

# Spettacoli

## MUSICA & MUSICHE

Le imperfezioni della voce, il disagio ad esporsi, la passione e le emozioni  
Il «fenomeno» Battisti secondo Paolo Fabbri, semiologo e linguista

■ PARIGI. Vedendo un vecchio filmato di Lucio Battisti, si notano subito due cose: anzitutto un certo disagio ad «esporsi», a presentare la propria opera di fronte al pubblico; e poi una rivelazione più certa di quella voce un po' sporca, spesso addirittura stonata. Queste due «imperfezioni», all'epoca, contribuirono non poco alle sue fortune: a definire il personaggio e l'artista. Oggi, magari, lo renderebbero inavvicinabile, anzi, forse gli impedirebbero perfino di arrivare a fare un provino per una casa discografica. Come molti altri innovatori della canzone italiana (Conte, Guccini), Battisti inizia da autore, e come loro riesce a riconvertire i propri «difetti» in chiave espressiva (la «erre» di Guccini, la piatta discorsività di Conte).

Che significa tutto ciò? Ce lo può spiegare forse un linguista, ma attenzione agli equivoci, a evitare la falsa identificazione Battisti-Mogol... Nonostante il parere contrario di un fine intellettuale quale l'on. Rocchetta — che vorrebbe rimuoverlo dalla direzione dell'Istituto di cultura italiano a Parigi — Paolo Fabbri linguista illustre lo è, tant'è vero che i francesi, incuranti di Rocchetta, gli hanno da poco conferito il prestigioso titolo di *Officier des Arts et des Lettres*.

«Ultimamente ho riascoltato molto Battisti, nei suoi vari periodi. Mi sono chiesto perché questa musica che usava molto il ritornello avesse una qualità non semplicemente ripetitiva, cioè riproduttiva di sé. Come riuscisse a «uscire» cioè a trasformare questa specie di blocco di ripetizioni in una «scappata», e ti propongo questo concetto proprio come un concetto musicale, affine a «staccato, legato...». Si aveva l'impressione — anche politica, culturale, fisiologica — che nelle ripetizioni la voce sfuggisse, diventando qualcosa altro. Vorrei tralasciare la sociologia dei giovani che erano molto felici (questo chiunque abbia studiato un po' lo sa già), e omologarla invece con un modo di pensare di allora, oggi improponibile, che ha costruito una specie di micro-utopia in divenire. Mi spiego. L'utopia era: c'è un mondo buono lì; noi siamo in quello cattivo, ora andiamo in quello buono. Battisti non era né la ripetizione standardizzata («siamo in questo mondo qui, siamo in questo mondo qui, siamo in questo mondo qui»), e neanche ciò che i francesi chiamano molto bene *les lendemains qui chantent*, i domani che cantano. Battisti non cantava il domani, il mondo migliore: cantava in divenire, c'era un divenire nel canto, che annunciava qualcosa senza avere bisogno di dire cosa fosse. Tant'è vero che soddisfaceva pubblici di destra e di sinistra».

**Sai che la storia del suo essere di destra nasce da un equivoco: una foto con la mano alzata, che pare un saluto romano, ma in realtà è il particolare di una foto in cui dà semplicemente l'attacco all'orchestra?**

Sì, e la cosa mi aveva molto divertito, era una specie di filosofia del *rumour* che allora investì anche i Beatles, con la questione della supposta morte di Paul McCartney. Queste personalità erano avvolte dai *rumours*, non dagli scandali. Ma tornando a noi, Battisti, dal punto di vista musicale, faceva dei *pastiche*: c'erano momenti di country, altri folklorici, strizzate d'occhio alla strumentazione beatlesiana, qualche memoria di musica melodica italiana, una spruzzata di rock qua e là... La base, o so dire, è il *pastiche*. Il che in musica, spero, non offende nessuno, anche perché è regola diffusa.

Questo fa sì che, anche quando canta romanticamente, e ci crede, sembra puramente ironico, prende le distanze (e questo piaceva molto, era un'allusione e la gente si riconosceva). Ci sono brani in cui prende palesemente in giro quello che dice. Allora sembrava fosse questa la trasgressione. Ma non è così. Anche perché la presa di distanza ironico-critica era anch'essa nell'ordine della ripetizione: se fai sempre la presa di distanza, rispetto al tuo materiale, produci la presa di di-

### Dall'Università alla direzione dell'Istituto di cultura di Parigi

Paolo Fabbri è nato a Rimini nel 1939 e vive tra l'Italia e Parigi. Si è laureato a Firenze nel 1962, ha svolto ricerche nel campo della linguistica generale all'Università di Berkeley, in California, al Cnr e al Cirpes di Parigi. Dal 1990 è professore di ruolo di Teoria delle forme presso il Dipartimento di arti visive della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Dal gennaio del 1992 è però in congedo perché distaccato presso il Ministero degli Esteri. Addetto culturale dell'ambasciata italiana a Parigi è direttore dell'Istituto Culturale Italiano di Parigi. Negli anni Ottanta ha insegnato Filosofia del linguaggio, Comunicazione e Semiotica alle Università di Palermo, Urbino, Bologna e Milano. Autore di numerosissime ricerche e pubblicazioni, ha tenuto seminari e congressi in giro per l'Europa e gli Stati Uniti, è membro fondatore del centro di Semiotica e di Linguistica dell'Università di Urbino, dirige la collana «Semiotic Crossroad» dell'University of Minnesota Press e «Teoria della cultura» per le Edizioni Progetto Leonardo di Bologna. È membro della «Commission des Arts du centre national des Lettres» presso il Ministero della Cultura di Parigi. I suoi saggi sono stati pubblicati in «Rassegna italiana di sociologia», «Langages», «Versus», «Problemi dell'Informazione», «Traverses», «carta semiotiche», «Aut Aut», «Nuova civiltà delle macchine», «Nuove effemeridi», «Sfera».



Lucio Battisti a Roma negli anni 70

# Lucio il situazionista

FILIPPO BIANCHI

stanza come ritornello. A me impressionava invece che, nei giochi di voce — usati in modo strumentale: gli attacchi sono spesso di sola voce, e in falsetto, cosa non ovvia allora — di quando in quando «andasse in grido», lo «scappato» di cui sopra. Ho cercato di fare una tipologia delle grida. Io non sono un musicologo, ma un linguista. A me piace quando — come dice una frase molto bella di quei tempi — l'erba non cresce né dalla base né dalla punta, ma dal mezzo. Lui a un certo punto comincia a crescere dal mezzo, e secondo me cresce dal mezzo nel «grido». Non sai quante ce ne siano di queste grida! Il che ci conduce a qualche osservazione. Che il grido sia la dimensione più ovvia del passionale è chiaro. Se lui ha coinvolto tanto, non è per via dei testi belli, o del trattamento musicale originale. Credo invece che ci sia qualcosa dell'ordine del passionale. All'epoca si diceva l'affetto, non la passione, oggi si dice «emozione» e mi pare che non ci sia bisogno di commentare... Se si accetta la definizione tradizionale, romantico è la voce sola che canta, e ti dà l'impressione dell'esilio, del viaggio, della marginalità. In quella voce romanticamente marginale, senti il romanticismo inteso come «quello che sta fuori»: Wagner docet. E la strumentazione? Fa il folk, il popolo, la strumentazione richiama la voce singola e la inserisce nel popolo: il romantico «canta libero» nel cielo, e ricade nella strumentazione convenzionale che dice «ragazzi siamo tutti noi».

Battisti in questo assolveva mol-

to abilmente una doppia funzione: l'esigenza individualistico-romantica, e il richiamo del gruppo, fortissimo negli anni Settanta. In questo senso può definirsi — come Jim Morrison — un romantico tradizionale, che però non sarebbe passato senza questa strumentazione sotto, senza il tessuto «popolar-riconoscibile», da cui improvvisamente si alza. E questa è la sua qualità, infatti quando canta semplicemente con accompagnamento è più banale. Per cui, furbescamente, raddoppia la voce, oppure fa entrare i cori, con la sua voce dentro. L'esigenza di esilio e di marginalità è continuamente richiamata dall'idea di collettività.

**Allora tu dici che Battisti è Battisti, e non è Mogol. Cioè che il simbolo irriducibile, quello musicale, è più importante del simbolo trasparente, e cioè la parola.**

È così, perché la parola rappresenta appunto l'emozione riconoscibile e codificabile, ma proprio da lì «scappa» qualcosa, come la perdita di un rubinetto. Si può cantare come i Platters, il loro «oh-oh» si può rifare. Ma tutto quello che è fuori linguaggio — quindi non Mogol, ma Battisti — è la singola voce, il corpo. Questa voce-corpo è importante: è la firma vera. Si può fare una «posologia» di Battisti esattamente come una «grafologia». Cos'ha il grido di qualità originale? In primo luogo si oppone nettamente all'articolazione, la parola è articolata, non c'è niente da fare, puoi strarla finché vuoi. Il grido no. Se vogliamo applicare alla musica l'opposizio-

ne «analogico-digitale», il tamburo è «analogico» puoi tirare la pelle, graduarlo, ma resta analogico. Il grido è dalla parte del tamburo...

Dalla parte del pianoforte, la situazione cambia. Quel grido è assai più dell'originale di Battisti: è l'originario, con aspetti fortemente irrazionalistici. Il vero ritornello, pensa alla *disco music*, è razionalistico, matematico. Io sono strutturalista, quindi molto binarista, tranne che in musica, dove sono hegeliano senza volerlo, mentre sono barthesiano e jacobsoniano nel pensiero. Ma a parte i giochi autobiografici, che statuto ha il grido in linguistica? L'articolato, senza dubbio, l'emotivo. I latini hanno aggiunto l'interiezione alla tipologia del linguaggio. Poi l'hanno tolta di nuovo, ma hanno capito che fa parte del linguaggio. Nella divisione linguistico-ripetitiva, in Battisti, c'era l'interiezione. Con un gioco di parole un po' vieto, l'interiezione, con Battisti, garantisce la vera interazione col pubblico: quello scemo che sentiva fare bum bum; quello curioso di un modo linguistico diverso da quelli abituali cuore-amore (quando invita a cena questa ragazza, che si mangia tutto per venire a letto, e parla del macellaio, è una novità lessicale, un'iniezione di linguaggio reale); quello che si identifica con le emozioni codificate («bussa, la ragazza, ah ti disturbo, sei con un altro...») e qui tutto bene, da quando c'è il tango sappiamo che gli uomini duri cantano che sono stati abbandonati). E poi c'era il grido, terribilmente interiettivo, il «traicente emotivo» che lasciava una scia. Anche se poi magari era filtrato dai sintetizzatori. Ma io non ho niente contro

li sintetizzatori. Anzi, m'è venuta in mente una riflessione di Guattari che diceva «basta con questa storia che la filosofia è la messa in ordine del pensiero, la filosofia è in qualche misura il sintetizzatore che prende il pensiero, e lo fa diventare un'altra cosa». In questo caso noi passiamo dal ritornello come sviluppo della forma, a un divenire delle forze, delle emozioni. L'epoca di allora era così, e non ci potrebbe essere oggi. Il suo grido a volte diventa strumento e a volte animale. È un diventare non umano della voce, ed è quello che ci interessava in quel tempo in cui ci interessavamo ad diventare «qualcos'altro». Ora non ce ne frega più niente, il problema si pone in termini di sviluppi di forma, mentre allora era di sviluppi di affetti. Non dico però che Battisti fosse il segno di una società che voleva la trasformazione — me ne guardo bene — perché non lo ripescchiava affatto: lo faceva. Cioè, i giovani erano così perché sentivano l'urlo di Battisti, non viceversa. L'urlo era, dicono oggi con una parolaccia, «performativo», era lui a far sì che il mondo fosse così. Battisti non ha rappresentato i giovani: li ha fatti.

**In questo senso è completamente diverso dal Beatles, che sono un doppio imbuto, una cinghia di trasmissione.**

Certo. E poi Battisti è teatro: fra voce, recitazione, varie profondità di affetti. Messiaen distingueva metaforicamente fra il personaggio e il paesaggio. Ci sono personaggi ritmici che appaiono su paesaggi melodici, e viceversa. Il personaggio Battisti, intanto, non esiste in sé, perché la sua presenza sui media è stata bassissima: è come Sa-

linger, o Thomas Pynchon. Nella società in cui tutti si danno diventa interessante chi si sottrae. La potremmo definire estetica della spaziazione, che è una forma di dandismo, ed ha un grande valore nella generalizzata estetica dell'apparizione forzata (con amarezza Rushdie diceva: «lo ce l'ho forzata l'estetica della spaziazione»).

Viene a mancare progressivamente la società dello spettacolo, che è teatro all'italiana, con fondo fisso, televisore preparato, ecc. Lui è un situazionista. Non posso provarlo, ma se pensi al suo modo di essere un personaggio melodico su fondo ritmico, lo chiamerei situazionista. Non per i testi, ma per l'atteggiamento, per il modo musicale vero e proprio. In questo senso è contro la società dello spettacolo, non perché non appare in televisione, il che sarebbe banale, ma perché è contro la finitezza e la regolarità di un paesaggio teatrale costruito. Nel suo teatro non ci sono quinte: è come i pittori cinesi, che si infilavano nel panorama e poi fuggivano nel panorama. Infine c'è la storia della relazione all'emozione. Se senti le grida, le interiezioni, scopri che non corrispondono all'emozione da esprimere. Si dichiara triste perché lei l'ha mollato, e improvvisamente c'è questo grido felice, auto-esaltante che c'entra? È appunto lo «scappato» dell'emozione, ed è interessante, perché non ti dà, come succede nella cultura di massa, emozioni precotte, ma ti apre a un divenire di emozioni che non conosci. Cosa provo? Ti interroga su cosa stai provando? È un grido non confacente col testo, e forse nemmeno con la musica.

LA TV  
DI ENRICO VAIME

## La stampa? Una banda di comunisti

**M**ERCOLEDÌ SCORSO (e dico un giorno a caso) è stata dura: neanche una dichiarazione del Berlusconi in Tv. E ce ne sarebbe stato bisogno, col tasso di umidità a 85 e il tasso di sconto in crescita. A un po' di ventacello di stupidità presidenziale c'eravamo abituati e a poco serve il refolo fornito da Fabrizio Del Noce, forzatamente affannato in cerca di canali estermati. Ha detto (e per un attimo abbiamo sperato in un soffio di idiozia governativa in grado di movimentare la linea piatta di questo scorcio di seconda repubblica): «Fra Berlusconi e la stampa manca il feeling. Come fu per Reagan nel primo suo biennio e per la Thatcher prima delle Falkland». E come fu per Gianni quando si divise da Pinotto avrebbe dovuto aggiungere l'onorevole azzurro per farsi maggiormente capire dai suoi che di politica ne masticano poco, ma di spettacolo specie comico ne sanno e come. Ci aveva viziato, il cavaliere, con le sue stupefacenti affermazioni che capotavano in parcheggio come la macchina di Fantozzi venendo smentite senza preavviso né motivazione apparente con dichiarazioni che suonavano però come conferme: lonesco? Un dilettante. Non s'era ancora spenta l'eco della risata di Ferragosto che il primo ministro prestato alla politica s'adoprò a chiarire come il suo pensiero fosse stato travisato da quella banda di comunisti — dice proprio così, nella vita — che gestiscono i giornali d'ogni nazione inclusi il *Wall Street Journal* e il *Herald Tribune*. «Mascalzoni», freme il premier fasciato in una camicia da steward che ha moridito Biagi («Sono due giorni che va in giro con quella specie di sahariana», dice a *la Repubblica*). «Per di più sempre aperta, ormai siamo quasi all'ombelico». «Vado a smentirti». E sfuggendo alle grinfie di Mity Simonetto, sfortunata curatrice del look padronale (che sia in ferie in questi giorni?), ha preparato una ribattuta che val la pena di scorrere ancora una volta se non altro perché non si dica in futuro che in Italia non ci sono cultori di «nonsense».

**A**LLORA, LA PRIMA dichiarazione malinterpretata da bolscevichi asserragliati nelle redazioni di giornali d'ogni parte del mondo, forse ancora sporchi di calcinacci caduti dal muro di Berlino, diceva: «Un governo istituzionale sarebbe impossibile. È inaccettabile. Perché potrebbe portare a disordini anche gravi. Che tipo di disordini? Di tutti i tipi, anche nel senso letterale del termine». Questa la versione fraintesa.

In effetti Berlusconi voleva dire (cfr. *la Repubblica* e gli altri giornali di smaccato stalinismo tipo *Il Resto del Carlino*, *Il Mattino*, *Il Giorno* e via così) «... Un governo cosiddetto istituzionale... sarebbe contro la volontà dei cittadini e quindi credo che questo possa — e lo credo proprio — portare a dei disordini economici e anche a dei disordini veri e propri». E adesso non mi venite a dire che non avete colto la profonda differenza fra le due versioni. No? E l'aggettivo «cosiddetto» aggiunto nella seconda versione? E quel «veri e propri» preferito al primitivo «nel senso letterale del termine»? Allora ditelo che ce l'avevate con lui, che fate di tutto per travisare il suo pensiero sempre così chiaro, cristallino, diretto. Non meritate l'esternazione che aveva preparato per stasera in un messaggio alla nazione da affidare a una bottiglia. O a Fede, che è lo stesso: si tratta di vuoti. Silvio voleva dire: «Domani è domenica. E negarlo sarebbe impossibile. È inaccettabile. Perché potrebbe portare a disordini anche gravi. Che tipo di disordini? Anche di carattere temporale». Ma Berlusconi questa comunicazione non la farà. Per via del feeling carente e della possibilità che noi potremmo sostenere magari che lui abbia detto che «Domani è domenica». Sporchi comunisti che non siamo altro. Meriteremo di finire a *Le Monde*, al *Corriere della Sera*, al *Washington Post*: tutti una zappa.