

# Sergio Durante



## IL CASO BATTISTI



**I Nuovi Samizdat n. 53**



## **SERGIO DURANTE RACCONTATO DA** *MARCO CAPOVILLA*



So di avere avuto – involontariamente e per caso, certo - un ruolo importante in un preciso e non trascurabile segmento della vita di Sergio Durante. Vi racconterò com'è andata.

Sul finire degli anni '70 avevo organizzato per il quartetto in cui Sergio suonava il flauto traverso, un concerto al Teatro Verdi di Pisa, permettendogli così di rendersi improvvisamente conto di cosa NON avrebbe fatto da grande: il musicista. E questo non tanto perché quel concerto sia stato fallimentare o poco apprezzato: tutt'altro. Quanto perché in quell'occasione il nostro giovane flautista venticinquenne scoprì di non avere la stoffa, la tempra o forse solo la corazza psicologica del musicista “animale da palcoscenico”.

E tuttavia, a dispetto di questa sua precoce e illuminante presa di coscienza di sé e delle proprie predisposizioni e

idiosincrasie, da allora Sergio Durante ha calcato numerosi palcoscenici (reali e metaforici) tra i più vari, nazionali e internazionali, in ruoli diversi ma sempre di rilievo.

Ma andiamo con ordine.

Come molte altre vicende della nostra storia recente, anche la mia amicizia con Sergio inizia nel 1968: Liceo Ginnasio Tito Livio di Padova. Non immaginatevi però né il Maggio Francese, con Sartre, gli intellettuali e gli studenti in piazza a manifestare, né tanto meno le barricate, le molotov e le P38 del decennio successivo. Come ha scritto qualcuno della nostra stessa generazione, noi del '54 eravamo ancora troppo giovani e sprovvisti nel '68, ma purtroppo (o per fortuna) già troppo vecchi nel '77. E dunque i nostri fratelli maggiori non sono mai riusciti a coinvolgerci del tutto, da protagonisti, in quella prima ondata di ribellione giovanile sessantottina; e d'altra parte non saremmo stati già più in sintonia neppure con quello che doveva accadere quasi dieci anni dopo, ad opera dei nostri fratelli minori. Siamo stati impegnati, questo sì, ma non militanti. Consapevoli, critici e “contro”, senza tuttavia rovesciare e incendiare le auto.

Sergio è sempre stato, ed era già allora, “avanti”, rispetto a noi. E quindi, mentre noi perdevamo il nostro tempo a scansare le fatiche scolastiche (alcune parole d'ordine sconclusionate avevano

subito fatto presa su di noi: no alla meritocrazia, interrogazioni programmate e così via) e mentre ci dilettevamo sadicamente a torturare i professori incapaci (ce n'erano!), lui trovava il tempo di iscriversi al Conservatorio: flauto traverso. Come se l'impegno per il Liceo non fosse già sufficiente a occupare le sue e le nostre giornate. Gli rimproverammo ben presto di essere sparito dalla circolazione, ma lui non se la prese e, con tenacia, perseverò fino a raggiungere la meta. Era evidentemente, già allora, più maturo di noi tutti. Questo occuparsi "seriamente" di musica non gli impediva, certo, di strimpellare con il complessino "Polyvitaminic" nelle feste di amici e negli scantinati, ma anche nelle baite in montagna a raccattare qualche gettone di presenza. Alternava basso elettrico e flauto: Paul McCartney e Ian Anderson (tutti ricordano i Jethro Tull di Aqualung, vero?). Io ero allora, in quel gruppo, una sorta di improbabile batterista di riserva, nel caso in cui il titolare si fosse infortunato, ammalato o, non si sa mai, disaffezionato alle percussioni. Cosa che, incredibilmente, accadde per davvero.

La maturità nel '73 – lui quasi il massimo dei voti, noi tutti dietro, a molte lunghezze di distanza - e finalmente, nel settembre dello stesso anno, la diaspora. Sergio fu tra i pochissimi a scegliere facoltà o corsi di laurea che a Padova non c'erano, a

dispetto della prestigiosa sede universitaria che avevamo a disposizione sotto casa, e probabilmente per un desiderio di evasione e di avventura misto a un certo “bastiancontrarismo”. Ma non gli fu sufficiente, come invece bastò a qualcuno, andare, chissà io, a Ca’ Foscari, a venti minuti di treno da casa. Fece di più, andò a vivere in un’altra città, a Bologna, dove c’era il DAMS. Quella misteriosa sigla era in quegli anni una novità assoluta nel panorama italiano, essendo stato istituito tre anni prima con il dichiarato intento di ”indagare criticamente e sviluppare operativamente le sinergie tra i linguaggi espressivi non-verbali dell'Arte, del Cinema, della Musica e del Teatro”. Nessuno capiva esattamente cosa volesse dire, ma suonava “figo”. Un mito, insomma, come pure le lezioni di Umberto Eco, di cui Sergio mi raccontava i funambolici virtuosismi intellettuali, già pochi mesi dopo.

Io anche fuggii da Padova, alla volta di Pisa, dove pochissimi anni prima era stato aperto il primo corso di laurea italiano di “Scienze dell’Informazione”. Questa nostra “fuga”, lontano da Padova, alla ricerca di stimoli intellettuali nuovi, diversi, strani fu, credo, il primo potente collante ideale che rinforzò la nostra amicizia. Non che negli anni del liceo non fossimo stati sempre molto vicini, facendo sempre le vacanze assieme. Ma queste

nostre scelte un po' controcorrente, e forse anche un briciolo di maturità in più, ci fecero percepire una sintonia fino a quel momento rimasta in ombra.

Allora non c'erano i personal computer, internet, Skype e neppure i cellulari: tanto per dirne una, l'uso del telefono per gli studenti fuori sede significava andare alla più vicina cabina telefonica con una montagna di gettoni in tasca.

Eppure, per quanto rarefatte, le comunicazioni non mancavano.

La laurea sul finire degli anni '70 e poi l'ulteriore sganciamento da parte di entrambi dalla terra natia. Tutti e due all'estero, in America: lui da questa parte, Boston, Massachusetts, alla prestigiosissima Harvard University, io da quell'altra parte, California, Berkeley. La nostra era esattamente, a voler adottare una definizione un po' altisonante, la celebrata "fuga di cervelli". Adesso, trent'anni dopo, mi sembra di poter tranquillamente affermare che siamo stati i pronipoti privilegiati di quei nostri antenati migranti con valigia-di-cartone-legata-con-lo-spago che venivano messi in quarantena e scrutinati a Ellis Island all'inizio del secolo scorso. Allora come ora, chi riusciva a convincere le autorità competenti, e ne forniva prove concrete, di essere in grado di contribuire con la propria capacità e il proprio lavoro a far

crescere e sviluppare il “Nuovomondo” poteva restare, gli altri: fuori. Noi restammo diversi anni.

Anni '80. Sergio è, ancora una volta, “avanti”, rispetto a tutti noi e così, prima ancora di compiere trent'anni, si sposa e, in pochi anni, lui e sua moglie Elisabetta, mettono al mondo due figli. Noi tutti, suoi coetanei ex compagni di scuola, cercavamo intanto di capire cosa fare nella vita, ci interrogavamo, tentennavamo, non riuscivamo a crearci le condizioni materiali e psicologiche per “mettere su casa” o anche soltanto per “mettere la testa a posto”.

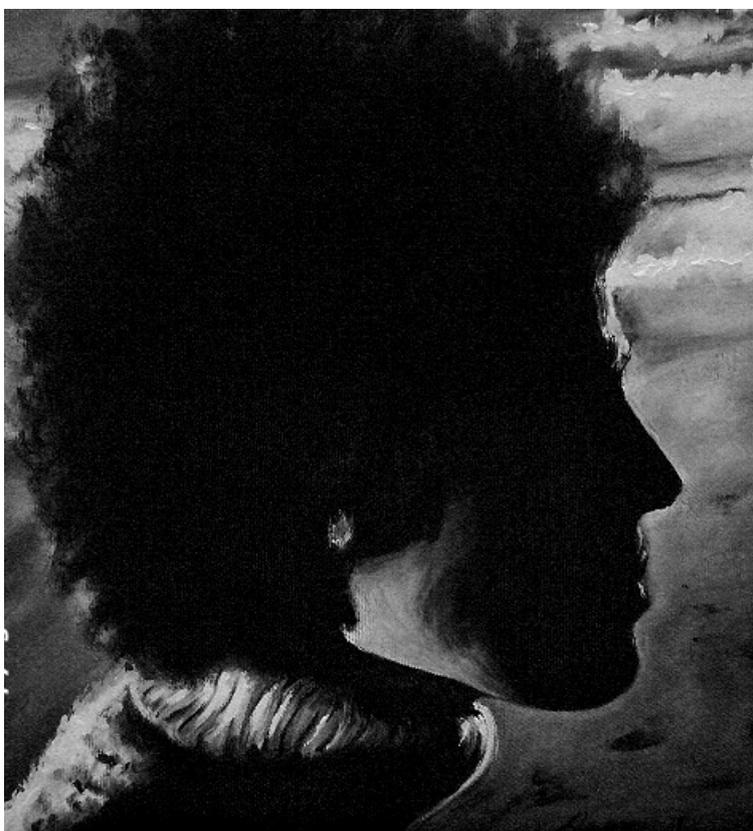
Lui intanto, professionalmente parlando, aveva già riflettuto sul da farsi e preso la sua strada: aveva chiuso, come ricordato all'inizio, senza rimpianti, con la pratica professionale dello strumento, soprattutto con i concerti, pur insegnando ancora al Conservatorio. E tuttavia aveva anche, nel frattempo, prima varcato la soglia, e poi spalancato la porta della ricerca, dello studio, della analisi e della storia della musica, all'università. Professore Associato e, qualche anno dopo, Ordinario, o Full Professor, come si dice in inglese: un termine francamente ridicolo, come se, in confronto, gli altri fossero solo dei “mezzi professori”. E, come se non bastasse, anche direttore di dipartimento. E qui siamo agli anni più recenti e questo suo

curriculum “istituzionale” e ufficiale, ricco di molti altri particolari, lo si trova, in italiano e in inglese, “googlando” il suo nome.

Sbaglierebbe, tuttavia, se da tutto questo, dalla lunghissima lista dei suoi filoni di ricerca, delle sue pubblicazioni accademiche, dei suoi corsi di insegnamento, dei volumi pubblicati, chi non lo conosce di persona si facesse l’idea di un Professor Durante serio e sostenuto, di un “accademico” insomma, di un professore ingessato e pedante che dalla sua cattedra di filologia musicale impartisce dotti insegnamenti ai pochi arditissimi studenti utilizzando linguaggi esoterici. Niente di più errato e lontano dalla verità. Ne è prova tangibile questo stesso volumetto “clandestino” sulla musica di Lucio Battisti che va ad arricchire la serie de “I Nuovi Samizdat”. Sergio, da vero studioso di musica come forma culturale, non erige steccati e non fa discriminazioni aprioristiche: si interessa delle espressioni musicali e così un bell’anno ai suoi studenti prepara una sorpresa, un corso monografico su Battisti. Lucio, però.

Da tre anni Sergio Durante regala alla città di Padova la “Giornata dell’ascolto”, una sua idea e realizzazione: una sorta di utopico tentativo di riprogettare il nostro modo di percepire i suoni “ascoltando poco ma ascoltando bene, in un esercizio di sobrietà”,

come lui stesso raccomanda nell'introduzione al programma della terza edizione. E, leggendo tra le righe, si trova un frammento della filosofia di vita che Sergio ci propone di adottare per l'occasione, ma che, conoscendolo, potrebbe valere anche come suo suggerimento per un approccio alla vita tout court: "vivere la giornata in leggerezza lasciando le scelte, almeno in parte, al caso".



## PERCHÉ UN ‘CASO BATTISTI’?

Il titolo di questo scritto mima un saggio ‘storico’ che ogni intellettuale di buona famiglia conosce o almeno ha sentito citare. Mi riferisco al *Caso Wagner* di Friedrich Nietzsche, un lavoro nel quale l’autore metteva in discussione con lucidità spietata la figura del grande drammaturgo, che in fino a poco prima aveva amato intensamente, come musicista e come persona.



Né l’autore di quel saggio né il suo tema sono paragonabili al nostro caso ma, un po’ per ironizzare e un po’ per qualche sotterranea affinità, la scelta del calco mi è sembrata abbastanza motivata, o almeno qualcosa più che una spiritosaggine gratuita.

Se non altro, Lucio Battisti come Wagner è un oggetto di culto e in questo può risiedere quel tanto di analogia che giustifica il titolo. Per il resto siamo in mondi e contesti molto distanti, ma in fondo anche questa distanza abissale sollecita negativamente la forma del titolo. Viviamo in una società che tutto banalizza, che vuol far credere che Ludwig van Beethoven o David Bowie sono più o meno la stessa cosa. Un gioco televisivo recentemente si è proposto di determinare se sia più grande fra gli italiani Mina o Giuseppe Verdi; alla fine vince Verdi col 63% dei votanti ma non mi consola affatto: la confusione sottesa uccide. Magari Mina poteva prevalere su Rosemary Clooney o Billie Holiday, ma Verdi cosa c'entra? E' un italiano (questo è quanto hanno in comune). Dunque si sostiene qui, per l'appunto, che nel calderone della musica bisogna imparare a distinguere, che la vecchia categoria del 'genio' all-inclusive non serve a capire, ma forse resta indispensabile per vendere. Si cercherà dunque di ricondurre Battisti ad una plausibile dimensione storica, semplicemente per un desiderio di verità. Si cercherà anche di sottrarre il discorso su Battisti al culto che lo ha circondato e di aprire qualche questione nuova: qual è la conseguenza del procedimento compositivo di Battisti sulla valutazione del suo prodotto artistico? Perché non riuscì ad avere successo fuori dall'Italia? Che valore ha la sua

produzione tarda su testi della moglie e poi, soprattutto, di Pasquale Panella? Che rapporto ha la cultura di Battisti con il suo percorso musicale e personale? Che ne facciamo dell'incerta questione circa la sua personale posizione politica? Tutto ciò, con il rispetto dovuto a un artista che ha lasciato moltissimo, ma tralasciando qualsiasi reverenza obbligata. Alla fine, ci ritroveremo con più domande che risposte.



\* \* \*

Come molti nati intorno agli anni '50, ho vissuto nel periodo dell'adolescenza la passione per le canzoni di Lucio Battisti, o per dire meglio di Giulio Rapetti, in arte Mogol e Battisti. Questo è del tutto consueto: ogni generazione vanta una propria 'colonna sonora' associata ai momenti affettivamente più intensi degli anni di formazione (in realtà, la formazione continua indefinitamente, ma le icone musicali dei nostri primi anni hanno un'intensità particolare, associata a sentimenti forti perché sperimentati per la prima volta). Certe immagini musicali, indissolubilmente legate a testi poetici che colgono una situazione, nel suo particolare momento storico ma apparendo anche in qualche misura universali, vanno a costruire la nostra identità (o almeno così ci pare). Una canzone, così come una pietanza che solo la mamma sapeva preparare, può divenire emblema di un essere-stati nel tempo. L'esperienza è comune e non ha bisogno di essere spiegata. Ma ci si deve chiedere che rapporto ci sia, se ce n'è, fra l'affezione per le nostre icone musicali e un giudizio estetico che abbia un fondamento meno palesemente soggettivo. Inoltre dobbiamo chiederci se quelle associazioni vadano oltre la nostra storia individuale investendo quella di un gruppo sociale (del quale facevamo parte) o non abbia addirittura un significato per tutti. Il rapporto fra musica e processi identitari è stato

approfonditamente analizzato, sia in termini teorici generali che in casi particolari. E' chiaro per esempio che la canzone politica porta con sé delle forti implicazioni e che, poniamo, a un comunista riuscirà disgustoso cantare o anche solo ascoltare brani che richiamano l'epopea fascista. Sotto il profilo puramente musicale, tuttavia, una canzone fascista ed una comunista si distinguono poco: entrambe appartengono al genere e alla funzione dell'innodia e la loro differenza ha a che fare quasi esclusivamente con i contenuti del testo (da un lato) e con i processi associativi dall'altro. Schematicamente: *Bandiera rossa* = comunismo = bene (se sei simpatizzante, o viceversa 'male' se sei fascista, con tutte le sfumature relative alle altre posizioni politiche). Se cambiassimo il testo di *Bandiera rossa* e la dessimo a cantare ad un fascista ignaro, la potrebbe digerire senza problemi, perlomeno quanto qualsiasi altra marcetta dello stesso tipo. (Naturalmente l'esperimento si potrebbe fare anche con un comunista ignaro, ma mi fa più piacere immaginare il primo scenario). Un compositore scomparso di recente, Karlheinz Stockhausen, ha tentato di giocare con i processi associativi e con la canzone politica immaginando un collage corale nel quale compaiono mescolati insieme frammenti di inni di vario colore o rimando politico (*Hymnen*, 1967). Alla base del progetto c'era

forse anche un'aspirazione all'universalità (o un desiderio di provocazione 'politicamente scorretta'); in ogni caso, il pezzo ottenne nell'immediato di essere considerato blasfemo, anche perché troppo aperte erano le ferite del dopoguerra.



**Figura 1 - Karlheinz Stockhausen**

Ma cosa c'entra tutto questo con Battisti? Forse molto, ma lo vedremo più avanti. La questione di partenza resta se la fortuna dell'artista sia principalmente dovuta a processi associativi o a valori formali ed espressivi intrinseci e tale da poter essere argomentati, se non propriamente 'dimostrati'. Il caso della

canzone politica, sia chiaro, non è analogo al caso di Battisti, che non scrisse mai pezzi di tale intenzione, ma esemplifica la potenza dei processi associativi rispetto ad un giudizio ‘puramente estetico’. Quest’ultima è forse una nozione discutibile, ma esperibile, come è stato fatto per Battisti da uno studioso che se ne è occupato efficacemente, Gianfranco Salvatore, in un libro dal titolo *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna* (Roma, Castelvecchi 1997) .

Facendo un passo indietro alle esperienze musicali dell’adolescenza, devo ridimensionare l’impatto battistiano: in effetti altri artisti o gruppi sono stati altrettanto ed anche più ‘influenti’ quanto alla formazione del gusto. I *Beatles* per dire l’ovvio o gli ancora attivi *Jethro Tull*, o la meno nota ma straordinaria *Soft Machine* eccetera. Però Battisti è più saldamente collegato, per quelli della mia generazione, a ricordi di serate canterine intorno a un amico che suona la chitarra e a mitiche gite scolastiche; quando a sedici anni si è innamorati (e lo si è necessariamente) e si ascolta o si canta *Acqua azzurra, acqua chiara* a un certo punto, come Cherubino nelle *Nozze di Figaro*, non si capisce più di che cosa si è innamorati. Battisti sta dunque in relazione con situazioni collettive, con la lingua madre, con esperienze formanti come la gita di classe (tipicamente anche se



**Figura 2 - Gianfranco Salvatore**

non esclusivamente italiana), oppure l'ascolto oggi desueto dal mangiadischi, con la ripetizione indefinita dello stesso pezzo.

Dopo aver molto ascoltato Battisti me ne ero quasi dimenticato. Ascoltavo altre cose, e ce ne sono di molto interessanti. Quanta musica capita di suonare, ascoltare, studiare (anche un bel po' di

quella mediocre, che fortunatamente si dimentica presto). A un certo punto del percorso, Battisti poteva starsene tranquillamente nel deposito delle esperienze grate ma remote. A volte però ... ritornano e nel mio caso (ma è esperienza comune) è successo attraverso i figli: ascoltatori piuttosto avidi, i miei due maschi erano esposti a diverse esperienze musicali ma amavano soprattutto la musica corrente, cioè i successi trasmessi in TV o alla radio; insomma, tutto normale. A un certo punto incontrarono attraverso i media anche Battisti e fu amore al primo ascolto,

evidente fascinazione che li teneva incollati a sentire e risentire i pezzi ‘classici’ (quelli ristampati nel doppio CD Ricordi che ancora oggi circola)<sup>1</sup>. Dal momento che erano ancora bambini e che si ponevano di fronte a quei pezzi con orecchie vergini, non si poteva non notare quella attrazione e chiedersi perché. Concludere che si tratta di canzoni ‘belle’ è al tempo stesso ovvio e insufficiente; può essere invece interessante spiegare perché appaiano così potentemente attraenti a generazioni diverse e quindi identificare un sistema di valori (musicali e/o poetici) di cui sono portatrici e che almeno in parte si presentano come indipendenti da circostanze storiche particolari.

A pensarci bene, un elemento sorprendente della passione dei due giovinetti è che si alimentava pressoché esclusivamente del dato musicale in quanto Battisti non appariva in pubblico da molto tempo e dunque non ne era veicolata dai media un’immagine sensibile per la loro esperienza: mentre la musica corrente significa anche facce, nomi di gruppi, formule di marketing, Battisti si offriva loro essenzialmente attraverso le incisioni

---

<sup>1</sup> Userò il termine ‘classico’ con riferimento all’intera produzione di Mogol-Battisti, benché Salvatore abbia usato il termine in senso più restrittivo, caratterizzando con esso un secondo periodo della produzione su testi di Mogol, nel quale si presentano strutture musicali relativamente più regolari (o meno irregolari) rispetto alle precedenti.

discografiche. Una anomalia interessante, che rinforzava il valore dei brani, semmai ci fosse bisogno di dimostrare che la canzone, in quanto oggetto-tipo, può essere portatrice di valori estetici.

Mentre osservavo i miei figli che osservavano le canzoni di Battisti, il povero Lucio combatteva la sua ultima battaglia contro il male che lo avrebbe portato a morte il 9 settembre del 1998. Quindi si accendevano quasi contemporaneamente un mio interesse personale (che investiva anche l'educazione musicale dei bimbi) ed uno più ampio degli italiani (e mia in quanto italiano) per la tragedia personale di quell'artista riservatissimo e gelosamente (forse nevroticamente) ritirato dalla vita pubblica. L'affetto mai sopito per il cantore di una generazione prese in quelle settimane di agosto uno straordinario vigore, certo anche per merito della speculazione mediatica, ma soprattutto per un palpabile coinvolgimento affettivo di massa. Alla morte seguì un commosso concerto dal Campidoglio, voluto insieme dalle autorità politiche e da importanti figure del mondo dello spettacolo come Maurizio Costanzo. Una scelta di scritti pubblicati in quelle settimane testimonia un'emozione collettiva straordinaria, paragonabile a quella suscitata in Argentina dalla morte in un incidente aereo di Carlos Gardel (1935);

nell'occasione, le prese di posizione critiche furono di segno diverso e non di rado contraddittorie.



**Figura 3 - Monumento a Carlos Gardel in Buenos Aires**

Titoli più o meno arguti come “Un angelo caduto in volo – Nella morte invisibile”,<sup>2</sup> “Ci ritorni in mente, dolce come sei”,<sup>3</sup> insieme con ricordi personali, aneddoti, commenti sulla

---

<sup>2</sup> All'articolo di Marco Gregoretti in *Panorama*, 17/9/1998.

<sup>3</sup> *Speciale Battisti*, 12/9/98 distribuito con *Il giorno*, *Il resto del Carlino*, *La nazione*.

produzione musicale più o meno articolati, tanta confusione. Un anonimo intervistatore di Franco Mussida, chitarrista della PFM,<sup>4</sup> dichiara che dopo troppe parole sul personaggio Battisti e sui testi di Mogol è ora che un competente ne spieghi la musica, cioè suppongo la sola invenzione melodico-armonica. Sembra un'ovvietà ma ci si nasconde un groppo di problemi, perché isolare la musica dai testi è possibile ma determina una finzione metodologica, sia perché 'la musica' non è solo melodia e armonia ma consta degli arrangiamenti, per lo più realizzati da importanti collaboratori (come Mariano Detto o Gianpiero Reverberi), sia perché la canzone come genere prende il suo significato dall'intreccio espressivo di testo e musica. Ma qui si aprono altre questioni perché per spiegare il personaggio Battisti erano stati usati estesamente i testi di Mogol, quasi fosse naturale l'identificazione fra il compositore e le parole, gli scenari, immaginati dal poeta; come se che la 'musica' fosse quindi un dato separabile e indipendente invece che una componente che prende senso dalle parole, secondo un processo che Salvatore ha voluto definire 'alchemico'.

Per la verità, almeno dal punto di vista genetico, la musica veniva composta prima mentre i testi erano stesi da Mogol sulla

---

<sup>4</sup> *I segreti e il genio del musicista* in *Il Gazzettino*, 11/9/1998.

base dell'ascolto dei 'provini' che Battisti pre-registrava da solo, o a a partire da esecuzioni dal vivo in presenza del paroliere. Ma questo non equivale certo a dire che conteneva 'in potenza' il prodotto finale, semmai che chi ne definiva l'alchimia, in ultima analisi, non era Battisti ma Mogol.



Figura 4 - Con Lucio Battisti, Giulio Rapetti, in arte Mogol

Secondo Franco Mussida, Battisti “faceva meravigliosi ‘provini’ e in questo era la leggerezza e la grandezza del suo lavoro. Non ha mai pensato di perfezionarsi troppo. Quando l’ha

fatto ha perso le sue caratteristiche giovanili. Solo da *Una donna per amico* [dicembre 1978] in poi è entrato in ballo un professionismo pesante negli arrangiamenti e nei suoni”.<sup>5</sup> Ma a quel punto, la produzione discografica si era spostata dagli studi italiani a quelli inglesi e nel commento di Mussida emerge velatamente una opposizione fra i termini di natura e artificio. A me pare che anche le incisioni italiane siano un esempio straordinario di professionalità, sia dal punto di vista degli arrangiamenti che del mixaggio; solo che da quel disco inglese in avanti Battisti dominò forse maggiormente le scelte e non necessariamente (sembra suggerire Mussida) per il meglio. Riguardo all’innovatività del linguaggio, con una semplificazione non priva di verità, Mussida rileva che “in fondo noi italiani viviamo Battisti come sono stati vissuti i Beatles nel mondo anglosassone”. Con ciò si riferiva in particolare al periodo creativo che Salvatore ha definito delle “canzoni elastiche”, cioè pezzi che non rispettavano tre consuetudini inveterate del genere: l’unità di stile, l’uniformità di tempo e la simmetria fraseologica.

Ma, ritornando ai commenti ‘in morte di Lucio’, non furono solo i musicisti a dire la loro. In un intervento dal titolo “Poca cultura, grande poesia” (sottotitolato “L’analisi del letterato”)

---

<sup>5</sup> *Ibidem.*

Rolando Damiani contrapponeva la modesta formazione culturale del ragazzo di provincia con la capacità di “dare una forma e un accento particolare alla poesia delle emozioni comuni, “evergreen” per sua natura e patrimonio di ogni generazione [...]”.<sup>6</sup> Si stabiliva poi un parallelo (lusinghiero ma per nulla convincente) con Rimbaud, che al culmine della creatività “fuggì in Africa divenendo un altro uomo, del tutto estraneo alle sue liriche”. Mentre non si può che condividere la percezione dell’evidente intensità espressiva, il resto mi lascia scettico: in primo luogo, sono poi così ‘comuni’ le emozioni rappresentate da Mogol-Battisti e fanno riferimento ad una sensibilità universale, coerente, in sé compatta, o non è forse vero che abbiamo a che fare con un repertorio di immagini, situazioni, sentimenti, disparato e molteplice col quale possiamo identificarci tanto sulla base di esperienze reali che, soprattutto, di proiezioni immaginarie? Certo, molti testi possono essere associati all’idea ingenua di un sentire comune, ma non è più vero che ognuno può trovare nella raggiera delle possibilità mogol-battistiane qualcosa di vicino a sé? O meglio ancora vagheggiare un ‘altro da sé’, che si vorrebbe diventare? Come ha osservato Salvatore, *Acqua azzurra* per esempio è proprio il rovescio di *Dieci ragazze*. E in che senso può

---

<sup>6</sup> *Il Gazzettino*, 10.9.98.

passare per “poesia delle emozioni comuni” uno scenario come quello de *Il tempo di morire*, laddove il narrante immagina di barattare il suo feticcio più caro (la moto da 10 HP), con una fulminea scopata? Ma ancora, è poi così rilevante la formazione culturale di Lucio quando in questo stesso pezzo è Mogol che patentemente gli presta la sua di cultura, introducendo l’immagine (frequente nel madrigale cinquecentesco) dell’amplesso come ‘piccola morte’ e stabilendo un formidabile corto-circuito fra cultura classica ed ethos del blues? E poi, il ritiro dalla vita pubblica di Battisti non c’entra con Rimbaud. Infatti il cantante

continuò per tutta la vita a tentare strade espressive nuove e non rinunciò affatto alla composizione. Dovette invece fare a meno del successo, peraltro desiderato, ma questo è un altro discorso sul quale varrà la pena di interrogarsi.

C’è un ultimo dettaglio su cui vale la pena di ragionare: cosa vuol dire ‘poca cultura’? Per quanto

neutrale possa apparire l’espressione, introduce una dimensione quantitativa. Forse che la cultura può essere definita così? Forse

che il fatto di leggere i volumi del Reader's Digest (come pare facesse Battisti), ponga necessariamente un'ipoteca inestinguibile sulla sua formazione? Il letterato insomma sembra misurare la cultura del musicista in senso accumulativo più che qualitativo. Con questo non intendo sostenere che Lucio fosse una persona specialmente 'colta' nel senso tradizionale ma che si era comunque costruito una propria cultura e che il capirne il particolare profilo (per elusivo che sia) può farci intendere meglio il senso dell'opera. Fausto Colombo ha raccolto nell'espressione 'cultura sottile' varie espressioni della civiltà novecentesca che sono da prendere seriamente se si vuol intendere il nostro tempo.<sup>7</sup> Il repertorio battistiano è parte di questa cultura sottile e dunque la questione non è 'quanto' colto fosse Battisti ma 'come' lo fosse, per valutarne le conseguenze sull'opera. Bisogna aggiungere che quella di Battisti fu una cultura in evoluzione (il che si può dire forse di ogni cultura degna di tale nome). Nella parte della sua carriera più consapevole da un punto di vista artistico, quella successiva alla fine della collaborazione con Mogol, l'evoluzione ebbe degli esiti apparentemente paradossali, nel senso che gli procurò una progressiva alienazione del pubblico e di una gran

---

<sup>7</sup> F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

parte della critica. Se volessimo dar seguito all'indebito parallelo con Wagner, si potrebbe dire che mentre il primo riuscì nell'impresa di persuadere il suo pubblico, o almeno di incantarlo, il secondo se ne distaccò progressivamente. Resta da considerare chi dei due si sia reso lungo tale cammino più indipendente e chi (fatte le dovute differenze quanto alla portata storica dell'opera) conseguì realizzazioni artistiche destinate a durare nel tempo.



## **BATTISTOLOGIA**

Dunque seguendo i miei figli cominciai a mettere in ordine le cose, raccogliendo materiali bibliografici ma soprattutto esercitando l'ascolto e la riflessione, in sostanza applicando il solito vecchio metodo. Mano a mano che questo lavoro (lento e senza urgenza) procedeva, mi accorgevo della ricchezza di argomenti che si affacciavano insieme ed intorno al primo dei temi affrontati (identificazione e valore estetico). Non avevo mai dubitato del fatto che qualsiasi argomento è in sé 'degno', ma nel caso di Battisti si incrociavano temi che afferiscono pienamente alle problematiche del contemporaneo: il rapporto fra cultura alta e cultura popolare, l'indagine biografica su una personalità divisa fra individuo reale e sua rappresentazione pubblica, l'analisi delle motivazioni alla base non tanto del successo di Battisti quanto – anche più interessante – dei suoi insuccessi, l'analisi dei processi compositivi e dunque anche sul tema dell'autorialità (dato che solo in rari casi Battisti fu propriamente cantautore, e invece quasi solo autore di musiche - o compositore se si preferisce); infine ma non ultimo il tema controverso del profilo ideologico - sarà di destra o di sinistra? - delle canzoni di Battisti nel contesto

dell'Italia fra tardi anni '60 e '70, particolarmente sensibile in quegli anni arroventati ma discusso ancora oggi. La maggior parte di questi campi di indagine sono compresi nella pratica musicologica ma è poco frequente vederli applicati a figure o repertori di ampio consumo, in quanto questi tendono ad essere risucchiati (per non dire 'preformati') da esigenze di mercato, legittime ma poco conciliabili con un esercizio critico spassionato. Questo richiede che si tenti almeno di interpretare le contraddizioni, di andare oltre le apparenze: e allora, come mettere insieme l'immagine idealizzata del 'cucciolo' Battisti dei tardi '60 con quello dello scostante nevrotico dopo il ritiro dalle scene? Come conciliare il successo delle canzoni su testi di Mogol con gli insuccessi sui mercati discografici stranieri, con la mediocrità del primo album successivo alla rottura con Mogol o con l'enigmaticità degli album su testi di Pasquale Panella?

Le questioni sono molte ed istruttive: occupandomene ho imparato per esempio che molti giornali avevano fra i propri collaboratori un 'battistologo': in un'occasione telefonai a una redazione per sapere chi aveva scritto una certa colonna pubblicata anonima e il capo mi rispose gentilmente "la metto in contatto con il nostro battistologo", dando per scontato che ogni giornale che si rispetti ne avesse uno. Ho capito poi – ma lo si poteva immaginare

subito - che il battistologo è un devoto di Battisti, dotato però di quel particolare profilo mentale che gli permette di ricordare e accumulare una serie di notizie più o meno curiose e/o verificate che consentono di scrivere a tamburo battente un pezzo, tanto più utile negli anni in cui Battisti conduceva una vita ritirata, ‘misteriosa’ e dunque tale da solleticare le curiosità del grande pubblico. Un esempio di questo tipo di ‘battistologia’ è il volumetto di Tullio Lauro e Leo Turrone, *Emozioni. Lucio Battisti vita mito note*, che raccoglie anche frammenti documentari di interesse ma sempre nella cornice – onestamente confessata – di una acritica devozione.



Può sembrare curioso (o folle) che sia esistita una specializzazione così minuta come la battistologia ma, se Giovanni Morelli ha rilevato che si può campare facendo il commentatore del *Don Giovanni* di Mozart, non c'è poi tanto da meravigliarsi. Tanto più che il battistologo lavorava a tempo parziale. In ogni caso, difficilmente questa attenzione particolare poteva considerarsi come figlia esclusiva del marketing: era autentico affetto credo, ma resta da chiedersi che cosa precisamente amassimo. Al di là della battistologia leggera, di intento agiografico ma non di rado ricca di intuizioni, ne esiste una più professionale e improntata al linguaggio e alle metodologie della comunità scientifica.

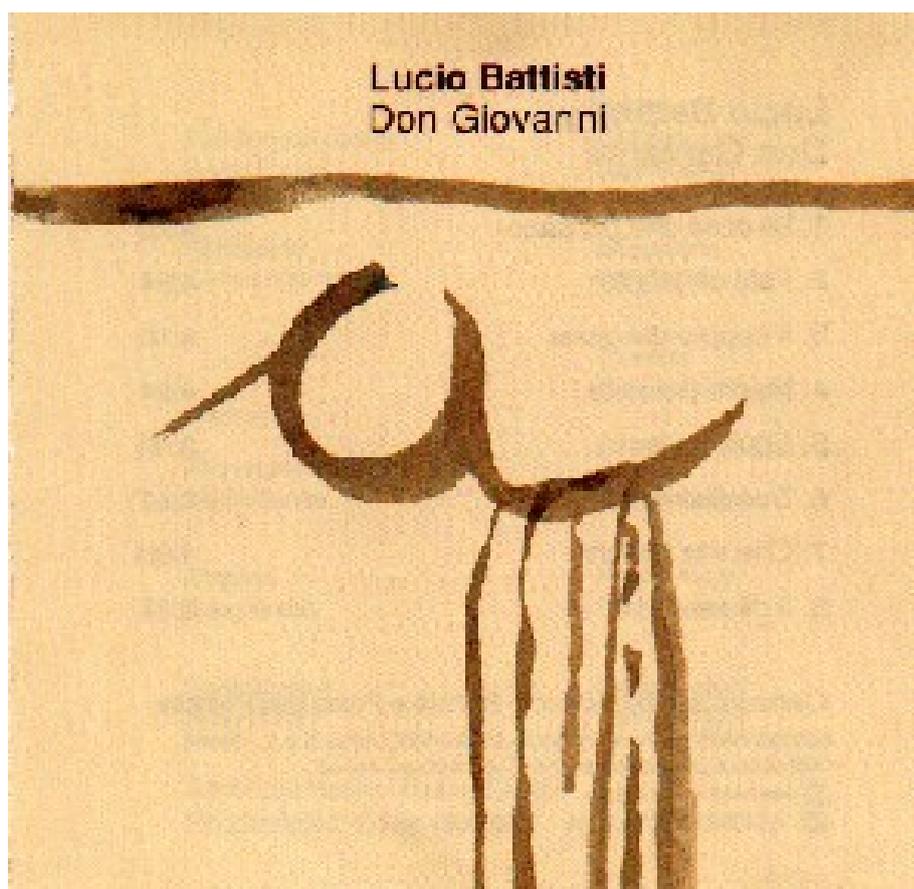
In particolare si è occupato di Battisti uno studioso di 'popularistica' (così si chiama, con un brutto anglismo, lo studio della musica 'popular'), il già citato Gianfranco Salvatore, che gli ha dedicato due saggi utili anche se non sempre condivisibili nelle conclusioni. Si tratta di Mogol-Battisti, *L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna* (Castelvecchi 1997) e *L'arcobaleno. Storia vera di Lucio Battisti vissuta da Mogol e dagli altri che c'erano* (Giunti, 2000). Il primo dei due libri contiene, fra l'altro, una serie di analisi musicali di numerosi brani del periodo 'Mogol' e comprende nella parte iniziale un

tentativo (in verità superfluo) di accreditare alla canzone ‘leggera’ dei precedenti nella lingua musicale ‘alta’ della storia musicale dell’Occidente: dunque canzone di consumo come oggetto d’arte. Viene da obiettare che se la canzone moderna è un oggetto d’arte, non lo è per merito di improbabili antenati, ma bisogna capire che fino a tempi recenti (forse ancora oggi) sussiste un pregiudizio colto che Salvatore aveva bisogno di scalzare; ma l’obiezione fondamentale riguardo a questo punto è un’altra ed ha a che fare con la natura delle fonti. Infatti mentre abbiamo testimonianza dei precedenti storici (veri o presunti) della canzone moderna solo attraverso delle partiture, per quest’ultima ci appoggiamo essenzialmente su registrazioni discografiche. Questo aggiunge una serie di determinazioni essenziali per la comprensione e l’analisi del ‘senso’, non solo di una struttura verbale-musicale ma della particolare identità fonica consegnata al testo discografico.

Il secondo volume raccoglie una serie di testimonianze tardive ma importanti per la comprensione della personalità dell’artista, benché non sempre vagliate criticamente o appoggiate a documenti di supporto che ne precisino il significato. Tutto sommato, Salvatore sembra indulgere all’affezione per il personaggio Battisti piuttosto che prenderne le distanze. Da questo

punto di vista, mi pare migliore una precedente raccolta documentaria di Francesco Mirenzi, *Battisti Talk. La vita attraverso le sue parole: intervista, dichiarazioni, pensieri*, (Roma, Castelvecchi 1998), accurata nella cronologia e nei riferimenti.

Fra giornalismo e musicologia esistono espressioni intermedie di qualità molto variabile, ma che nel loro insieme testimoniano che la passione per Battisti è stata tale da indurre più di un dilettante (più di un innamorato) all'esercizio letterario.



## UN CORSO DI MUSICA ALL'UNIVERSITÀ

Nell'anno accademico 1999-2000, il primo dopo la morte di Battisti, decisi di dedicargli un corso universitario, che in realtà trattava anche – attraverso il caso specifico - alcuni aspetti teorici relativi alla nozione di comunicazione musicale. L'idea non era tanto di contribuire ad una santificazione già ben consolidata ma di avviare gli studenti alla manipolazione dei metodi di indagine applicandoli per una volta ad un soggetto *popular* piuttosto che ad uno di quelli più abituali (ed anche più urgenti perché, se non altro, l'esperienza della canzone di consumo è più frequente fra i nostri studenti rispetto al più impegnativo ascolto di un quartetto di Beethoven). Sebbene occuparsi di musica pop all'università non sia un fatto nuovo né particolarmente originale, il corso fece notizia sia sulla stampa locale che nazionale, procurandomi come era prevedibile soddisfazioni e dispiaceri. Fra le soddisfazioni l'aver avviato almeno un paio degli studenti allo studio serio della musica popolare (con successive pubblicazioni) e l'aver ricevuto da vari cultori di Battisti materiali interessanti, suggerimenti ed incoraggiamenti. Vorrei ricordare quello che mi resta più caro, il dedicatario di questo scritto Mohamed Choib, che purtroppo non

ho avuto la possibilità di ringraziare personalmente. Mohamed, che aveva saputo dai giornali del mio corso, mi inviò dal carcere di Padova dove era detenuto, un ricco dossier di contributi apparsi nel periodo immediatamente precedente e successivo alla morte di Battisti. Accompagnava il dossier un testo nel quale spiegava di aver conosciuto in carcere la musica di Battisti e di averne apprezzato la bellezza ed intensità mano a mano che la lingua italiana gli diveniva più familiare. Trovo ancora commovente questa gentilezza e la circostanza che, fra le tante gioie derivanti dalle canzoni di Battisti ci sia anche quella del signor Choab. Inviai una lettera di ringraziamento qualche settimana dopo ma ritornò indietro con l'indicazione "scarcerato, recapito sconosciuto", il che naturalmente mi fece piacere per lui (possa essere felice e lontano dai problemi passati). Forse un giorno ci conosceremo.

Ma ogni atto di gentilezza gratuita sembra chiamare il suo contrappasso e infatti il corso fece molto arrabbiare un mio compatriota. Costui si prese il disturbo di scrivermi dal Canada una lettera anonima di insulti, espressione di un livore sproporzionato e specchio di equivoci tanto profondi quanto

diffusi.<sup>8</sup> Ciò che aveva indignato il mio critico era l'idea che il corso stabilisse un'equivalenza fra un cantante di musica leggera e grandi musicisti del passato, Mozart in particolare. Non so su cosa si basasse l'idea di una comparazione Mozart/Battisti (forse avrà messo insieme il fatto che volentieri mi occupo anche del grande salisburghese ...) ma per questo musicista emigrato, l'offerta di un approfondimento su Lucio Battisti in sede accademica rappresentava uno sfregio, un segno dell'ultima degradazione del paese abbandonato, con i suoi governi di ladri etc. etc. E tanto poté l'indignazione da spingerlo ad un doppio invio da 95 cent - due buste contenenti una identica fotocopia, con indirizzo leggermente variato - per essere certo che il messaggio arrivasse al destinatario.

---

<sup>8</sup> Segue una selezione significativa del testo: "Povera Italia / Si pensava che il progresso portava all'emancipazione, ... [puntini originali] mentre la merda burocratica che ti calpesta, è sempre in azione. Cinquanta governi, cinquanta partiti, cinquanta mafiosi ladroni, chi più ne ha più ne metta, per la mafiosa politica, sono tutti leoni. / Cane non mangia cane / [...] "Chi semina vento: raccoglie tempesta" / [Chi] che te scrive, el ze uno che capisse ea musica, parché go fato do ani all'Istituto musicale "Pollini" di Padova e sinque al Conservatorio musicale "Benedetto Marcello" di Venezia, e ...la me laurea la ga firmada Gian Francesco Malipiero, alora te digo: 1) o non te ghe capissi gnente, 2) o te ghe na gran indigestion de extasi. / E te vol paragonar Battisti a Mozart...scolta...Sergio, a Padova vissin ala stassion passa el Bachilion, butate dentro, se te ghe paura che i te vede, va a Vigodarzere e butate sol Brenta; che el ponte xe anca pi alto. E pensar che te insegni; povari tosi...come fetu insegnar ai altri, quando che ti te si na gran succa./ Siamo scivolati nella m....[...].

Ma qui non interessa tanto l'episodio (fin troppo facile commentare che chi lamenta dell'Italia l'onnipresenza mafiosa invia poi lettere anonime) quanto la cultura della banalizzazione alla quale rimanda. Detto in sintesi: parlare di un cantante di musica leggera in termini approfonditi non equivale ad attribuirgli un valore rapportabile ad un personaggio di altro tempo ed ambito culturale, ma a dedicargli un'applicazione critica senza sconti, al di sopra e indipendentemente dagli imbonimenti del sistema di mercato. Se fosse vero che offrire un corso universitario su Battisti significa equipararlo ai 'grandi' della storia musicale occidentale, il mio critico avrebbe le sue ragioni, ma evidentemente la sua comprensione si fermava alla superficie.



Il fatto indica comunque che, ci piaccia o no, esiste ancora una forte separazione fra culture musicali coesistenti entro il nostro contesto storico-sociale. Per meglio dire, anche se queste culture si mescolano in qualche misura, ed anche se la circolazione delle esperienze è oggi piuttosto viva, sussistono equivoci radicati. Da una parte si continua a ritenere la cultura della canzone costituzionalmente inferiore alla grande musica dell'Occidente, dall'altra si tende ad affermare che tutti i valori sono equivalenti. Entrambe le affermazioni ci portano fuori strada. Non si tratta infatti di superiorità od inferiorità, ma di pratiche sociali e contesti produttivi differenti, eppure al tempo stesso mutuamente compromessi. Infatti mentre da un lato la logica del marketing investe in pieno l'ambito della musica classica e ne determina largamente gli sviluppi, dall'altro la musica popolare si avvale o si fonda addirittura su categorie ideologiche che appartengono ad una storia ormai remota e aliena, per esempio la categoria del 'genio'. Se Norbert Elias ha affermato con ragione che Mozart fu un genio prima del tempo dei genî,<sup>9</sup> si può dire che Battisti è stato preso per genio dopo la fine del tempo dei genî, insomma fuori tempo massimo. Quello che interessa tuttavia non è

---

<sup>9</sup> cit. da D. Borchmeyer, "Mozart-Zeitgenosse der französischen Revolution", in *Mozarts Welt und Nachwelt*, a cura di C.M. Knispel e G. Gruber, Laaber, Laaber 2009, pp. 111-126: 113.

mettere in discussione l'indubbio talento dell'uomo ma indicare il suo caso come paradigmatico fino ad un certo momento, e poi inversamente tale, entro l'ambito della musica leggera.

In ogni caso, nella musica leggera la genialità deve essere affermata tanto più categoricamente quanto più le condizioni di produzione l'hanno resa concettualmente inadeguata. Infatti la produzione della musica popular, diversamente da quella classica, si fonda non tanto sull'acquisizione preventiva di abilità complesse da parte di singoli individui ma piuttosto sulla felice combinazione di competenze messe in gioco da un gruppo di operatori molto articolato. Nel primo caso il riconoscimento della qualità derivava da un'ampia condivisione di valori fra pubblico (o committente) e artista, nel secondo nasce da una macchina produttiva specializzata ma anche da un procedimento induttivo per prove ed errori. Nell'ambito della discografia, in altre parole, vi possono essere intuizioni più o meno felici nell'individuazione degli artisti ma fondamentalmente non c'è nulla di sicuro finché non si verifica che il pupo, buttato in acqua, nuota da sé. Tutto intorno stanno ovviamente i salvagenti necessari (ma non sufficienti): il poeta o paroliere (quando non è l'interprete stesso), l'arrangiatore, i singoli esecutori, i quali nel contesto di un genere in cui l'elemento performativo può prevalere per importanza su

quello compositivo fanno un bel po' di differenza; per non citare gli art-directors e gli strumenti dell'elettronica. Con questi mezzi l'industria costruisce e distrugge i suoi genî. Si tratta insomma di un processo collettivo di produzione e non c'è nulla di male in questo, se non forse il suo accurato occultamento dietro all'immagine artificiosa del 'genio' di turno.

Indubbiamente, anche nella storia della musica colta occidentale i processi collettivi hanno avuto un'importanza fondamentale, soprattutto nel teatro musicale ma (almeno fino a Wagner) il controllo su ogni aspetto della produzione non era patito come limite e (anche con Wagner) l'assunzione di responsabilità del compositore-demiurgo non fu così totale come lui avrebbe voluto che si credesse (in particolare nell'ambito della scenografia).

Insomma, se Battisti era un buon soggetto per un corso universitario, non lo si deve ad una indiscutibile genialità ma perché rappresenta un indicatore culturale, ed anche perché le sue canzoni si offrono come una stimolante palestra per esercizi analitici.

## ALCUNE CANZONI

Nelle pagine che seguono si proporranno alcune analisi di canzoni fra le più note di Mogol-Battisti. Spiegherò alcuni degli aspetti che le rendono intrinsecamente interessanti sia da un punto di vista puramente musicale, sia soprattutto dal punto di vista - imprescindibile in una canzone - dell'asse espressivo testo-musica. Ripercorrerò alcuni elementi delle analisi di Salvatore, aggiungendo qualche osservazione mia da un punto di vista diverso. Mi propongo in particolare di problematizzare la nozione dello 'stile' battistiano, ribadendo come il tratto caratteristico non sia in effetti uno stile musicale in sé compatto e ricorrente (come è il caso di un Guccini), ma la capacità di mediare fra svariati stili musicali preesistenti, portandoli ad una identità parzialmente nuova. Se esiste un tratto unificante (il che, in senso assoluto, non è necessario al prodotto musicale) questo è rappresentato piuttosto dalla particolare 'grana' della voce di Battisti, il che non è poco, ma rappresenta un modo di identificazione rispetto al quale l'aspetto sintattico-compositivo è secondario. Bisogna dire subito che questo punto di vista, che corrisponde ad un approccio legittimamente 'appropriativo' al linguaggio musicale piuttosto

frequente nell'ambito della musica leggera (si veda il caso dei Beatles, per esempio), è ampiamente accettato. Forse però non se ne sono esaminate le implicazioni che riguardano il Battisti 'dopo Mogol', e in questo senso ce ne serviremo più avanti.



Uno dei pezzi che più si presta all'esemplificazione, in quanto ne contiene i presupposti, è *Mi ritorni in mente*. Composta nel 1969, venne giustamente percepita come fortemente innovativa dal punto di vista stilistico e formale. Non si adeguava infatti al modello-canzone ereditato dalla tradizione, con l'alternanza semplice strofa-ritornello, ma aggiungeva un segmento non ripetuto e in effetti non ripetibile, in considerazione del contenuto narrativo del testo (alludo alla sezione "Quella sera, ballavo insieme a te etc."). Inoltre il pezzo presenta una commistione stilistica fra sezioni melodiche ("Mi ritorni in mente.."), che si possono leggere come discendenti da una tradizione 'italiana' e sezioni ritmiche nelle quali viene trasferito *en bloc* lo stile del Rhythm and Blues (Ma c'è qualcosa che non scordo...etc."). La definizione stilistica è basata tanto sugli elementi ritmico melodici quanto sull'orchestrazione. La parte 'all'italiana' comporta una melodia nella quale intervalli fra i suoni iniziali vengono divaricati (cioè resi progressivamente più ampi: 2a, 2a, 3a min., 5a)<sup>10</sup> raggiungendo un apice per poi

---

<sup>10</sup> Agli effetti di una comprensione dell'aspetto tecnico, considerando che la scala musicale occidentale è composta da dodici intervalli uguali di semitono, un intervallo di seconda corrisponde a 2 semitoni, uno di terza minore a 3 semitoni, uno di quinta a cinque semitoni. La progressione in aumento dunque spiega il senso di apertura del gesto melodico.

discendere con una progressione lineare che porta non già all'accordo di partenza (detto anche armonia del primo grado, o tonica) ma a un accordo transitorio (detto anche armonia del quinto grado, o di 'dominante'). Di conseguenza, il segmento melodico non appare 'concluso' e grammaticalmente autosufficiente ma rimanda ad un prolungamento; la seconda occorrenza dell'incipit (ancora "Mi ritorni in mente") svolge la stessa curva melodica ma non rappresenta una ripetizione pedissequa cosicché il periodo si allunga acquisendo l'ariosità che lo qualifica come 'italiano'. L'orchestrazione, basata su una sezione di violini che raddoppiano la frase in 'legato' rinforza e chiarifica la connotazione stilistica.<sup>11</sup> Tempo, ritmo, linea melodica e orchestrazione cambiano improvvisamente quando alla figura del bel ricordo ("bella come sei...), succede quella del ricordo negativo ("ma c'è qualcosa che non scordo"),

---

<sup>11</sup> Una strategia simile nella disposizione di una frase lunga e lungamente inconclusiva si trova in un altro dei pezzi più noti e riusciti, *Comunque bella*, dove però la frase serve come preparazione dell'immagine chiave del testo, la parola "bella", centro espressivo verso il quale converge l'architettura fraseologica. La tonalità del brano è Do maggiore ma viene definita come tale solo all'arrivo sulla parola "bella", mentre l'armonia iniziale è quella del sesto grado (La minore). Interessante come in questo caso la risoluzione armonica su una parola bisillaba (quindi breve), sia combinata (indissolubilmente) con il colpo di piatti immediatamente successivo, sulla seconda frazione della battuta, un gesto strumentale mimetico della bellezza stessa, o piuttosto del suo effetto, immediato, inevitabile.

plasticamente rappresentato dallo stile duro del R&B, nel quale il profilo melodico della voce cede alla prevalenza dell'elemento ritmico. Mentre l'avvicendamento degli stili comporta qui una secca giustapposizione, il ritorno verso il gesto melodico iniziale è preparato da un allentamento del ritmo (“un sorriso...etc.”) e poi dal rallentando che porta alla prima ripresa (“Mi ritorni in mente ...”) che si stende nuovamente fino alle prime battute della sezione R&B, ma omette giustamente di ripetere la ‘narrazione’. Da qui si deve tornare alla terza ed ultima esposizione del tema iniziale ma, essendo stata omessa una parte, manca il collegamento (“un sorriso...”) e viene sostituito da un segmento-ponte tutto strumentale infilato dentro un po’ innaturalmente (ormai lo abbiamo assimilato ma è uno di quei gesti che, come in certe soluzioni beethoveniane (che però affrontava problemi strutturali di complessità incomparabile), risulta come minimo irrelato a quanto precede (se non forse per il timbro degli ottoni). E però svolge adeguatamente la funzione di collegamento con la ripresa, che viene proposta non già nella tonalità iniziale (come dovrebbe accadere normalmente), ma un tono più in alto (La maggiore invece che Sol maggiore). Questo non cambia di molto i termini della questione e può passare inosservato all'ascoltatore ingenuo, salvo che l'intera sezione finale risulta avvertibilmente

(ma non troppo palesemente) più intensa. La voce in particolare, trasportata in alto, veicola una climax pre-finale che compensa la potenziale stucchevolezza di questa terza presentazione di un tema che - per sua natura - rischia di finire nello sdolcinato. La logica costruttiva dunque è spregiudicata, irregolare, accumulativa e disordinata. Verrebbe voglia di associarla a un concetto astrattamente barocco, funzionale per l'incisività delle singole immagini più che per la coerenza o l'economia dei materiali.



Quasi all'opposto, quanto a logica costruttiva (e se si esclude la coda strumentale finale) sta *Non è Francesca* (pubblicata da Battisti nel gennaio 1969 ma già composta nel 1967). Questa canzone utilizza il modo minore, dall'impronta costituzionalmente 'triste', e dunque adeguata al carattere ombroso del testo. Ma il modo non è che un dato di base generico. La melodia viene sviluppata secondo una linearità sinuosa, ricorrendo per lo più ad intervalli stretti di seconda o di terza. La fine di frase viene marcata non tanto dal movimento melodico quanto, soprattutto, da un gesto strumentale di chiusura, quattro note di chitarra (sui gradi della scala 5-5-7a min-1) precedute e combinate espressivamente col frammento di testo che dà il titolo al pezzo. Mentre la strofa è articolata da questi interventi, nel collegamento con il ritornello ["Francesca no..."] viene invece attenuata la segmentazione con un vocalizzo ornamentale discreto che collega le sezioni. La melodia del ritornello rappresenta una variante poco differenziata piuttosto che un'alternativa a quella della strofa. Come ha notato Salvatore, la melodia è associabile almeno in senso generale al Flamenco. Tuttavia Battisti la usa in un senso diverso, privandola dell'ictus ritmico della danza e valendosene piuttosto per il carattere ipnotico (in quanto ripetizione variata e ciclica di moduli melodici fra loro simili), ma qui de-potenziato. Mi pare anche

pertinente il richiamo a un certo spirito del Blues (benché poco afferrabile a livello di stile musicale), rappresentato dalla struttura di 12 battute (in verità poco avvertibile) e dall'assetto del testo "fra la narrazione in tempo reale e il ragionamento introspettivo".<sup>12</sup> L'elemento propriamente musicale che più favorisce il collegamento mnemonico a quello stile 'dolente' è però il gesto cadenzale sopra citato che utilizza una sequenza di intervalli caratteristica della scala blues. La parte cantata, comunque, per efficace e ben congegnata che sia, rappresenta solo una parte del brano, concluso da una lunga coda strumentale (lunghissima, rispetto alle proporzioni del pezzo). A prima vista, parrebbe trattarsi di una parte irrelata, semplicemente un omaggio alla prassi improvvisativa "da concerto" dei complessi rock, particolarmente popolare in quegli anni. Se anche si trattasse solamente di questo, sarebbe quanto meno trasgressivo rispetto al genere 'canzone'; oppure, secondo una prospettiva critica negativa, potrebbe essere interpretato come un ammiccamento, un adescamento gratuito del pubblico. Ma credo sia qualcosa di musicalmente più integrato, nel senso che questa apparente 'coda' rappresenta l'esito sul piano esclusivamente sonoro dell'impianto iterativo e ossessivo della parte cantata: il conflitto con la realtà e

---

<sup>12</sup> G. Salvatore, *Mogol-Battisti* cit., p. 234.

la sua negazione da parte del narrante sfocia in una atmosfera allucinata e ordinatamente caotica, nella quale l'elemento allucinatorio è rappresentato dai suoni di chitarra riprodotti col nastro magnetico all'incontrario che produce un senso di irricoscibilità dello strumento,<sup>13</sup> quello dell'ordine è rappresentato dalla permanenza sulla stessa armonia e sulla sua scansione periodica da parte di una sezione di fiati e quello caotico infine è reso dall'imprevedibilità dell'improvvisazione.

*La canzone del sole* è non solamente una delle più note, ma quella che più agevolmente si associa alla pratica del canto comunitario. Da questo punto di vista occupa un posto particolare nell'immaginario collettivo: rimanda non solo ai contenuti specifici del testo e al carattere generale della 'ballata narrativa' (giocata su ricordi individuali), ma a situazioni di condivisione dell'atto canoro. A chi non è capitato mai di cantare in gruppo accompagnati da un amico che sa abbastanza (o abbastanza poco) di chitarra da sciorinare quei tre soli accordi che armonizzano sia la strofa che il ritornello di questa semplicissima quanto efficace canzone? Il cantare in sé stesso è un atto liberatorio, non molto comune a causa della timidezza o della paura del giudizio; in gruppo però è più facile provare, perché non si è esposti

---

<sup>13</sup> Effetto realizzato dai Beatles (nuovo per la discografia italiana).

individualmente e questo provoca uno sfogo tanto più intenso quanto raro: che si canti Battisti o *La leggenda del Piave* non fa una gran differenza. Resta poi il ricordo di un'esperienza appagante che, nel caso della canzone più recente, è possibile associare a un tempo storico proprio. Quanto al pezzo, basterà far presente come alla elementare sottostruttura di accompagnamento viene sovrapposta una linea fraseologico-melodica leggermente ma significativamente irregolare. Si stabiliscono così due piani paralleli, quello del consueto e quello del 'nuovo'. Il nuovo è poi segnalato paradossalmente dal tocco arcaizzante del testo verbale ("gote" per "guance") mentre qualche figura retorica non interamente motivata aggiunge un ché di enigmatica poeticità (il "mare nero" fa un bell'ossimoro con la chiarezza e trasparenza della ragazza evocata, ma da dove salta fuori?). Infine, nell'ambito del nuovo entra a pieno titolo il mantenimento dell'identico ciclo armonico per il ritornello (Adriano Celentano era stato anche più radicale con l'unico accordo del *Mondo in Mi 7a*; ma non ha importanza, non è una gara), caratterizzato da una melodia differente, come pure da una 'variante verbale' irrazionale benché non ignota alla musica popolare (la troncatura "mare nere, mare ne-").



Vorrei infine discutere brevemente la già citata *Tempo di morire*. Brevemente perché in questo caso la discussione si deve spostare dal piano sintattico-compositivo a quello performativo. Intendo dire che la canzone vive, ben oltre il sopra citato incontro fra linguaggio del Blues e originalità del testo, nella capacità espressiva del Battisti cantante e nell'evocazione di gesti esecutivi affidati al chitarrista Alberto Radius. Della vocalità di Battisti si son dette molte cose che non conta ripetere; dobbiamo ancora una volta a Rapetti l'intuizione (assolutamente controtendenza) che la voce di Battisti avesse delle forti potenzialità, contro ogni sistema

di aspettative pre-vigente: non contavano i difetti di intonazione, la relativa povertà timbrica, i disequilibri di una voce non educata, contava come si è dimostrato la ‘grana’ particolare di quella voce che in questo pezzo dà una gran prova di sé in quello che si rivela in effetti come un duetto con lo strumento, secondo una tradizione che affonda le radici non solo nella tradizione del Jazz ma molto più indietro se Pierfrancesco Tosi stigmatizza nel 1723 le gare fra tromba e canto che eccitavano le sale teatrali contemporanee.

In questo caso, si tratta di una confezione ‘discografica’ caratterizzata da un ‘riff’ essenziale, un giro armonico tipico, un semplice processo di accumulazione sonora fino alla climax e poi alla disgregazione finale, con i gesti strumentali e vocali consueti (ma al tempo ancora ‘freschi’) del rock progressivo.

Così come si è accennato ad alcuni aspetti sensibili del linguaggio di Mogol-Battisti in pochi brani selezionati, l’analisi potrebbe stendersi ad altri. Si dovrebbero aggiungere considerazioni sull’orchestrazione e il mixaggio, quello che oggi si potrebbe chiamare sound-design e cioè una dimensione fondamentale del prodotto discografico, risultato talvolta della volontà precisa dell’interprete/compositore, talaltra di un processo collettivo. Quanto importante sia questa parte della realizzazione di un pezzo lo si può evincere per esempio ascoltando l’inizio

“Che ne sai tu di un campo di grano”, a voce sola ma incorniciata da un misurato riverbero, fino alla comparsa liberatoria ed appagante dell’accompagnamento armonico. Dietro a questo semplice attacco c’è un’intuizione chiara dell’importanza di economizzare la materia musicale per trarne la massima efficacia.

Prolungare il discorso esaminando altre canzoni non è però il mio fine e ripeterebbe almeno in parte quanto già fatto da altri. Interessa osservare che in un discorso come quello appena svolto non si fa altro che razionalizzare le componenti linguistico-estetiche alla base di un successo già sancito dal consenso. In altre parole, non soddisfatto di constatare il successo, lo studioso vuole spiegarsi cosa fa sì che questi pezzi abbiano trovato una durevole fortuna nel tempo. E però ci si dovrebbe anche porre qualche domanda a proposito del ‘secondo’ Battisti: ha cessato di essere un genio, come sostengono i nostalgici di Mogol? O lo è diventato allora, a costo di essere abbandonato dal pubblico?<sup>14</sup> E’ una questione estremamente controversa ma ragionarci intorno può essere utile. Mentre mi parrebbe prematuro, oltreché arrogante, proporre un giudizio d’autorità (come è stato fatto, sia in senso positivo che negativo all’uscita dei singolo LP dai critici

---

<sup>14</sup> Per un assortimento significativo di opinioni contrapposte, si vedano Lauro e Turrini, *op. cit.*, in particolare da p. 114.

discografici di professione). Una lettura analitica dell'opera può arricchire di dettagli delle impressioni che comunque si ricevono anche ad un ascolto irriflesso. Si possono però constatare alcuni fatti che chiariscono il particolare profilo della ricezione di Battisti.

In primo luogo si osserverà che anche relativamente al solo periodo 'Mogol', i brani che sono rimasti realmente nella memoria storica sono relativamente poco numerosi (o perlomeno rappresentano una drastica selezione rispetto al totale). Si potrà essere più o meno d'accordo sulla scelta dei titoli che sopravvivono nella memoria collettiva, ma questo non sposterà di molto la somma.



In secondo luogo la grande fortuna di Battisti, ad eccezione di pochissimi titoli singoli che hanno circolato con buon successo in ambito europeo, è limitata all'area linguistica italiana. Il sostanziale flop di LP prodotti per il mercato internazionale, *Images* e *Lucio Battisti en Español* (entrambi del 1977), dovette rappresentare un segnale importante, per far capire al cantante che la direzione di un suo possibile sviluppo non poteva risiedere nell'allargamento a macchia d'olio del proprio successo sui grandi mercati planetari. Fino a che punto Battisti abbia avuto coscienza di essere un artista fortemente 'italiano' è difficile dire, ma che i suoi pezzi perdessero qualche misura di interesse a causa della traduzione (come pure dell'immissione in contesti socio-culturali diversi) è testimoniato dalla risposta del pubblico internazionale, a dir poco tiepida.

Se quella internazionale si era dimostrata una via non percorribile, rimaneva però (e non è poco) quella della sperimentazione. 'Sperimentazione' e 'rinnovamento', confessiamolo, sono luoghi comuni talmente diffusi da risultare stucchevoli: la possibilità di divenire ipotesi di lavoro reali dipende ovviamente da come sono declinati. In tal senso è utile ricordare quello che Battisti dichiarava con una bella dose di appassionata ingenuità già all'indomani della pubblicazione di

*Anima latina* (1974), parole possono essere lette come un'anticipazione degli sviluppi futuri:

Questo mio ultimo LP “Anima latina”, è per me un'operazione culturale, quasi un esperimento, e tale dovrà restare; ho fatto alcune considerazioni, alcune correlazioni con le altre arti la cui situazione più evoluta è senza dubbio quella iconografica, quella delle forme più recenti di pittura, di arte concettuale ecc.; per capire quanto avanti sia questo tipo di arte, basti pensare a Picasso, a quello che ha significato la rottura, la provocazione dei primi esperimenti dell'artista, divenuti poi documenti, divenuti addirittura scuola, serviti da stimolo ed apertura a nuove cose.

Anche nella musica più elementare è utile fare oggi queste operazioni; nella musica contemporanea l'hanno già fatto, nel mondo della canzoni, quello più vicino alle masse, quello più immediato, per la gente più semplice, ancora non è stato fatto, siamo ancora legati alla strofa, alla rima, sia pure trattandosi di cantautori, di brani impegnati e ricchi di significato; son sempre cose che si subiscono. Questa sudditanza dell'ascoltatore deve essere modificata; non che tutti debbano comporre o far musica, ma partecipare sì!

E' un Battisti ben diverso dallo spaccone, ubriaco di successo, che pochi anni prima si esaltava nella gloria di essere il numero uno. Qui c'è il risultato di esplorazioni, di curiosità che portano a conclusioni se si vuole disordinate e improbabili, ma pur sempre frutto di una ricerca personale. Battisti si pone dei problemi di linguaggio, conosce qualcosa della musica (colta) contemporanea

e anche se i limiti da superare sono ancora raffigurati nelle strutture (pressoché simbolizzate) della strofa e della rima, è evidentemente in programma un progetto. C'è da chiedersi fino a che punto fosse chiaro a Battisti che la trasparenza e la comprensibilità del linguaggio della canzone è una condizione della sua popolarità, mentre la sperimentazione linguistica che sembrava apprezzare nella musica 'contemporanea' garantisce viceversa la sua alienazione dal grande pubblico.

Le Avventure  
di  
LUCIO BATTISTI

*Magel*



2

## AUTORIALITÀ

Sulla questione dell'autorialità del lavoro di Battisti il problema è il seguente: che rapporto c'è fra il compositore e il contenuto espressivo delle sue canzoni? Si tende naturalmente (o 'ingenuamente') a ritenere che le canzoni di Battisti 'siano' Battisti stesso, che lo rappresentino in quanto personalità. Questo è apparentemente confortato da sue dichiarazioni, forse però lette superficialmente: "Perché canto? Perché mi hanno costretto a cantare [...] So di non avere una gran voce ma so anche che sono l'unica persona capace di dare un'anima alle mie canzoni".<sup>15</sup> Dal "dare un'anima" al "dare la mia anima" il passo è breve, ma rappresenta la stessa distanza incolmabile che tenta di percorrere chi attribuisce a Mozart i pensieri di Cherubino o di Don Giovanni, operazione tanto comune quanto insussistente. E' vero senz'altro, e testimoniato da Giulio Rapetti, che Battisti accoglieva con pieno favore i testi e ne condivideva l'appropriatezza alla musica che era stata preventivamente elaborata, ma questo non equivale certo ad una identificazione soggettiva. Se così fosse, dovremmo concludere che sia Rapetti quello che ha svelato

---

<sup>15</sup> Cit. da T. Lauro-L. Turrini, *Emozioni. Lucio Battisti vita mito note*, Milano, Zelig 1995, p. 96 (dichiarazione datata 1970 e attendibile benché il testo non citi precisamente la fonte).

Battisti a sé stesso, dando forma (in parte almeno) alla sua personalità matura. Di per sé questo non sarebbe impensabile, dato che fra i due correva un'amicizia ed un rapporto di stima reciproca (almeno fino alla rottura): dunque Battisti l'ingenuo provinciale, Rapetti lo smaliziato intellettuale. Saremmo di fronte a un plagio (un plagio 'soft' magari e addolcito dai cospicui vantaggi dello scambio, ma pur sempre un plagio). Questo spiegherebbe bene la natura profonda della rottura (vi si allude nel testo di un pezzo di Battisti (o della moglie) scritto appena dopo la separazione per l'album *E già*, e patentemente riferito a Mogol). Ma non è questo il punto. Indipendentemente da quello che sia stato il profilo di Battisti e la natura dei suoi rapporti con gli amici, è certo che dal pubblico gli è stato attribuito lo *status* di cantautore (mentre sono rarissimi e direi piuttosto infelici i pezzi di cui scrisse testo e musica). Quanto questa persuasione sia filtrata nella cultura diffusa lo dice il fatto singolare che libri di testo per la scuola media anche autorevoli, lo qualificano come tale.<sup>16</sup> Nella coscienza collettiva il grande Lucio è sentito come cantautore,

---

<sup>16</sup> Vedi per esempio C. Delfrati, *Trio. Corso di educazione musicale*, Milano, Principato 2009 (1° ed. 1998), cap. 15 *La canzone italiana*, p. 95. Singolarmente L. Leone-S. Mangialardo (*Carillon*, Torino, Petrini 2003, vol. I, cap. *Gli anni Settanta e Ottanta*, p. 26), lo includono fra i cantautori precisando tuttavia che "si avvale per la stesura dei testi della collaborazione di Mogol".

anzi deve essere sentito come tale.<sup>17</sup> Questo rimanda a una fase importante della storia della canzone italiana, la comparsa (o la ‘messa a punto’) della figura del cantautore negli anni ’60. Del problema si è occupato Jacopo Tomatis segnalando come, fra l’altro, una storia della canzone d’autore in Italia non sia ancora stata scritta e chiarendo tanto la cronologia (estate 1960) quanto le implicazioni estetiche dell’affermarsi di questa ‘nuova’ figura:

La locuzione “canzone d’autore”, ricalcata su “cinema d’autore”, descrive oggi un prodotto degno di *attenzione estetica* e caratterizzato da una forte impronta *personale* (è la canzone di *un* autore). Questa sovrapposizione/confusione di caratteri è il nostro punto di partenza. Essa è tipica della canzone italiana al punto che la canzone di qualità contemporanea *deve* essere d’autore.<sup>18</sup>

Uno dei padri fondatori della canzone d’autore, Sergio Endrigo, aveva inquadrato nel 1961 la questione nei seguenti termini:<sup>19</sup>

È certo [...] che oggi c’è ancora un settore che va migliorato nella canzone: il testo. Bisogna avere il coraggio di dire o di operare in modo che le parole abbiano un significato, capovolgendo l’attuale sistema che vuole che il testo sia fatto in funzione della musica. È necessario – come

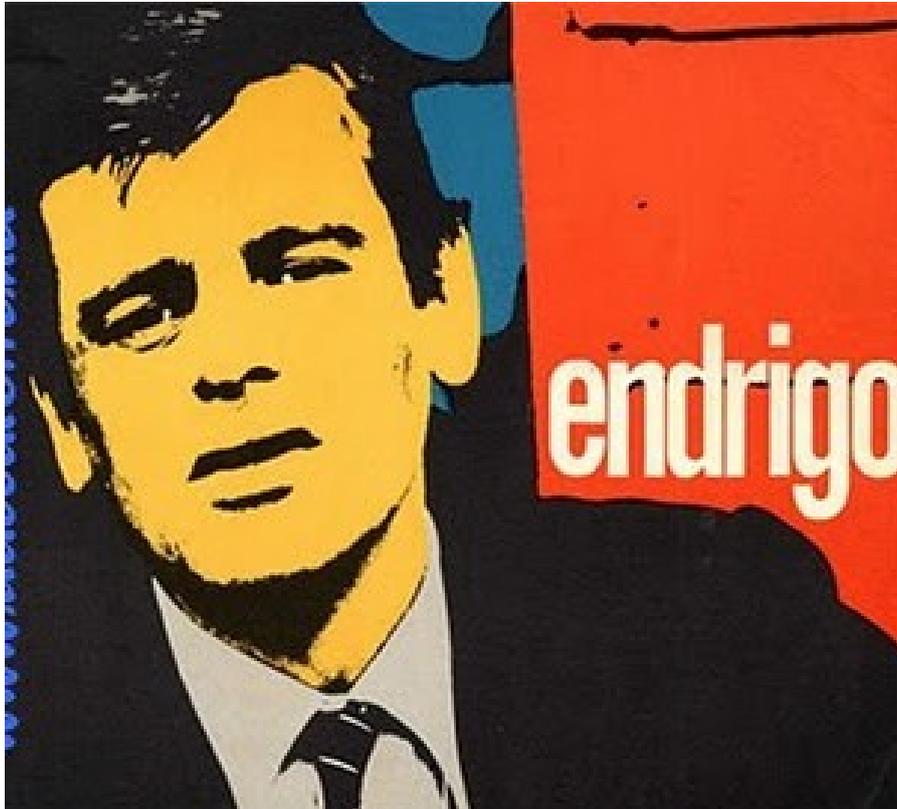
---

<sup>17</sup> Ma in proposito si legga la posizione di Battisti nel capitolo *Non voglio che mi chiamino cantautore*, in Mirenzi, *op. cit.*, pp. 89-93.

<sup>18</sup> J. Tomatis, *Parole nuove. Il neologismo “cantautore” e l’ideologia del genere nella canzone italiana degli anni Sessanta*, in *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, in corso di pubblicazione, p. 2. Ringrazio il dr. Tomatis per avermi fornito il testo prima della pubblicazione.

<sup>19</sup> Sergio Endrigo in *Il Disco*, giugno 1961, pp. 16-17, cit. da Tomatis, pp. 17-18.

è sempre accaduto – che la musica aderisca al testo il quale, a sua volta, deve avere un linguaggio nuovo, lontano dai richiami e dagli allettamenti letterari, come dal piccolo gioco in cui si era intristita in questi ultimi tempi.



Dunque se è vero che Battisti è stato riconosciuto come un rinnovatore della canzone italiana , non stupisce che nella coscienza collettiva gli sia stata riconosciuta impropriamente la qualifica di cantautore. D'altra parte la sua comparsa in quanto rinnovatore era stato 'preparato', per così dire, dalle riflessioni e dal lavoro creativo di artisti probabilmente più coscienti della tradizione locale italiana e (di conseguenza) meno spregiudicati nell'acquisizione di modelli stilistici estranei, come furono almeno in parte quelli assorbiti 'ingenuamente' e rielaborati da Battisti.

Un'osservazione di Franco Fabbri porta poi in primo piano un aspetto dell'immagine pubblica di Lucio che sembra fatta apposta per rinforzare l'equivoco: "il cantautore [deve] sempre dare l'impressione di non essere a suo agio davanti al suo pubblico, perché la sua "vera" dimensione è quella privata".<sup>20</sup> In effetti, che Battisti fosse un po' fuori dal proprio registro naturale nell'esibizione pubblica lo si vede tanto dai filmati d'epoca (anche senza andare all'attacco sbagliato in *Non sarà un'avventura* al Festival di Sanremo del '69, giustificato dall'emozione), quanto soprattutto dal fatto che vi rinunciò non appena poté farne a meno.

Gianfranco Salvatore vorrebbe chiarire, ma forse confonde ancor più le acque, nel concludere la premessa alla sua biografia battistiana in questo modo: "Questo è l'obbiettivo che, insieme a Mogol e agli altri amici di Lucio Battisti, abbiamo inseguito: dare voce alla storia di un'anima che in vita ha preferito esprimersi (in maniera via via sempre più esclusiva) con i suoni della musica anziché con le parole di un linguaggio che gli sembrava creato da una falsa cultura, costruita per ingannare il mondo e manipolarne i sentimenti più sinceri."<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Tomatis, cit., p. 19.

<sup>21</sup> G. Salvatore, *L'arcobaleno* cit., p. 6.

Di quali parole e di quale linguaggio si sta ragionando: quelle dei testi (pienamente fatte proprie da Lucio) o le parole del mondo che interpreta, della critica discografica fumosa o partigiana, o quelle dei media che avevano ‘costruito’ l’immagine del cantante bambino, del “Cucciolo” Battisti? O ci si riferisce forse una cultura ‘alta’ che affetta indifferenza o è solo poco disponibile a suonare il piffero della santificazione? O si allude solo all’afasia del personaggio, alla sua minore confidenza col mezzo verbale rispetto ai suoni? Qual è la cultura alla quale si sottrae Lucio nel proprio ritiro brianzolo? Se ne ritrae o ne sta costruendo una di propria? Non posso sottrarmi all’impressione che la ‘cultura falsa’ di cui si parla finisca per essere il classico uomo di paglia, allestito per poterlo tanto più facilmente abbattere. Non è infine legittimo il sospetto che anche questa biografia “vissuta da Mogol e dagli altri che c’erano”, questo “dare voce alla storia di un’anima” rappresenti al di là delle intenzioni un’ultima manipolazione?

In questa direzione psico-biografica è difficile penetrare oltre; non ne abbiamo i mezzi e forse non è nemmeno importante dal momento che quanto interessa di più è l’aspetto della ricezione, mentre lo studio della psicologia di Battisti dovrebbe essere affidata a competenze più specifiche (un Maynard Solomon della popular music, se mai nascesse).

## SUL PROCEDIMENTO COMPOSITIVO

Torniamo a qualche dato storico, mai contraddetto e mai peraltro approfondito (per mancanza di fonti o di interesse a indagarle), relativo al procedimento di lavoro di Battisti con Mogol. Come è stato più volte riferito, Lucio passava volentieri ore e ore suonando e cantando privatamente; il suo lavoro prendeva forma così, induttivamente e in veste immediatamente sonora. Poi registrava questi ‘provini’ e su di essi Mogol lavorava, oppure cantava direttamente a Mogol la sua ‘musica’. Ma non è interamente chiaro che tipo di interazione si stabilisse.

Della fase primaria, la composizione del tessuto musicale senza testo, ci ha lasciato testimonianza Battisti stesso in una intervista del 1970 rilasciata a Tino Roberti:<sup>22</sup>

*Come componi le tue canzoni? Chi te le ispira? Di solito sei allegro o triste?*

Eliminiamo intanto l’idea romantica delle canzoni composte durante notti insonni in preda a delirio creativo. Tutto nella realtà è molto più semplice. In qualunque momento della giornata l’ispirazione può venire, a me viene soprattutto quando me ne sto solo a casa, in pieno silenzio, al mattino, e lascio affiorare

---

<sup>22</sup> Oggi, 15 settembre 1970, ristampata in F. Mirenzi, *Battisti Talk*, cit., pp. 112-116: 113.

sensazioni, ricordi. D'umore sono molto mutevole, quando mi sento melanconico ovviamente cerco sulla chitarra o al pianoforte l'accordo triste, nervoso; quando sono allegro mi va di strimpellare con vivacità e frenesia. Se mi frulla la frase musicale buona la trascrivo e la metto da parte. A distanza di qualche giorno la riprovo, la sviluppo. Finora [1970] ho utilizzato soltanto un quinto dei motivi messi nel cassetto. Alcune canzoni di oggi non sono altro che motivi scritti due o tre anni fa, che allora sarebbero parsi troppo audaci, come struttura armonica, e adesso trovano il loro momento giusto.

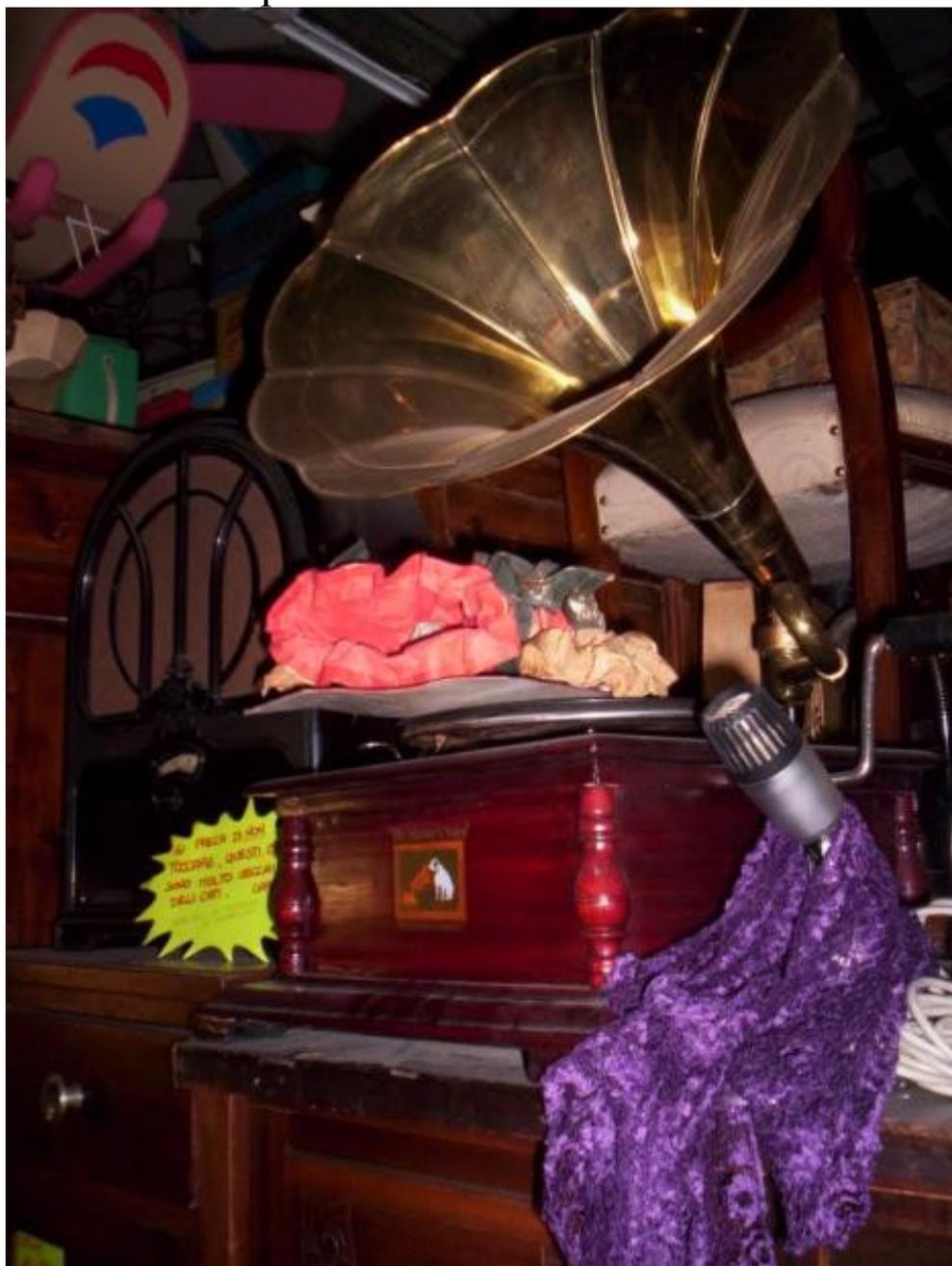
*Tutte [sic] le tue canzoni hanno testi di Mogol. Di solito nasce prima la musica o il testo? E come avviene la fusione delle due parti?*

I testi di Mogol hanno avuto un'importanza decisiva nel successo delle mie canzoni. Mogol li scrive sempre dopo, quando c'è già la parte musicale. Mi fa suonare il pezzo nuovo alla chitarra, lo ascolta un paio di volte e comincia a buttar giù delle idee. Non mi dice niente. Dopo qualche giorno mi fa ripetere la canzone dieci, venti volte per quel lavoro certosino che è l'applicazione dei versi sulle note, parola per parola, secondo la metrica. Solo quando ha terminato completamente, e non c'è più da spostare una virgola, mi presenta tutte le parole.

Secondo una testimonianza di Rapetti, riportata da Salvatore, all'inizio della collaborazione le cose andavano invece così:

Giulio cominciò sistematicamente a tagliare di brutto, e qualche volta anche a cucire. Il ragazzo più giovane cantava le sue proposte, il ragazzo più grande diceva sì o no (ma qualche volta recuperava: e se questa strofa la facessimo diventare un ritornello?) Nel frattempo decideva che avrebbe scritto solo testi

autobiografici [N.B.: si tratta dell'autobiografia di Rapetti, non di Battisti], con una precisa aderenza alla vita reale. E in quella vita reale ci sarebbero state le cose più vere, quella di cui le canzoni [di altri autori] o tacevano o parlavano a sproposito. Cose come l'amicizia, la natura. E quelle esperienze amorose che all'epoca restavano al di fuori di qualsiasi canzone.<sup>23</sup>



<sup>23</sup> G. Salvatore, *L'arcobaleno*, cit., p. 51.

Battisti avrebbe dichiarato di lì a poco che le sue melodie, con le parole di Mogol, avevano preso “un rilievo completamente nuovo”.<sup>24</sup> Sebbene sia chiaro che “la forza delle parole” (per citare una nota lettera di Mozart) sia un elemento essenziale, non si può trascurare il fatto che non nascevano indipendentemente ma su un tessuto musicale che predeterminava non solo un *ethos* ma anche, entro certi limiti, una struttura fraseologica. Sarebbe interessante, se le fonti lo consentissero, indagare sulle differenze fra i ‘provini’ di Battisti, cioè la materia musicale ‘primaria’ e i successivi stadi creativi. Secondo Battisti, Mogol gli consegnava un testo verbale fatto e finito sulla base del testo musicale. Secondo Rapetti era in atto anche (sempre? occasionalmente?) un feedback di ordine musicale, un lavoro di aggiustamento progressivo a quattro mani. In effetti è difficile pensare che la stesura del testo non comportasse anche una ‘retroazione’ compositiva, in termini di aggiustamenti fraseologici. Chiarire chi ha fatto cosa non è poi così semplice come vorrebbe la ripartizione parole/musica, di significato soprattutto giuridico. E’ una ricerca che forse qualcuno farà in futuro o forse non si potrà mai fare, una “critica degli scartafacci” della cui utilità, con Croce, si potrebbe anche dubitare. Certo sarebbe operazione filistea se si limitasse a

---

<sup>24</sup> *Ibidem.*

ridefinire geometricamente quote di autorialità, interessante però se esplorasse le possibilità combinatorie di due processi creativi così strettamente interdipendenti. E in fin dei conti nulla più che una normale critica genetica applicata alla musica leggera.

Riguardo al processo creativo, va ricordato che dopo la conclusione della collaborazione con Mogol, Battisti realizzò un LP i cui testi sono dichiarati di Velezia (pseudonimo della moglie Grazia Maria Veronese) ma che risentono evidentemente della mano di Lucio, se non altro per le allusioni autobiografiche (su questo lavoro non ho trovato testimonianze relative al procedimento compositivo). Il primo LP realizzato in collaborazione con Pasquale Panella impiega il sistema “prima la musica, poi le parole” (ma in questo caso non abbiamo testimonianza di retroazione compositiva), mentre negli ultimi quattro lavori (*L'apparenza*, 1988; *La sposa occidentale* 1990, *Cosa succederà alla ragazza*, 1992; e *Hegel* del 1994) si inverte il procedimento: Panella scrive i testi sui quali Battisti concepirà la musica.

## L'ALTRO BATTISTI

Il giudizio sulla produzione artistica di Battisti dopo Mogol è notoriamente molto controverso. Al momento della morte qualcuno ha ritenuto piuttosto impietosamente che artisticamente fosse già morto da molto tempo,<sup>25</sup> mentre i battistiani di ferro, ma anche una parte significativa della critica competente ha ritenuto di interpretare positivamente gli sviluppi del 'periodo-Panella'.



Una cosa è certa: il grande pubblico lo abbandonò progressivamente ma inesorabilmente. L'andamento delle vendite

---

<sup>25</sup> Si veda l'intervento di G. Boncompagni e il commento analogo di Red Ronnie nel *Gazzettino* del 10.9.98.

degli LP è ancora sostenuta all'altezza del primo LP *Don Giovanni* (un successo di stima, si direbbe) e poi va scemando. Più importante dell'indice delle vendite è il fatto che nessuna ma proprio nessuna delle canzoni scritte dalla separazione di Mogol in poi è rimasta nella memoria collettiva. Dipende evidentemente dal fatto che non sono realmente 'canzoni' nel senso corrente. Battisti comincia da *Don Giovanni* in poi a percorrere con convinzione la strada dell'innovazione linguistica che aveva evocato già nell'intervista del 1974 ed esposto come manifesto sonoro nel primo brano del 'dopo Mogol' del LP *E già. Scrivi il tuo nome*, dichiara infatti "il momento migliore per cominciare un'altra vita un altro stile profondo o leggero [...] con l'entusiasmo o con l'istinto fai un passo fuori del tuo recinto", dove per contrappasso sembra ritornare in gioco l'abborrita (in via teorica) rima, con esito generale piuttosto mediocre. Ma quelle di *E già* sono ancora delle canzoni, per quanto si possa sostenere che sono prive dell'alchimia dei brani 'classici', viziate nel testo da un approccio vagamente predicatorio e nella musica dalla scelta dei suoni elettronici, scelta di gusto e quindi ben poco discutibile ma che comporta una rinuncia agli elementi performativi che avevano animato tanti brani del periodo precedente. Secondo Fabio Velo Dalbrenta questo ed altri elementi (come la vocalità contenuta in

un registro medio e l'equalizzazione delle dinamiche) corrisponde a determinare una "voluta freddezza: a tutta prima, il distacco dalla coppia Battisti-Mogol appare così ben più profondo di quello che, ad un più attento esame, si rivela essere".<sup>26</sup> Questo studioso sostiene infatti l'ipotesi di una sostanziale continuità del lavoro creativo di Battisti, un'ipotesi accettabile solo entro certi limiti. Infatti se si torna all'ascolto del LP *Anima latina*, e alle dichiarazioni di Battisti relative a quel periodo (essenzialmente l'intervista a Renato Marengo citata più sopra), si possono già cogliere una serie di elementi, sia di poetica che di prassi compositiva, che preannunciano il 'secondo Battisti': in primo luogo, la preparazione della fase creativa, che vede il compositore in viaggio nel nuovo mondo ispanico (un bel lusso rispetto al giovane Lucio che suonava interminabilmente nella sua camera, lusso che richiama le navigazioni di Felix Mendessohn nel Mare del nord); l'idea del *concept album*, peraltro non nuova a Battisti ma qui realizzata con pienezza. Secondo Salvatore:<sup>27</sup>

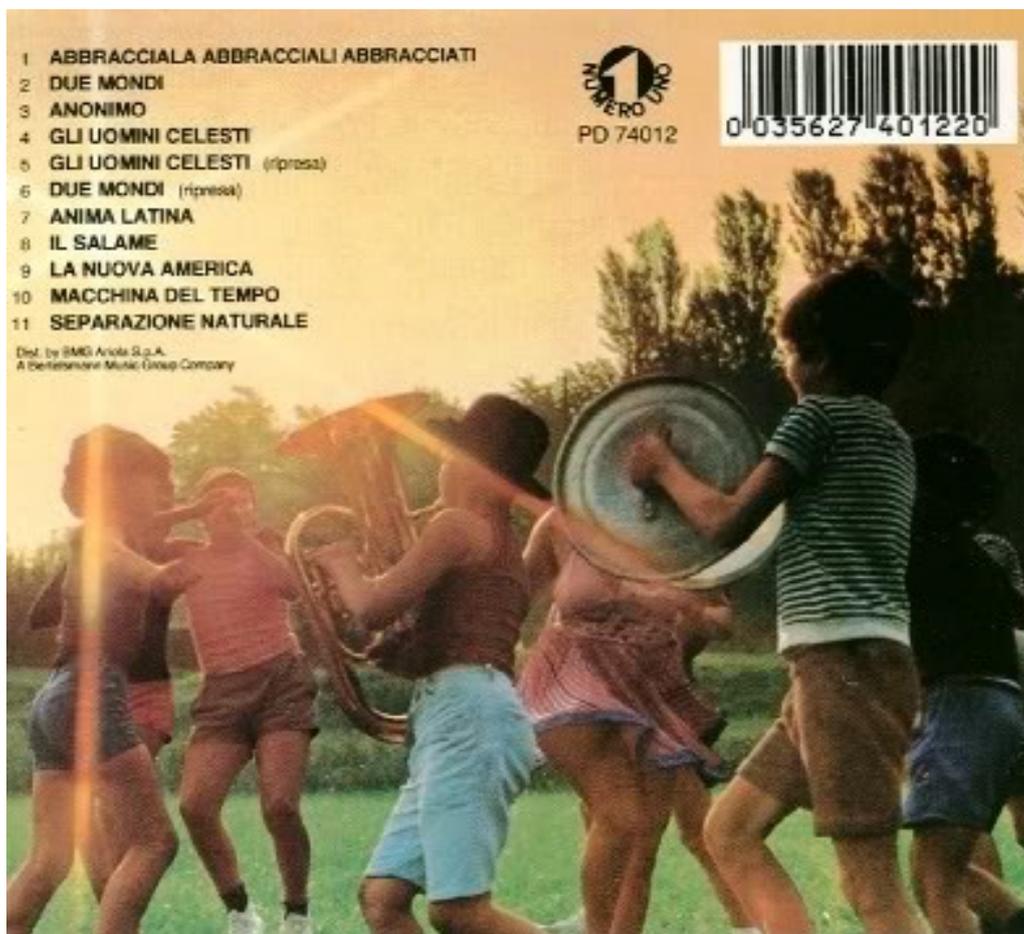
Il brano centrale, *Anima latina* – per il quale Giulio [Rapetti] ritiene di aver scritto il suo testo più bello, autentico manifesto della latinità come dignità e gioia di vivere di chi è sommerso dalle difficoltà -, era musicalmente sofisticatissimo: sviluppava un

---

<sup>26</sup> F. Velo Dalbrenta, *Battisti oltre Mogol. Gli anni Ottanta*, Tesi di laurea inedita, Univ. di Pavia, a.a. 2000-2001, p. 7.

<sup>27</sup> G. Salvatore, *L'arcobaleno* cit.

motivo chiave fino alle estreme conseguenze, sbordando dalla natura stessa della canzone, per concludersi su un coro muto di bambini che sfociava in un forsennato accelerando percussivo, quasi un modello di folklore universale. *La nuova America* era una specie di esercizio minimalista sia nella musica che nel testo, mentre *Separazione naturale* e *Il salame* sceglievano la frammentarietà del foglio d'album, la libertà poetica e sonora della più colta musica vocale del Novecento.



Nemmeno questi tre brani rappresentativi della nuova direzione imboccata si possono contare fra quelli che la gente canta per conto proprio. E a maggior ragione questo si può estendere al LP successivo alla separazione: mentre da un lato il disco nel suo complesso assume un'intenzione dichiarativa, dall'altra rinuncia

alla dimensione espressiva, quella che aveva fatto la fortuna di Battisti ma nella quale, evidentemente, non si riconosceva più. In quale misura questa svolta abbia corrisposto all'emergere di una coscienza creativa rinnovata e parallelamente ad una disidentificazione rispetto allo stereotipo del cantante-dei-sentimenti che i media e l'industria discografica gli avevano ritagliato addosso, è difficile dirlo, ma parrebbe avere un senso e divenire una chiave per accedere alla dimensione dell'ultimo Battisti.

In ogni caso, mentre *E già* è pur sempre una concept-album di canzoni, altra cosa sono i progetti realizzati con Pasquale Panella. Questi sono stati giudicati 'enigmatici', salvo rari casi, sia per l'artificiosità dei testi (sia pure intesa nel senso migliore), sia per la complessità delle strutture musicali, che inevitabilmente corrisponde ad una scarsa trasparenza. Queste individuano una ricerca di 'irregolarità' ben diversa da quella che aveva caratterizzato i brani di successo. Non si tratta più di introdurre varianti formali entro un sistema preesistente al quale si fa comunque riferimento, ma si radicalizza il procedimento in direzione di strutture interamente non ripetitive, o nelle quali la ripetizione è accuratamente occultata. Nei casi più rari in cui la struttura fraseologica è regolare (per es.: *Equivoci amici*), questa si

rivela un semplice supporto al quale sovrapporre il gioco caleidoscopico di una vocalità di senso completamente diverso dal passato: ristretta nell'uso del registro, purgata nella timbrica, attenta alla resa fonetica di testi che sono insieme allusivi, simbolici e ludici. Testi che costituiscono ancora, ma in un senso molto diverso dal passato, una componente essenziale dell'opera ora intesa sia in senso fonico puro, ora nell'intreccio imprevedibile del senso e del nonsense. Mentre il procedimento compositivo fino a *Don Giovanni* (musica prima, parole dopo) garantisce probabilmente una discreta riconoscibilità del modello 'canzone', in seguito le suggestioni dei testi di Panella (ai quali Battisti appone la musica) non potranno che radicalizzare ulteriormente il procedimento compositivo, del quale non sappiamo nulla..

Secondo Velo Dalbrenta, che ha svolto una attenta analisi dei brani dell'ultimo Battisti, il successivo disco *L'apparenza* "rappresenta forse l'apice artistico degli ultimi cinque dischi del cantautore (*sic*)".<sup>28</sup> Da segnalare è l'estrema variabilità delle scelte formali, che vanno dalla "composizione continua" di *A portata di mano* in cui ad ogni parte del testo corrisponde musica nuova, alla semplicità di *Per nome*, basata su frasi quadrate. Nel primo dei due pezzi si riconosce, almeno in senso generale, un

---

<sup>28</sup> Tesi di laurea cit., p 95.

atteggiamento che era stato proprio di compositori radicali dell'ambito 'colto'. Si pensa al Wagner che teorizza la melodia infinita (1851) o allo Schönberg di *Erwartung* (1909); ma sia per l'uno che per l'altro si trattava di ipotesi-limite: Wagner, inevitabilmente, la melodia la prolunga, Schönberg tornerà ben presto al tematismo. Ma questi tentativi, che stilisticamente non hanno in comune nulla con Battisti, dal punto di vista delle intenzioni artistiche esibiscono l'ambizione un po' perversa di un superamento del possibile. Qui e nel lavoro successivo, Battisti sembra realizzare quello che vagheggiava dal 1974: fare nell'ambito della canzone quello che era già stato fatto nell'ambito della "musica contemporanea". Un tentativo generoso ma probabilmente basato su un errore, la persuasione che si possano forzare le strutture fondamentali di un genere (la fraseologia, la periodicità armonica, in definitiva la riconoscibilità delle componenti) fino a far cambiare le abitudini d'ascolto (ma in fondo anche Schönberg si illudeva che un giorno avremmo fischiettato le sue composizioni dodecafoniche). L'avvicinamento di Battisti ad un atteggiamento da ricercatore 'colto', che sentiva proprio, corrispondeva ad un allontanamento del grande pubblico. Si ripercorreva in tal modo tardivamente il percorso di gran parte

della musica d'avanguardia, dentro al bozzolo del genere 'canzone'.



**Figura 5 - Arnold Schönberg**

Ma su cosa dovrebbe basarsi, in fin dei conti, un giudizio sull'opera di Battisti? Carl Dahlhaus, uno dei più brillanti e spregiudicati musicologi del secolo scorso, ha immaginato tre ordini o categorie di giudizio che sarebbero prevalenti in

differenti epoche della storia musicale occidentale. Il giudizio funzionale è legato alla musica preclassica e si occupa di determinare la rispondenza ad una funzione socialmente riconosciuta; il giudizio estetico non nasce prima del Settecento e sancisce l'appartenenza di un brano ad una nozione di 'bello musicale' la cui determinazione non è data una volta per tutte (ma è essenzialmente affidata ad una classe sociale dominante e agli arbitri di cui si serve). Infine il giudizio storicizzante "strettamente legato alla teoria e alla pratica della nuova musica" si basa piuttosto sulle categorie di "adeguatezza" e di "autenticità": Un'opera musicale è adeguata se nella sua struttura tecnico-compositiva è espressione autentica di ciò di cui, "è scoccata l'ora" in una prospettiva storico-filosofica. Se questo schema concettuale ha una validità generale nei tempi lunghi della storia, mi pare però che i tre ordini di giudizio siano compresenti secondo gerarchie variabili lungo tutto l'arco della nostra storia musicale. E questo quadro già di per sé complesso si complica se consideriamo che la storia della musica non più pensabile in termini unitari ma forse solo in quanto groppo di storie parallele e solo occasionalmente intrecciate fra loro. E' dunque possibile scrivere una *Storia della canzone italiana*, come è stato ben fatto, ma più

difficile (o impossibile) intendere il senso del lavoro di Battisti soltanto nel suo alveo.

Ci troviamo a un bivio: se riconosciamo che la condizione di oggetto artistico per una canzone sia attestato dal successo mediatico (dalla rispondenza ad una funzione sociale), allora non c'è dubbio che il primo Battisti sia l'unico ad averla raggiunta col micro repertorio nazional-popolare che tutti amiamo; ma se riconosciamo nell'ultimo Battisti un artista che volta consapevolmente le spalle alla poetica efficace ma falsa dell'emozione, bisognerà ammettere che il giudizio del mercato è irrilevante. In cosa consista l'adeguatezza 'storica' del secondo Battisti è relativamente facile intenderlo, ma solo a partire da categorie che appartengono ad una storia distinta da quella della canzone italiana, la storia cioè della fuga in avanti indefinita del linguaggio artistico colto nel Novecento. Se questo è vero, un successo futuro del Battisti tardo potrà nascere solo dall'improbabile ricomposizione di quei due termini. Resta un'eredità significativa: con la prima produzione Battisti e Mogol hanno toccato il cuore della Nazione, con i cinque ultimi dischi il solo Battisti ci ha consegnato un nuovo interessante dubbio circa la natura dell'arte musicale contemporanea.

## RISONANZE POLITICHE

Non resta che osservare come il secondo Battisti sia passato assolutamente inosservato nelle commemorazioni dei politici all'indomani della morte: per loro come per gran parte degli italiani, conta quello che si ricorda. Secondo Gianfranco Baldazzi, che ne parla nel saggio *La canzone italiana del Novecento*, esiste un legame preciso fra la critica negativa (ormai quasi dimenticata) nei confronti delle canzoni del primo Battisti e l'aura politica attribuita, a torto o a ragione, ai loro due autori:<sup>29</sup>

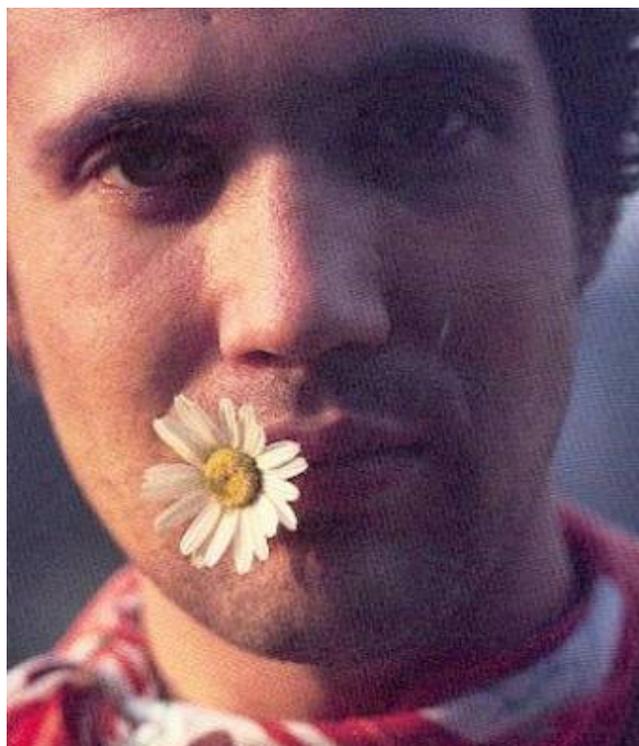
Negli anni Settanta la critica discografica – schierata a fianco della canzone di protesta in maniera perfino maniacale – versò fiumi d'inchiostro per dimostrare il contrario di quanto intimamente sentiva. Le canzoni di Mogol e Battisti erano sicuramente tra le più belle che si scrivessero dalla fine degli anni Sessanta, ma siccome né Battisti né Mogol si schieravano politicamente verso la canzone d'impegno – e anzi spesso i silenzi di Battisti e le uscite stizzose di Mogol favorivano l'ipotesi della loro indifferenza politica – si farà di tutto per dimostrare l'inconsistenza, quando non la malafede, della premiata ditta che sembrava avere l'appalto dei primi posti della hit-parade.

Di questa critica cieca e strumentalizzata hanno avuto ragione le canzoni. Oggi possiamo dire che alla perfetta intesa di paroliere e autore-interprete, nata alla fine degli anni Sessanta, e incrinatasi solo dopo vent'anni, si devono brani che il colto e l'inclita, una

---

<sup>29</sup> Newton Compton, 1989, cit. da *Speciale Battisti*, 12/09/1998.

volta tanto d'accordo, cantano anche oggi volentieri, commuovendosi per una frase che riporta alla mente qualcosa di molto intimo, molto privato, molto romantico e molto birichino, che il cuore non ha saputo dimenticare.



Si può sottoscrivere interamente questo passo, ed anche svilupparne delle implicazioni. Può sembrare arbitrario dire che la critica discografica affermava “il contrario di quanto intimamente sentiva”: di chi si sta parlando precisamente? E come dimostriamo la contraddizione fra sentimento e ragione? Tuttavia Baldazzi coglie nel segno e lo conferma una dichiarazione di Lidia Ravera, illuminante in quanto riflette un atteggiamento diffuso: “[Battisti]

Era l'unico elemento di trasgressione alle indicazioni della sinistra extraparlamentare. Ero ligia su ogni cosa, ma non su Battisti".<sup>30</sup>

In cosa si esprimerebbe la 'politicità' di Battisti? Chi ha ritenuto di svelarne le convinzioni elettorali, ha parlato di simpatia per le posizioni dei radicali e di atteggiamento liberista in economia. Ma in fin dei conti, quello che pensava Battisti come cittadino conta rispetto al suo repertorio? In senso assoluto non conta, ma il fatto che questo aspetto sia stato considerato così assiduamente, secondo alcuni "ossessivamente", segnala il permanere dell'equivoco che stabilisce una connessione necessaria fra l'*anima* di Battisti e i testi delle sue canzoni. In altre parole, se è necessario pensare che quei pezzi rappresentino qualcosa di realmente intimo (e non solo delle eccellenti oggettivazioni di un prodotto discografico), ecco che si esige di conoscere quali relazioni abbiano con le persuasioni di Battisti. Si tratta di una falsa prospettiva ma è tanto più necessaria in quanto sostiene e fonda l'ideologia dell'espressione e dell'emozione, che a sua volta rappresenta la principale giustificazione corrente del prodotto-

---

<sup>30</sup> *Speciale Battisti* cit., p. XIII. Identica testimonianza da G. D'Elia in *Notte privata*, Torino, Einaudi 1993 che commenta a proposito della propria poesia *Madeleine*: "In quegli anni per noi giovani del Movimento Battisti era un fascista, ma ci piacevano da matti le sue canzoni" (cit. da T. Lauro-E. Turrini, *op. cit.*, p. 149).

canzone. Da questo punto di vista è importante segnalare la netta presa di distanza dell'ultimo Battisti dal paradigma 'emozionale' che aveva così potentemente contrassegnato il suo successo (e segna ancora la sua immagine prevalente).

Una questione diversa è quella che riguarda il modo nel quale i testi o la musica rappresentino dei valori politici. Se è possibile interpretare i testi di Mogol in senso politico, lo è però solo negativamente, cioè per quello che *non* dicono. Non sono evidentemente testi di protesta né affermano principi, conseguimenti civili o sociali etc. Questa caratteristica, da sola, consentiva di collocarli al di fuori dell'ambito della sinistra il che, in quegli anni infiammati di antagonismi radicali, rappresentava una qualificazione sufficiente per individuare il 'nemico' (con noi, o contro di noi: non c'erano possibilità intermedie).

D'altro canto, l'attrattiva di molti dei testi consisteva nel loro carattere apertamente o larvamente anticonformista, sia nei contenuti che nelle forme. Parlare di un tradimento con la leggerezza di un gioco musicale non era molto distante dalla sensibilità della liberazione sessuale (anche se *Innocenti evasioni* non configura un presa di posizione ideologica), ed evocarne le inevitabili complicazioni (*Comunque bella*) rappresentava un'esperienza abbastanza comune (recitando solamente un "so che

capirai...” l’antagonista femminile richiama un’impalcatura ideologica nella quale la comprensione del partner maschile risulta ‘obbligata’). Dal punto di vista formale, nei pezzi del repertorio ‘classico’ il rapporto testo-musica è innovativo rispetto alla tradizione. Suona nuovo sia per la compresenza di piani lirici e narrativi, sia per l’irruzione di elementi cinematografici, sia per l’irregolare definizione della metrica (che rinuncia al parallelismo automatico con la fraseologia musicale), sia infine per la rinuncia alle strutture rimiche più viete (ma si badi bene, alla rima Mogol non rinuncerà mai del tutto, e saggiamente, usandola però secondo una strategia occasionale piuttosto che farne un orpello ‘obbligato’, come nella tradizione precedente).

Insomma, ce n’era abbastanza perché i giovani di destra potessero tirare il fiato rispetto all’incedere apparentemente vittorioso di una rivoluzione largamente immaginaria e perché noi di sinistra potessimo riconoscere in quelle canzoni atteggiamenti libertari che giustificavano anche il superamento della *damnatio* ufficiale e che sottilmente garantivano una qualche liberazione dall’obbligo della liberazione. Ci sarebbe da chiedersi come sia nata la leggenda metropolitana del Battisti-fascista. Secondo Pierangelo Bertoli, cantante schierato e al tempo stesso estraneo al mondo discografico “negli anni Settanta si sapeva che stava a

destra e che era vicino al Movimento sociale. Lo si sapeva e basta”.<sup>31</sup> Forse questo nasceva da disinformazione di sinistra? Impossibile accertarlo ma la questione più interessante sta altrove. C’è infatti da chiedersi se uno dei motivi più profondi del successo di Mogol-Battisti non sia da intravedere, oltretutto nei valori formali intrinseci di un numero relativamente limitato di canzoni, proprio nella capacità di far saltare gli antagonismi che caratterizzarono in modo angoscioso e a volte drammatico la fine degli anni Sessanta e buona parte dei Settanta. In altre parole, se l’Italia soffre come sappiamo di un difetto di identificazione nazionale (per solide ragioni storico-culturali) è non solo possibile ma probabile che dei surrogati di identificazione vengano cercati al di fuori della sfera pubblico-politica. Questo accade notoriamente nell’ambito dello sport quando, ma solo in occasione dei mondiali di calcio, ci sentiamo finalmente ‘Nazione’. Benché questo appaia normale a un italiano, non lo è affatto: le vicende della squadra nazionale vengono vissute con tutt’altro coinvolgimento in altre parti del mondo. Qualcosa di simile è probabilmente accaduto in forma subliminale con Mogol-Battisti negli anni di più estremo antagonismo dei gruppi giovanili. Si tratta ovviamente di un’ipotesi non dimostrabile o, se si preferisce,

---

<sup>31</sup> *Speciale Battisti*, cit. p. XIII.

dimostrata dal coinvolgimento generale nella morte ‘prematura’ dell’artista.

Se fino agli anni '70 Battisti fu in qualche modo, e suo malgrado, oggetto di attenzione politica, successivamente questo aspetto divenne insensibile. Forse gli anni '80 avevano sterilizzato la politica grazie alle lusinghe dell’edonismo reaganiano, mentre il lavoro di Battisti e Panella toccava solo il cuore o più probabilmente la mente di pochi fedelissimi. Il loro pop-radicalismo non parlava più al popolo, ma non è detto che abbia cessato la propria efficacia e che il futuro non riservi qualche bella sorpresa, in musica come in politica.



# L'INVITO

DI PAOLO GOBBI

*Padova, mercoledì, il quattordici aprile del duemilaedieci*

Cari amici e simpatizzanti Samizdat,

*Fiori rosa fiori di pesco*

sfarfallano al vento di aprile tra ronzi di api e smeraldini calabroni danzanti. Se l'immagine vi aggrada ve la cedo volentieri, come si dona agli amici qualcosa che aiuta a ritrovare un sorriso dopo averlo a lungo cercato tra le ombre assillanti della vita. Come mi piacerebbe offrirvi molte altre occasioni per distrarvi, per disincagliarvi dalle bassure molli che v'impediscono di portarvi finalmente verso l'alto, dove inganni e ingorghi nemmeno si conoscono. Ma non mi è dato nessuno dei poteri necessari a tirarvi su, anzi, credo che la mia mole, grandiosa per dimensione e non per altro, sia pastoia e laccio al vostro risalire, e conviene allora che mi stiate alla larga. Sarò io semmai a cercarvi per trovar puntello, per tentare di guadagnare qualche bolla d'aria nel marasma universale.

Certo che, come non di rado suole capitarmi, anche questa volta la capriola d'umore ha preso un bel balzo se dai fiori odorosi son precipitato tra le sterpaglie di un acquitrino, ma posso con disinvoltura imbarazzante ignorare spettri e guasti, imbrogli e menzogne ovunque affioranti? Posso fingere di non vedere, di non sentire? *Slegghiamoci* ha scritto qualcuno da qualche parte, ma come agire in questo accerchiamento vasto e inclemente? E' una tempesta che non ha direzione, non sfila da nord a sud, o da est a ovest per poi dissolversi, non si sfrangia né si disfa ma s'abbatte ovunque con uguale vorticoso e insana violenza. Qualcuno avanza l'idea di andarsene altrove in attesa di tempi migliori, qualcun altro suggerisce di rinchiudersi nella torre e guardare oltre le sbarre la terra sgretolarsi e inghiottire gli stolidi fanatismi, perfino si arriva a pensare di mandare segnali di dialogo, di rispettosa comprensione.

In mancanza d'altro, mi avvio per la passeggiata pomeridiana che mi porta a spasso per la città: colgo l'occasione per distrarmi - per quel che posso - dalla noia, ed ecco che sui muri sbiaditi m'investe lo sfregio Roma ladrona, paroni a casa nostra, neri bastardi, zingari raus. Mi giro dall'altra parte, desolato più che infastidito, e sconfortato seguo con il dito sul muro rosso l'antica ferita: W la fica. E' un graffio, pur desolante, che consola, se per

un istante rivolgo lo sguardo al muro di prima, dove imperversa la più bestiale meschinità. Altri muri vuoti d'ingiurie ma non meno desolanti si susseguono, vetrine luccicanti e cupe si alternano per strada mentre cammino cercando di scansare profonde screpolature e altre insidie, fino a quando mi appare un immenso LINDA TI AMO che spicca sul portone arrugginito. *Balla Linda*, penso subito, e intono la canzone senza riuscire ad andare oltre al suo ritornello, ma tanto basta per distrarmi finalmente dallo sconforto di prima e andare subito col pensiero al prossimo Samizdat.



L'amico Sergio Durante, musicologo eminente della patavina università, ha voluto sorprenderci per davvero avventurandosi in un saggio singolare e stimolante sul noto cantante di musica leggera Lucio Battisti. Stimolato dai figli, diventati inaspettatamente grandi ammiratori di Battisti, Sergio ha provato a interpretare e ad approfondire le ragioni che hanno consentito al cantante di mantenere quasi inalterato l'interesse - oh, molto di più - l'esaltante passione nei suoi confronti per un tempo concesso in genere solamente ai grandi interpreti o ai grandi musicisti. Dall'analisi attenta del fenomeno musicale che ha stregato e avvinto generazioni di padri e figli come pochi altri, Sergio ha tratto una serie di considerazioni, sulle quali ha voluto insistere e trovare delle possibili spiegazioni. Servendomi delle sue parole, Sergio ha indagato *il rapporto fra cultura alta e cultura popolare, l'indagine biografica su una personalità divisa fra individuo reale e sua rappresentazione pubblica, l'analisi delle motivazioni alla base non tanto del successo di Battisti quanto - anche più interessante - dei suoi insuccessi, l'analisi dei processi compositivi e dunque anche sul tema dell'autorialità (dato che solo in rari casi Battisti fu propriamente cantautore, e invece quasi solo autore di musiche - o compositore se si preferisce); infine ma non ultimo il tema controverso del profilo ideologico -*

*sarà di destra o di sinistra? - delle canzoni di Battisti nel contesto dell'Italia fra tardi anni '60 e '70, particolarmente sensibile in quegli anni arroventati ma discusso ancora oggi.* Il nuovo Samizdat s'intitola ***Il caso Battisti***, e offrirà durante la presentazione dell'autore, e la consueta vivace discussione, numerosi spunti ai moltissimi tra noi che hanno, come Sergio, riconosciuto nel cantante Battisti un interprete emblematico delle emozioni adolescenziali e giovanili negli anni Settanta e Ottanta fino a oggi, e chissà per quanto tempo ancora. E ancora, con le parole di Sergio, *può essere interessante spiegare perché le canzoni di Battisti appaiano così potentemente attraenti a generazioni diverse e quindi identificare un sistema di valori (musicali e/o poetici) di cui sono portatrici e che almeno in parte si presentano come indipendenti da circostanze storiche particolari.* Sergio ha poi approfondito la carriera musicale di Battisti differenziandola in due distinti periodi, provando a rivalutare quel secondo e ultimo momento della sua esperienza di interprete – “il periodo Panella” – ponendolo in raffronto all'altro più celebre e orecchiabile: “il periodo Mogol”. Ha analizzato aspetti musicali e testuali di alcune note canzoni per giungere alla fine a considerare *le risonanze politiche* che sono sorte intorno a Battisti.

Insomma, una lettura ampia e stimolante dell'opera musicale di questo famosissimo interprete della musica leggera italiana prematuramente scomparso, le cui canzoni hanno spontaneamente sprigionato entusiasmi (anche se quasi sempre musicalmente deprimenti) interpretazioni canore collettive durante le più diverse occasioni festaiole; e ancora oggi, non senza la solidale complicità del vino, capita che a qualcuno sfugga più o meno inavvertitamente un ritornello biascicato di una sua canzone tra un singhiozzo e un rutto, e se fino alle *bionde trecce gli occhi azzurri e poi e le tue calzette rosse* tutto si mantiene prossimo a una intensità ancora contenuta nella decenza sonora, a mano a mano che *l'innocenza sulle gote tue due arance ancor più rosse* aumenta sensibilmente il delirio canterino. Il volume di voce diventa strepito rimbombante all'avvicinarsi della *cantina buia dove noi respiravamo piano* e precipita presto nel clamore assordante non appena *le tue corse, l'eco dei tuoi no, oh no mi stai facendo paura. Dove sei stata cos'hai fatto mai? Una donna, donna dimmi cosa vuol dir sono una donna ormai. Ma quante braccia ti hanno stretto, tu lo sai per diventar quel che sei che importa tanto tu non me lo dirai, purtroppo...*

A presto e con affetto

Paolo

**P. S.**

Per trovar il luogo della scena, seguite queste indispensabili tracce: appuntamento a **Padova sabato 24 aprile alle ore 17.30 presso l'agriturismo La Scacchiera, in via Rovetta 38 – tel. 049.761273**. Per chi non conosce il locale, questo si trova appena fuori città, sulla strada Vigonovese che porta a Camin. Se arrivate con qualche minuto di anticipo, nessun timore: intorno al locale troverete modo di ammirare centinaia di animali starnazzanti dentro un'oasi di verde che si immerge nell' ampio Parco Roncajette. Non sognatevi di spaventarli intonando in anticipo *il vostro canto libero...*



## CHI SONO *I NUOVI SAMIZDAT*



E' un gruppo nato quasi spontaneamente verso la fine del 1997.

Alcuni amici, abituati a incontrarsi tra osterie e trattorie per scambiare idee, chiacchiere, conoscenze ed esperienze di vita, hanno sentito ad un certo punto il bisogno di impennare tali incontri attorno alla presentazione e discussione di un breve testo redatto da un amico e regalato a tutti i presenti in spirito d'amicizia. Proveniamo da diversissime esperienze di vita associativa, politica, professionale e culturale; che cosa abbiamo in comune? Con una parola forte e un po' fuori moda potremmo dire che a unirici è una sorta di spirito illuminista: è possibile comprendere la realtà (le contraddizioni, gli incanti e gli orrori), è anche possibile trasformarla.

La presentazione di questi libretti è anche e soprattutto l'occasione per scambiarci pensieri, storie, ipotesi, punti di vista, e ciò avviene sempre in una dimensione di dialogo e confronto. Se originale nel contenuto e nella forma (a giudizio di un Comitato di redazione alquanto informale), ogni scritto è ritenuto degno di pubblicazione.

La denominazione di "Nuovi Samizdat" si rifà al nome che veniva dato ai dattiloscritti proibiti che circolavano clandestinamente nell'ex URSS, ed è stata adottata perché i libretti, che la casa editrice (si fa per dire) pubblica, sono orgogliosamente semiclandestini e poveri (solo a livello tipografico), circolano di mano in mano e non hanno prezzo. I libretti vengono diffusi e discussi in incontri pressoché mensili nelle sedi meno costose, che vanno dai prati (quando il tempo lo consente) alle sale di trattorie od osterie giudicate stuzzicanti mete culturali e gastronomiche o in sale pubbliche o private ottenute da compiacenti amici che amano una cultura fatta anche di relazioni umane.



## I NUOVI SAMIZDAT

*questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona  
fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco  
fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro  
ci vedi il denaro:*

*questi sono i satelliti di Giove, questa è l'autostrada  
del Sole, è la lavagna quadrettata, è il primo volume dei Poetae  
Latini Aevi Carolini, sono le scarpe, sono le bugie, è la Scuola di Atene, è il burro,  
è una cartolina che mi è arrivata oggi dalla Finlandia, è il muscolo massetere,  
è il parto: ma se volti il foglio, Alessandro, ci vedi  
il denaro:*

*e questo è il denaro,  
e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri  
con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette  
di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie:  
ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente:*

## APRILE 2010

Numero 0 - ERIC HOBSBAWM, Uno sguardo a volo d'uccello sul Secolo Breve.

1. FERDINANDO PERISSINOTTO, Frammentazione delle esperienze ed esperienza della modernità.
2. VITTORIO DUSE, La visita (con un ricordo dell'autore).
3. PAOLO GOBBI, Alla Gran Tua Gola – Viaggio sentimentale fra le trattorie del Veneto.
4. GIOVANNI COMISSO, Osteria di pescatori (con una nota di Paolo Gobbi).
5. STEFANO BRUGNOLO, PAOLO GOBBI, SERGIO VENTURA, Cartolina d'auguri per l'anno che viene (Racconti).
6. PAOLO GOBBI, STEFANO BRUGNOLO, ALDO PETTENELLA, Di pensier in pensier di monte in monte (Antologia di testi letterari dedicati ai Colli Euganei con tre suggerimenti di lettura itinerante).
7. GAETANO ZAMPIERI, Il firmamento di Ulisse.
8. ERNESTO MARCHESE, Pan e altro.
9. AUTORI VARI, Alla ricerca dell'identità perduta di Pietro Ritti.
10. LORENA FAVARETTO, Sesso e potere nel Rinascimento pavano.
11. STEFANO BRUGNOLO, Un ultimo ululato prima che il secolo finisca.
12. PIERGIORGIO ODDIFREDDI, GIOVANNI LEVI, Materiali per l'incontro su "Scienza e fede: un dialogo (im)possibile?"
13. STEFANO BRUGNOLO, Orazione in lode e onore dello scrittore e bon vivant Paolo Gobbi.
14. CESARE PELI, Tigre bianca e altro.
15. ALDO PETTENELLA, Il luogo del delitto (Gli Euganei del Sei-Settecento attraverso i processi criminali).
16. GIANGIORGIO PASQUALOTTO, L'uomo contemporaneo – con interventi di Ferdinando Perissinotto e Fernando Casarotti.
17. AUTORI VARI, Un mese di botte e risposte sull'identità s-perduta della sinistra.
18. MANUELA TIRELLI, Un tram chiamato... psicoterapia di gruppo.
19. CESARE LOVERRE, Al muro – Le fucilazioni del generale Andrea Graziani nel novembre 1917. Cronache di una giustizia esemplare a Padova e Noventa Padovana.
20. JORGE LEWOWICZ, Acerca del Caos.
21. GIUSEPPE VANZELLA, Vite svitare – Storie di trevigiani minori.
22. CARLO PAGANOTTO, Politica, Televisione, Nuovi media – Qualche riflessione.
23. PAOLO PERINI, Piccolo dizionario eti-mitologico dei fiori di montagna.
24. ETTORE BOLISANI, Il buio oltre internet. Come (soprav)viveremo nella grande rete.
25. GABRIELE RIGHETTO, Il sentiero.
26. YASHIMA FUJITA HISAO, Il senso del tempo.
27. LUIGI MAGAROTTO, Il rituale della tavola georgiana (lettera a Stefano Brugnolo).
28. MARCO MAFFEI, L'imprenditore, l'acquedotto, la città.
29. FERDINANDO PERISSINOTTO, Macchine da guerra – Appunti per una fenomenologia delle guerre postmoderne

30. GIORGIO HAVIS MARCHETTO, Seguendo Teppa – Un itinerario sulle orme dei partigiani in Val Posina
31. STEFANIA MASIERO, La rappresentazione nostalgica nella *Pavane pour une infante defunte* di Ravel
32. GIOVANNI PALOMBARINI, Dialogo intervista di Sonia Bello a Giovanni Palombarini
33. ANTONIO DRAGHI, La ze ‘na parola – Piccolo glossario veneto dell’arte del costruire con alcune digressioni.
34. ALBERTO TREVISAN, Le sorgenti della pace.
35. GIORGIO HAVIS MARCHETTO, Seguendo Carnera – Un itinerario sulle orme dei partigiani a Piana di Valdagno.
36. MARIO DELLA MEA, Mendelsshon: da bambino prodigio a protagonista nel mondo musicale romantico.
37. GIORGIO ROVERATO, Sviluppo e crisi del cosiddetto modello veneto: intervista di Renzo Miozzo ad un "negazionista".
38. MARIO DE PAOLI, Il sovvertimento del moto dei pianeti e la pazzia del cavaliere errante: un caso di 'isomorfismo'.
39. RENATO RIZZO, Graffiti padovani – sullo scenario di una città di cinquant’anni fa e di oggi, con personaggi in politica, in tonaca, in affari e altro ancora.
40. LUCIA BARBATO, Guida a Villa Breda - Vincenzo Stefano Breda e la sua villa di Ponte di Brenta. Presentazione di Stefano Brugnolo
41. FABRIZIO DE ROSSO, Diario dal braccio
42. ALBERTO CESARE LOVERRE, Il mito del caduto e il sacrario del Grappa
43. PIERVINCENZO MENGALDO, Il passato e il presente (conversazione a cura di Stefano Brugnolo)
44. MAURIZIO ANGELINI, Vecchi compagni e nuovi migranti - interviste a Cadoneghe.
45. MONICA CESARI SARTORI, Venezia in tecia
46. AUTORI VARI, I Samizdat in cucina
47. MARIO SABBATINI, Cuba resta un’eccezione – con un ricordo di Emilio Franzina – Presentazione di Carlo Paganotto e Paolo Gobbi.
48. STEFANO BRUGNOLO, Malo come forma di vita tra passato e futuro – con una prefazione di Emanuele Zinato.
49. LORENZO CAPOVILLA, Il Massacro del Grappa (settembre 1944)
50. FEDERICO COLLESEI, Diario cinese (un anno di scuola italiana).
51. CARLO PAGANOTTO, Le radici e le ali – con una prefazione di Ferdinando Perissinotto.
52. ANDREA ZAMBOTTO, Sándor Márai. Dall’oblio alla scoperta di un grande scrittore.
- 53. SERGIO DURANTE, Il caso Battisti.**

