscito ad avere alcun risultato. E anche nel caso di quel suo disco, di cui fummo i produttori, non si mosse quasi nulla. Però rimanemmo molto amici anche se ci frequentavamo meno, per lui erano i tempi di *Fetus* e di *Pollution*, ma poi stranamente ci si ritrovava sempre a Capodanno, e questa era una cosa davvero curiosa. Poi dopo abbiamo cominciato a vederci con una certa continuità, e dato che io lo stimavo, e lo stimo tuttora moltissimo, decidemmo di provare a lavorare insieme e parlando venne fuori l'idea di collaborare a un progetto, che era sperimentale sia per lui, che in quel periodo era immerso in una atmosfera musicale molto particolare, con i suoi dischi più d'avanguardia, sia per me che venivo da una lunga collaborazione con Giorgio Casellato, il quale aveva lavorato con me per tanto tempo agli arrangiamenti dei dischi e degli spettacoli. Era un tentativo di sganciarsi da una convenzionalità della musica leggera che in quel momento diventava un po' opprimente. Franco allora arrangiò un disco bellissimo, secondo me, un quarantacinque giri di Ombretta, *Pop Star/La solfa del destino*, un disco che non conosce nessuno, ovviamente, e che non ha avuto nessun rilievo, ma nel quale lui attraverso l'uso di diversi linguaggi riusciva a mettere insieme tante cose diverse, come un quartetto d'archi con delle ritmiche indiane, in una specie di transavanguardia musicale, e secondo me quella era una strada geniale che poi non ha più percorso. Questa cosa mi piacque moltissimo, perché in fondo era lo specchio della sua personalità artistica: lui è un tipo estremamente variabile come ispirazione, ed è una delle sue qualità maggiori, nel senso che cambia continuamente registro musicale, inventa le cose, poi le abbandona e poi le riprende, e questa sua incostanza tutto sommato è anche la sua forza, e allo stesso tempo è il carattere di questa sua genialità esuberante.

***Qualcuno era comunista* come è nata?**

Spesso con Luporini abbiamo degli incontri su quello che ci sembra utile – utile poi a chi? forse a noi stessi – dire in un certo momento, e c'è stato una specie di desiderio di raccontare il perché di alcune cose che erano successe a quelli che non le avevano vissute, ma anche a quelli che c'erano, perché forse non avevano capito bene cosa fosse successo, e del resto noi stessi abbiamo fatto un po' fatica a mettere a fuoco tutto il problema. È chiaro che in vent'anni le cose sono molto cambiate, e tutto un certo periodo, che non è stato fatto soltanto dagli avvenimenti e dalle lotte, ma è anche stato fatto dai pensieri, dalle aspirazioni, dalle tensioni vissute dagli individui, rischiava di essere liquidato solo perché il muro era caduto, il comunismo era finito, per cui punto e a capo. Ti viene spontaneo chiederti se per tutti quegli anni siamo stati degli imbecilli e per di più gratis. Allora c'è venuta la voglia, il desiderio di raccontare com'era, perché altrimenti rimanevano soltanto i fatti più folcloristici, che per altro sono anche citati nella canzone, ma si perdeva quella tensione morale che in realtà secondo me stava sotto anche ai fatti più folcloristici.

Phoca PDF

A proposito di Luporini, tuo coautore da sempre e al quale sei riuscito a far firmare gli spettacoli solo dopo tanto tempo, mi viene in mente che in realtà c'è un precedente, un lato b di un vecchio quarantacinque giri, *Suono di corda spezzata*, del 1961, che viene firmato in due, Gaber-Luporini. Vi conoscevate sin da allora?

Certo, noi ci conoscevamo già allora, anche se in realtà non avrebbe dovuto firmare neanche lì, perché lui non era iscritto alla SIAE. Lui era sempre un po' incerto sul fatto di firmare, non è che ci tenesse particolarmente. In quel periodo facevamo delle cose insieme e capitava che

Phoca PDF

alcune di quelle canzoni venissero poi anche incise, come è il caso di *Suono di corda spezzata*, ma erano cose di cui non ci ricordiamo neanche più e che abbiamo cantato solo per il gusto di cantare, perché a quei tempi non c'era mercato per quel tipo di materiale, ed era anche inutile andare alla Ricordi a proporre delle cose che si sapeva già che non sarebbero state accettate. Poi dopo con il teatro, viceversa, la cosa si è in qualche modo smossa. Io ho fatto il mio primo recital di canzoni a teatro nel 1960 e il secondo nel 1970: dieci anni in cui un certo tipo di produzione non aveva proprio spazio.

Come era lo spettacolo del 1960?

Nel 1960 c'era Maria Monti, con la quale io avevo una storia anche sentimentale, c'era Luporini, poi c'era Endrigo, i cantautori di quel periodo lì. C'era una sorta di riferimento culturale alla Francia da parte di diversi di noi, anche se non eravamo proprio inseriti in quella dimensione teatrale che i francesi già avevano. Cercavamo di proporre delle cose che non avevano particolare successo allora, ma che in qualche modo producevano una specie di squinternamento nel periodo, teniamo presente che venivamo da Nilla Pizzi, da una canzone italiana molto tradizionale, e si era creato un minimo di spazio anche per le nostre cose, con qualche possibilità di cambiamento. Poi dopo la situazione si è via via involuta, e alla fine sono arrivati i Beatles che hanno spiazzato un po' tutti, ed erano anni in cui il bombardamento delle cose più appariscenti era molto forte e quel tipo di sperimentazione giocosa si era un po' perduta. In seguito io sono ritornato, proprio forse grazie a un altro squinternamento quale è stato il Sessantotto, a poter ripensare alla canzone a teatro, giusto dieci anni dopo. Ci furono due fattori che mi spinsero verso quella dimensione, da una parte il Piccolo Teatro di Milano che mi chiese di fare uno spettacolo teatrale che poi dopo diventò *Il signor G* e dall'altra un recital con Mina che portammo in giro per due anni, e durante il quale io mi resi conto che lo spazio teatrale mi era particolarmente congeniale, e mi convinsi ad affrontare la dimensione del teatro che poi non ho più abbandonato.

Perché avevano paura di conseguenze legali. Mi portarono anche degli avvocati, la mia casa discografica aveva paura di essere coinvolta in questioni che non le appartenevano e così pure le altre case discografiche che contattammo, per cui la canzone faceva fatica a uscire. Finché io trovai una casa di distribuzione che distribuì il disco con una produzione che doveva essere di mia totale responsabilità. Naturalmente nessuno fece poi alcun tipo di azione legale contro di me, probabilmente erano solo fantasmi, però evidentemente in quella situazione, il fatto che io parlassi di Aldo Moro in quei termini aveva spaventato un po' tutti.

Una curiosità: i tuoi dischi degli spettacoli degli anni settanta, un po' tutti, ma penso specialmente a *Far finta di essere sani*, *Anche per oggi non si vola* e *Libertà obbligatoria*, che forse sono stati quelli che hanno incontrato maggiore risposta di pubblico, non sono mai comparsi nelle classifihe di vendita. In realtà hanno venduto molto?

Sì, si vendevano e si vendono tuttora. Intanto erano dischi anomali: dal vivo, con il pubblico, poi erano doppi e a prezzi particolari, nel senso che costavano come un singolo. La fonte più

Phoca PDF

cospicua erano le vendite nei teatri, e di conseguenza non registrate nelle classifiche perché le classifiche sono fatte sui rilevamenti nei punti di vendita tradizionali, vale a dire i negozi. Ma tuttora a teatro questi dischi vengono venduti, così come questo ultimo doppio cd, e credo che numericamente i risultati non siano trascurabili. *Farfinta di essere sani*, in realtà, è uno dei dischi per i quali ho sofferto di più, perché era un disco solo di studio, non c'era il pubblico. È un disco che praticamente nacque quasi tutto con materiale originale, per cui fu uno dei primi spettacoli scritti quasi totalmente ex-novo; andammo in sala d'incisione a fare le basi e già che c'eravamo io le cantai, ma sempre in funzione di un uso delle basi a teatro, perché io allora lavoravo con le basi. Poi risentendolo capii che la scrittura era una scrittura teatrale e che, se avessi voluto fare un disco di studio con il materiale dello spettacolo, avrei dovuto probabilmente togliere alcune canzoni, che secondo me non erano adatte a un disco di studio, e curare di più proprio la produzione discografica, cosa che io non ho mai avuto un grande interesse a fare, non me ne importa poi tanto, mi interessa molto di più il rapporto con il pubblico dal vivo.

Recentemente ho rivisto quasi tutte le puntate di *Diamoci del tu*, lo spettacolo televisivo che tu conducevi nel 1967 insieme a caterina caselli, e nel quale c'erano delle cose molto divertenti, soprattutto quando recuperavi dei numeri di cabaret, come *Il tic* di Walter Valdi. che ricordo hai di quello spettacolo, soprattutto paragonandolo al tipo di produzione televisiva di oggi?

Devo dire che quel periodo lì lo amo meno, perché ero ancora un po' alla ricerca, ero ancora un po' impreciso, poco rigoroso. La trasmissione no, perché in effetti aveva un sapore piacevole, anche perché poi ci pensavamo su, era un lavoro vero, non è che andavamo lì a far quattro chiacchere. C'era anche una brava regista, Carla Ragionieri, e facevamo tutto con quattro soldi, perché veramente avevamo pochi mezzi, però c'era un gusto tutto particolare nel fare le cose. Era una questione di cura, voglio dire che provavamo con serietà, anche perché la televisione va fatta così. Una cosa che ho rivisto ultimamente è un Senza rete che feci con Mina, e anche lì c'era una cura notevole. Il prodotto televisivo era un prodotto che veniva seguito con una serietà maggiore. Adesso invece un programma spesso lo fanno in due o tre giorni, e mi sembra che ci sia poca cura anche nei dettagli tecnici, come ad esempio nel posizionare le telecamere e nello scegliere le inquadrature, mentre invece lì c'era quasi già un desiderio di cinema, con l'inquadratura e le luci messe al posto giusto, c'era tutto un gusto che via via si è perso. In questo senso la trasmissione aveva una buona qualità. Io mi sono piaciuto da un po' dopo, fino a lì non ero ancora convinto, perché non capivo bene dove andare, avevo un po' questa convivenza con la musica leggera che mi era faticosa, mi era molto faticosa, e quindi stavo con un piede nello spettacolo teatrale e un piede nelle canzoni e nella presentazione degli spettacoli, perché poi in quell'occasione facevo proprio il conduttore. Mi sentivo ancora molto provvisorio e fu subito dopo che cominciai ad avere un po' più di consapevolezza. In seguito subentrò una maturità maggiore e le cose le feci senz'altro con più convinzione.

Volevo parlare un po' di Sanremo, visto che tu lo hai frequentato negli anni sessanta. personalmente credo che sarebbe bello se il festival di sanremo tornasse ad essere il festival della canzone italiana e non dell'interprete o della televisione. in fondo quando facevate voi sanremo mi sembra che la canzone fosse un po' più al centro della questione, come poi dovrebbe essere visto che la dicitura ufficiale è ancora quella:

Phoca PDF

festival della canzone italiana.

Io trovo che fosse già tremendo allora. L'ho vissuto da spettatore quand'ero proprio piccolo, e ricordo che la vittoria di Modugno con *Nel blu dipinto di blu* fu una festa nazionale. C'era la televisione che testimoniava un evento che prima era solo radiofonico, era una specie di occasione socializzante per tutti gli italiani. Forse allora anche il fatto discografico c'entrava meno. Lì era proprio la canzone in sé quella che contava, non la canzone pubblicata sul disco. Già quando arrivai io cominciava ad esserci una specie di battaglia discografica, già c'era una specie di gioco al massacro con i cantanti, che a quel punto lì si dividevano tra perdenti e vincenti, tra quelli che erano eliminati e quelli che arrivavano in finale. Il discorso cominciava a diventare un po' pesante e già in quella occasione Sanremo era diventato il festival dei dischi, e non delle canzoni. È inutile citare episodi tristi che tutti conosciamo, ma eravamo veramente tutti sottoposti a uno stress notevole in quelle occasioni, e quindi tutto sommato un cantante che andava a Sanremo in certi casi poteva anche giocarsi tutta la sua carriera. Vero è che il sangue piace alla gente, vero è che questa cosa aveva un rilievo se non altro discografico e commerciale, e probabilmente aveva ancora un senso. Poi è sparito a poco a poco, probabilmente perché discograficamente non aveva più quel risalto che poteva avere negli anni Sessanta, e perché negli anni Settanta si vendevano altre cose. Ora è tornato come trasmissione televisiva, come uno spettacolo di RAI 1, quindi un'altra cosa ancora. A questo punto tutto il discorso da dove sei partito tu, il fatto del festival della canzone, dove è andato a finire? Era già in crisi prima, figuriamoci ora. Io sono dell'idea che la televisione sia un mezzo straordinario quando ti porta a casa delle cose che tu non potresti vedere; le cose accadrebbero comunque ma il fatto che la televisione te le porti in casa è un gran bel vantaggio. Se invece una cosa è fatta per la televisione, a quel punto lì perde il suo scopo, e la televisione diventa una specie di spettacolo dei poveri, legato a un pubblico che non c'è, a un interesse che non c'è, che devi inventare, che non esiste. Questo credo che sia il limite della televisione e a questo punto anche del Festival di Sanremo, che, essendo ormai una trasmissione televisiva, ha perso completamente il suo scopo originale.

Volevo chiederti una cosa su uno dei momenti fondamentali dei tuoi spettacoli, vale a dire il momento dei bis, quando il pubblico, che ormai si è abituato a questo rituale, ti invoca a sipario chiuso fino a che tu non riappari con la chitarra in mano pronto ad esaudire il loro desiderio. Mi ha sempre sorpreso questa tua enorme disponibilità verso il pubblico, perché di fatto poi non ti risparmi, visto che più di una volta ho contato sei o sette bis, vale a dire un supplemento di spettacolo di un quarto d'ora-venti minuti.

Una volta finito lo spettacolo c'è una specie di rilassamento in tutti, una specie di abbandono della concentrazione che lo spettacolo bene o male ti impone, per cui c'è questo lasciarsi andare, che anche per me è molto piacevole fisicamente, e credo che si avverta; a quel punto lì diventa uno stare insieme, si supera lo spettacolo e si sta insieme. Quest'anno poi questo succede in maniera particolare, in questo spettacolo dove io ripropongo il vecchio repertorio del Teatro Canzone. Pezzi come *Barbera e champagne*, che canto qualche volta nei bis oppure *La ballata del Cerutti*, una volta non li avrei fatti, ero un po' più selettivo, c'era una specie di rigore anche nei bis. Questo è uno spettacolo che, a parte qualche segnale preciso messo qua e là, fondamentalmente si risolve in una festa, in un ripercorrere il mio passato musicale, che poi è anche quello di molti spettatori, che hanno sentito e risentito quelle canzoni nel corso degli anni. Alla fine mi verrebbe da chiedere come siete stati più che se vi è piaciuto. È un atteggiamento

Phoca PDF

un po' diverso: è lo stare insieme che diventa prevalente, e a quel punto stiamo insieme cantando anche delle canzoni più leggere come il *Cerutti* o come *Barbera e champagne*. Questo mi pare che ci sia sempre stato nei bis, ma quest'anno è ancora più evidente. Non credo, anzi escludo, che se io facessi uno spettacolo solo di bis sarebbe lo stesso. È proprio perché c'è prima uno sforzo da parte di chi ascolta e di chi esegue, una specie di compressione a favore di un approfondimento di certi temi, di certi discorsi, di certe emozioni, che alla fine il rilassamento diventa piacevole per tutti, e credo che il senso di questi bis sia proprio questo.

Phoca PDF

E il nuovo spettacolo di prosa Il dio bambino?

Lo allestisco quest'estate e poi vedremo cosa fare nella prossima stagione. Io credo che il Teatro Canzone comunque non finirà. E secondo me è anche inutile cambiare tutto ogni volta, credo che non ce la faremmo e diventerebbe anche difficile per me e per Luporini. Però penso che la formula che abbiamo adottato per questi ultimi due anni possa essere una formula aperta, nel senso che potremmo togliere qualcosa e sostituirlo con qualcos'altro, una specie di modulo con elementi intercambiabili per cui ogni anno sia diverso dal precedente. Non un nuovo spettacolo di monologhi e canzoni, ci saranno sicuramente cose nuove, ma non dovrà essere un lavoro a tema fisso, non mi pare che noi due abbiamo in questo momento la forza di concentrarci su un tema e di scriverci uno spettacolo sopra, magari facendo delle cose meno belle ma più rigorose e pertinenti al tema. Mi sembra che sia più bella una formula aperta in cui poter inserire cose nuove con un certo senso logico, non certo casualmente, costruendo un percorso anche con le canzoni che abbiamo già fatto e a cui teniamo particolarmente. Nei bis di questo ultimo spettacolo, ad esempio, ho ripreso *La Chiesa si rinnova*, che è una canzone del 1967; naturalmente la chiesa si è rinnovata nel senso che è cambiata molto da allora, e anche il testo è totalmente nuovo. Una ripresa di questo tipo non mi pesa, anzi mi diverte, e mi sono divertito a riscrivere tutto il testo e l'ho fatto pensando alla situazione attuale. L'idea di prendere un pezzo che avevo abbandonato, lavorarci sopra, riscriverlo, è una cosa molto piacevole e anche molto interessante.

Nella intervista che facemmo due anni fa per la rivista "Chitarre" tu a un certo punto dicesti una cosa molto bella, e cioè che uno dei momenti più intensi per te è quando componi una nuova canzone, e sei lì da solo, tu con la chitarra. È sempre così anche oggi?

È un atteggiamento che si è un po' modificato, nel senso che lavorando con un gruppo posso già presupporre un po' di più, mentre prima non avevo la capacità di immaginare cosa sarebbe successo dopo e quindi mi soffermavo a quel tipo di emozione più intima che ti deriva dal rapporto diretto con la chitarra e col testo. Oggi, avendo una collaborazione ormai collaudata con il gruppo che mi accompagna negli spettacoli, comincio anche a pensare un po' di più a quello che succederà quando poi suoneremo la canzone nello spettacolo. Quel momento di ispirazione creativa, se vogliamo chiamarlo così, rimane senz'altro, perché è un fatto molto personale, molto privato.

Ho trovato molto bello l'arrangiamento in chiave blues di Lo shampoo. anche perché poi, ripensando alla canzone nella versione originale e astraendosi un attimo dalla tua interpretazione, ci si rende conto che è un giro di blues.

Questo in effetti è sempre stato un problema, e cioè quello di alludere soltanto o di entrare poi dentro alle allusioni. Nell'ironia poi questo gioco è difficilissimo, perché l'ironia sta proprio nell'allusione, e anche nello *Shampoo* c'era questo sapore sotterraneo, allusivo di blues. Il problema che si poneva era se dovevamo svilupparlo o solo accennarlo. La musica ironica probabilmente non esiste in sé, è ironica quando cita. È vero che nel caso dello Shampoo forse non si avvertiva subito, ma sotto sotto, se uno ci pensava, poi risultava chiaro che c'era il

Phoca PDF

blues. Anche *Al bar Casablanca* è una specie di citazione di un valzer lento, una hesitation tipica degli anni Trenta, però se tu lo fai proprio come un valzer lento allora il gioco è troppo scoperto. Quando poi alla fine ti trovi a fare i conti con l'arrangiamento, il problema consiste nel dosare la misura della citazione. Lo *shampoo* è una canzone molto conosciuta, e che io avevo quasi perso il gusto di cantare, mentre invece adesso, rivissuta con questa piacevolezza del blues che evidentemente ci coinvolge ancora, si è molto rinnovata ed è diventata di nuovo una canzone che mi piace cantare.

Per finire, come vedi questo disfacimento brandellare del tessuto politico che ci circonda, e nel quale sembrerebbe che tornino a contare le persone più che gli apparati?

Io ho scritto un pezzo che si chiama *Io come persona*, ed è il pezzo che conclude questo spettacolo. L'ho scritto più o meno un anno fa, proprio ri?ettendo su questa situazione, perché la sensazione che si ha è che quello che manchi in una struttura di questo genere è proprio una responsabilizzazione individuale, per cui l'andare in quella direzione, in modo che il delegato risponda direttamente non al partito ma alla gente che lo ha eletto, mi pare proprio il minimo che si possa fare. In tal senso la direzione di puntare sulle persone mi pare una scelta giustissima, che verrà comunque molto osteggiata, perché i partiti non sono sicuramente disposti a mollare, e d'altra parte non riescono a percepire se stessi come momenti culturali, storici, filosofici, politici, distaccati dalla gestione diretta di un potere che in linea di massima è stato sempre barattato tra le segreterie dei partiti. È anche chiaro che l'andare nella direzione della individualità non è che elimina la funzione dei partiti, dovrebbe solo modificarla, escludendoli dalla gestione clientelare della cosa pubblica e facendo sì che si occupino di più degli interessi delle persone che rappresentano. In fondo credo che siano nati proprio per questo, e non semplicemente per spartirsi i luoghi del potere.

Phoca PDF

GIORGIO GABER PRESSIONE BASSA
tra guerra del «Far West» asiatico

Phoca PDF