DOPPIOZERO

Luigi Tenco 50 anni dopo

Umberto Fiori
27 Gennaio 2017

"Signore e signori, buona sera. Diamo inizio alla seconda serata con una nota di mestizia per il triste evento che ha colpito un valoroso rappresentante del mondo della canzone. Anche questa sera, per presentare le canzoni, è con me Renata Mauro. Allora, Renata, chi è il primo cantante di questa sera?"

28 gennaio 1967, ore 21. Me lo ricordo bene (avevo 17 anni) Mike Bongiorno che introduce la seconda serata del Festival. La notte prima, Luigi Tenco si era ucciso. La sua morte aveva colpito tutti, naturalmente, e ancora oggi il fatto che la manifestazione abbia fatto il suo corso dopo tre parole di circostanza continua a sembrarci un'enormità; ma in quegli anni – diciamolo – quasi nessun italiano si aspettava che la festa si interrompesse. Fermare Sanremo? Sarebbe come spianare il Monte Bianco. Siamo davanti alla tele (primo canale RAI, bianco e nero, cassone RadioMarelli, finto legno e bachelite) e seguiamo la gara.

A distanza di mezzo secolo, quegli eventi hanno assunto – com'era forse inevitabile – un'aura di leggenda: da una parte la canzonetta sdolcinata e retriva, dall'altra la canzone "d'autore", intransigente e pura, col suo primo martire.

Sfatare miti non mi è mai piaciuto (e oltretutto ho sempre avuto una grande ammirazione per Tenco), ma forse dopo tanti anni è possibile (e magari utile) cercare di ricostruire meglio il contesto in cui i fatti si sono svolti.

Noi oggi tendiamo a immaginare (e a raccontare) lo scontro fra Tenco e l'universo sanremese come un'organica battaglia culturale tra due schieramenti opposti, uno conservatore l'altro "alternativo". In questa direzione, il famoso biglietto di addio del cantautore ci fornisce un supporto fin troppo facile. Rileggiamolo:

Io ho voluto bene al pubblico italiano e gli ho dedicato inutilmente cinque anni della mia vita. Faccio questo non perché sono stanco della vita (tutt'altro) ma come atto di protesta contro un pubblico che manda *Io, tu e le rose* in finale e una commissione che seleziona *La rivoluzione*. Spero che chiarisca le idee a qualcuno. Ciao, Luigi.

Nel messaggio di Tenco – osserviamolo – si dà per scontato che i due pezzi citati siano di pessima qualità. Il primo, cantato da Orietta Berti in coppia con i Compagnons de la Chanson, e scritto da un team di professionisti, tra i quali Pace e Panzeri, non è peggio di tanti altri in circolazione: valzerino orecchiabile, versi tranquillamente melensi ("Io, tu e le rose,/ io, tu e l'amore…"); il secondo, musica di Soffici, interpretato da Gianni Pettenati e Gene Pitney, vanta come autore dei versi quello che oggi viene celebrato come il "poeta della canzone": Mogol. Certo, il testo non è un capolavoro della letteratura italiana ("Ci sarà/ la rivoluzione,/ nemmeno un cannone/ però tuonerà…"), ma non è più insipido di quello di altri pezzi "giovanilisti" in gara, come "Proposta" dei Giganti ("Mettete dei fiori/ nei vostri cannoni…"). Leggendo il

biglietto di Tenco, si può avere l'impressione che – nell'indicare con sottinteso disprezzo i due pezzi promossi al posto di "Ciao amore ciao" – il cantautore faccia appello a un gusto condiviso, opposto a quello dominante, e su quel gusto conti per legittimare la sua "protesta" (parola di moda in quegli anni, che qui assume un senso tragico). Si può avere l'impressione, insomma, che nel 1967 ci fosse in Italia una vasta corrente di opposizione alla sottocultura canzonettistica, e che il Festival fosse l'arena di uno scontro fra canzone "di qualità" (rappresentata da Tenco e altri) e canzonetta "di consumo". In realtà, la tendenza rappresentata dai cosiddetti cantautori non aveva minimamente il carattere di un movimento come quello – mettiamo – di Cantacronache o del Nuovo Canzoniere Italiano (col quale Tenco ebbe contatti); non era, cioè, un progetto di alternativa culturale, con un programma, delle tesi, un'organizzazione "dal basso", ecc. Artisti come Gino Paoli, Giorgio Gaber o Sergio Endrigo (presente al festival con "Dove credi di andare") erano obiettivamente in controtendenza rispetto al gusto dominante, ma non si presentavano come alfieri di una canzone organicamente "altra"; De André era ancora semisconosciuto, Lucio Dalla (al festival in coppia coi Rokes con un pezzo dal titolo che a posteriori suona involontariamente emblematico: "Bisogna saper perdere") poco più di un interprete eccentrico. Come "urlatori" e "melodici", come Fred Buscaglione e Luciano Tajoli, canzone "d'autore" e canzonetta convivevano da anni nel medesimo brodo discografico.

Lo stesso Tenco incideva per la Rca. Negli anni '60, questa convivenza relativamente pacifica viene turbata dalla diffusione in Italia delle canzoni dei Beatles e dei Rolling Stones e soprattutto di quelle di Bob Dylan, che rappresentano una novità anche sul piano dei contenuti (il "messaggio") e del modo di intendere la musica "leggera" (come ancora si chiamava). Tenco è forse l'artista italiano che più di altri avverte la pressione dei modelli che vengono dall'Inghilterra e dagli USA soppiantando l'influenza francese, fino allora

prevalente. Quella della “protesta” gli appare certo come una moda imposta dall’alto, ma il suo atteggiamento non si limita a un rifiuto o a un tentativo di adeguarsi (come goffamente faranno in molti). In un pubblico dibattito, in quello stesso 1967, ribatte ai giovani “beat” che lo contestano:

“[…] io dico sinceramente, magari farò anche delle canzoni per protestare contro la guerra… ma è come dire che di mamma ce n’è una sola, che siamo tutti fratelli… ma che vuol dire? I giovani in America protestano contro la guerra perché l’America è un paese in guerra, perché i suoi ragazzi stanno in questo momento partendo, molti vanno a morire… Ma da noi, qui, la guerra, la protesta contro la guerra non prende nessuno. Noi abbiamo mille altre cose contro cui protestare. Possiamo protestare contro il clericalismo, l’affarismo, la corruzione, la mancanza di una legge sul divorzio, gli scandali a ripetizione, il qualunquismo, la burocrazia bestiale… E questa protesta non viene mai fatta. Preferiamo scimmiottare le proteste americane, cosa oltretutto facilissima qui in Italia, dato che non c’è nessuno che si sente pizzicato quando tu gli dici che è sbagliato morire, viva la pace ecc. Parlagli del divorzio, della mafia e di altre faccende che scottano, e allora vedrai che la gente si arrabbia e ti dà addosso.”

“Ciao amore ciao” è appunto il tentativo – lucido e coerente – di realizzare una canzone “di protesta” tutta italiana, per forme e per contenuti. In origine il testo era un messaggio pacifista, ma l’autore preferì trasformarlo in una denuncia dello sradicamento delle masse contadine trasferite nelle grandi città industriali. Sulla carta, la scelta appare coraggiosa e condivisibile; come sappiamo, però, qualcosa non ha funzionato. Nel suo biglietto d’addio, Tenco dà la colpa di questo fallimento all’ottusità di un certo pubblico e ai giochi di potere dell’*establishment* radiotelevisivo-discografico (la *commissione*); le sue accuse non sono infondate, naturalmente, ma forse l’insuccesso del progetto “protesta a Sanremo” (chiamiamolo così) ha anche altre motivazioni.

Il pubblico al quale Tenco faceva appello era, presumibilmente, quello meno condizionato dal gusto tradizionale: un pubblico giovane, aperto alle novità, che stava crescendo a suon di Beatles e Dylan. Io stesso ne facevo parte. Tenco lo conoscevo e lo apprezzavo: avevo ascoltato “Lontano lontano” e “Angela” nei juke-box, “Un giorno dopo l’altro” alla tv, dove era la sigla della serie su Maigret. “Ciao amore ciao”, però, mi lasciava perplesso: certo, non aveva il sapore fasullo e caramelloso dei pezzi giovanilisti in gara (“Proposta”, “La rivoluzione”, ecc.), ma ci si sentiva comunque un eccesso di intenzione, di ideologia. E poi, va bene la strofa, ma il ritornello era davvero troppo ripetitivo e monocorde, con quel *ciao* che rimbalzava all’infinito facendoti dimenticare di cosa si stava parlando prima. L’argomento era attuale, drammatico, ma cantato come da fuori, da un osservatorio “sociologico”; il *pathos* non veniva da un racconto in prima persona (come qualche anno dopo in “Che sarà” di Migliacci-Fontana): pioveva per così dire dall’alto, e si diluiva in una serie di frasi nominali e di verbi all’infinito (“E poi mille strade/ grige come il fumo,/ in un mondo di luci/ sentirsi nessuno./ Saltare cent’anni/ in un giorno solo,/ dai carri nei campi/ agli aerei nel cielo…”. La buona volontà dell’operazione la sentivo, sì, ma sentivo anche qualcosa di vecchio, di sorpassato. Probabilmente a condizionarmi erano gli sviolinamenti dell’orchestra sanremese, il suo *sound* buono per tutti, e soprattutto la presenza di Dalida come co-interprete. Nel 1967, Dalida aveva 34 anni; non tantissimi, a pensarci oggi, ma a me allora sembrava un’attempata *chanteuse*, che poteva cantare “Milord” o “I ragazzi del Pireo”, ma in una canzone “di protesta” era un cavolo a merenda. Sono tutte impressioni personali, certo, ma non credo di essere stato l’unico tra miei coetanei a pensarla così. Il tentativo di Tenco di portare la “protesta” al Festival falliva non solo per l’ottusità del pubblico più conservatore e gli intrallazzi degli organizzatori, ma anche perché “Ciao amore ciao” era un compromesso mal riuscito tra canzonetta e canzone “impegnata”, tra novità e sanremità.

Ben altri sono i contributi di Tenco alla canzone italiana. Riascoltare oggi canzoni come “Vedrai, vedrai” fa davvero impressione. Di norma, è quasi inevitabile che un testo, a distanza di cinquanta e più anni dalla sua composizione, suoni datato, legato al gusto di un’epoca; quelli di Tenco (parlo naturalmente dei più riusciti) sembrano scritti la settimana scorsa. A dare questo senso di prossimità, di presenza, è in primo luogo la loro naturalezza: “Quando la sera io ritorno a casa/ non ho neanche voglia di parlare…”. Sono parole che “bucano” la finzione. La sensazione è quella di stare di fronte non a dei vocaboli assemblati ad arte su un foglio e poi cantati, ma al discorso vivo di uno che dice quello che ha da dire. In pezzi come “Quando” (1960), il testo si muove ancora nei binari di una poesia di maniera, fatta di stelle in cielo, perle in fondo al mare, sogni svaniti, violini; il linguaggio è sostanzialmente quello della canzonetta, con le sue brave apocopi (“il mio cuor”) e i suoi gessosi passati remoti (“il mio amore fuggì da me”); soltanto due anni dopo (1962) ecco “Mi sono innamorato di te”, o “Una brava ragazza”, che nel giro di pochi minuti scavalcano secoli di forbite melensaggini, per attingere alla lingua di tutti: “Mi sono innamorato di te/ perché non avevo niente da fare…”, “Se tu fossi una brava ragazza/ alla sera invece di uscire/ andresti a dormire…”.

Le migliori canzoni di Tenco si rivolgono a una seconda persona. Quello che le rende tanto vive e parlanti, oltre al linguaggio colloquiale (che non scivola mai nel gergo), è proprio la loro natura di “atti linguistici”, di discorsi indirizzati non a un generico *tu*, ma a una persona precisa, alla donna di cui le canzoni più memorabili di questo autore compongono il ritratto. Attraverso le parole del soggetto che le si rivolge ci sembra quasi di vederla, di sentirla, di conoscerla. Di lei non si dice molto, ma quel poco che emerge è sufficiente a mettercela di fronte. In genere, la ragazza a cui Tenco si rivolge non ha l’aria di essere stata inventata per rappresentare un certo tipo, un certo costume femminile (come, poniamo, in “Musetto” di Modugno); il ritratto (implicito) di questa seconda persona non è mai ideologico, non parte da una tesi di cui dovremmo essere persuasi. Le parole che ascoltiamo non sono indirizzate a noi: sono rivolte a un *tu*, sul quale – in un modo o nell’altro – vogliono “agire”. Nei suoi pezzi più maturi, Tenco ci presenta in vario modo il rapporto tra un uomo e una donna; non lo racconta, non lo “illustra”: lo *mette in scena*, lascia che emerga – con tutte le sue ombre e le sue contraddizioni – nel discorso di una delle due parti in gioco. Anche se a parlare è un solo personaggio, queste canzoni hanno spesso un forte carattere *teatrale*. Più che sulla poesia convenzionalmente intesa, il testo punta sul *pathos* del discorso, sulla sua intensità – puntualmente sostenuta dalla musica – ma anche sulla sua plausibilità, sulla sua credibilità psicologica. Che si tratti di una scelta consapevole, lo prova la sistematica eliminazione degli elementi che contribuiscono a rendere “poetico” un testo: Tenco evita per lo più le rime, la metafora e le altre figure, desublima il linguaggio fin quasi a farlo coincidere col parlato più comune, toglie di mezzo tutto lo sciocchezzaio dell’arcadia canzonettistica, costruisce i versi come “frasi ‘a respiro’, cioè con cadenza oratoria e non mensurale” (Giovanna Marini).

Prima e più che da motivazioni ideologiche, l’allontanamento dagli schemi della canzonetta nasce – io credo – da un personale, istintivo fastidio di questo autore di fronte a tutto ciò che è lezioso, manierato, falso; nasce, insomma, da un bisogno di verità, di autenticità, che prevale sulle istanze estetiche. Altri cantautori hanno cercato e cercano la poesia come “valore aggiunto” alla lingua di ogni giorno, come nobilitazione della comunicazione ordinaria: cinquant’anni fa, Tenco l’ha trovata in un discorso senza ornamenti, nelle parole vive che un *io* rivolge a una seconda persona. L’urgenza di quelle parole, la loro nudità, non smettono di commuoverci.

Il suo suicidio (che ancora oggi conserva molte zone d’ombra) ha un significato che travalica l’opera: è – come ha scritto Marco Santoro in uno dei più bei saggi sul cantautore (*Effetto Tenco*, Il Mulino, 2010) – l’evento traumatico che conduce al riconoscimento della canzone come fenomeno culturale a pieno titolo, e trasforma da lì in avanti il senso stesso del termine *cantautore*. Al di là delle controverse verità che continuano a emergere sulla notte del 27 gennaio 1967, quello di Tenco si configura come un pubblico martirio, che porta alla *consacrazione* della canzone d’autore di cui siamo stati testimoni negli ultimi cinquant’anni.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO