**Roberto Vecchioni**

|  |
| --- |
| **Voce "Canzone d'Autore" scritta per l'Enciclopedia Treccani (1998)**  La canzone d'autore, pur partendo da due modelli semantici preesisenti (il linguaggio poetico e la notazione musicale) non si presenta come somma aritmetica dell'uno e dell'altra.  Essa è già alla sua origine unità inscindibile di racconto elaborato su figure letterarie proprie e tessuto metrico che accompagna liberamente le parole.  Non si possono separare musica e testo e non si può prescindere dall'interpretazione che diventa terzo elemento semantico essenziale: siamo di fronte alla nascita di una forma d'arte e più particolarmente di un genere letterario nuovo.  Della tecnica poetica la canzone d'autore assume sì le figure retoriche tipo metafore, analogie, sinestesie, ma le popolarizza a livello di referenza: il segreto sta nell'accorciare le distanze tra i due campi di lettura delle metafore (vero-traslato) e delle allegorie (simbolo-realtà), consentendo un'emozione cosciente e un godimento immediato, una volta che si sia "sentito" appieno il nesso logico tra immagine e senso.  Per giungere a questo la canzone d'autore elimina, della poesia ufficiale, quella indecifrabilità del tempo e dello spazio, collocando la storia o i sentimenti di una storia in coordinate per lo più reali: e anche là dove gioca sull'immaginario, si tratta di un immaginario collettivo già insito in chi ascolta e facile a riconoscersi.  Anche nella sua costituente melodica la canzone d'autore "rompe" decisamente col passato. Il testo non è più un valore aggiunto, servo della melodia e prigioniero in una gabbia di note e accenti intoccabili; vien meno la rigidità dello schema "strofa-ritornello", le parti melodiche possono diventare tre, quattro, ripetersi assomigliandosi e differenziandosi o uniformarsi monodicamente.  I canoni di lunghezza e brevità sono dettati dal contenuto, dal grado di intensità sentimentale Scompare la ricerca spasmodica di "sparate" melodiche, si attenua la ricerca stilistica, non c'è più perfezione armonica, nè attenzione alla variabilità degli accordi. Paoli dirà "abbiamo scritto belle canzoni, perchè non sapevamo scrivere canzoni".  Paradossalmente questo presunto impoverimento risulterà la ricchezza finale della canzone d'autore e le permetterà di diventare una "struttura" non un semplice accostamento di due parti, anche se col tempo la melodia troverà nuove strade, si arricchirà, si nobiliterà, prenderà in dati periodi addirittura il soppravento.  Gli anni cinquanta fanno riesplodere le avanguardie: sono la grande mucca dell'arte.  Avanguardia significa frattura e rinascita rielaborazione di linguaggio, entusiasmo, esplosione del non detto per anni: gli anni del post bellum, della ricostruzione. Irrompe la pop art, la musica contemporanea prende le distanze da Stravinskij, il "be bop" soppianta il "cool jazz" nascono i Charlie Parker i Dizzy Gillespie; divampa l'esistenzialismo francese, il modernismo inglese; la letteratura ha ovunque voci e volti nuovi; il cinema propone idoli belli e pensosi da Marlon Brando a James Dean. In Italia il risveglio è lungo, difficile. La scrittura varia poco e niente. L'intellighentia, tutta schierata a sinistra equivoca l'esistenzialismo francese, laddove proprio i marxisti francesi, per altri motivi se lo coccolano e proteggono. Si va avanti a salotti culturali chiusi, elitari e a premi letterari che facilitano la contrazione, bloccano le espressività, incoraggiandone soltanto alcune. Sembra un" deja vu" tipico delle culture italiane nei grandi momenti di sbocco e sblocco: il deja vu del ritardo romantico, del ritardo surrealista.  Paradossalmente, se pur nel loro piccolo, i primi ad accorgersi del rinnovamento mondiale sono proprio i dilettanti della canzone, gli autori in proprio, gli chansonniers perchè hanno fonti probanti e continue: radio, giornali, dancing, sale da ballo, frequenza di comunicazione coi colleghi; E la canzone comincia ad apparire un terreno ideale per esprimere in un linguaggio consono ai tempi il disagio dell'esistenza, la speranza, l'amore nelle sue varianti infinite.  Cantori come Brel, Ferré, Brassens, Bécaud, Aznavour divulgano tematiche represse di comunicazione politica, sentimentale, sociale, ma sarebbe riduttivo fermarsi ai contributi d'oltralpe, perche già in Italia, grazie a certa sinistra istituzionale e non, stava germinando un mondo di contenuti musicali popolari e progressiti (contraltare alle canzonette di consumo) che facevano capo al "Cantacronache" di Leydi, Liberovici, Calvino e Fortini; e di lì a poco si sarebbero espressi gli autori del "Nuovo canzoniere italiano" (Della Mea, Pietrangeli, Marini, Straniero, Amodei).  Per altre vie giunge il progressivo, aspecifico, generalizzato e spesso dilettantistico apporto del rock e del country americano che apriranno un mondo, variando e rinforzando lo schema fin troppo povero e lineare della ballata italiana e stemperando la retorica del nostro ritornello col loro incedere monocorde, discorsivo, essenziale.  Come tutte le rivoluzioni anche quella della canzone d'autore viene da un'élite culturale progressista e dai centri cittadini, più avanzati rispetto al resto del Paese.  E' la piccola borghesia urbana a operare la trasformazione, proprio perchè l'humus cittadino è più articolato, ricco di convenzioni, valenze, esempi, istanze, ma non si può escludere l'apporto del proletario acculturato, pronto a cogliere l'importanza di questo nuovo veicolo espressivo di massa. E così alla voce del singolo autore anarcoide, incantato, decadente, in cerca dell'"io" e dell'interazione con l'"altra" con "l'altro", in un linguaggio quotidiano, risponde quella del testimone popolare collettivo che cerca nella melodia non l'evasione, ma "l'evasione dall'evasione" e cioè il ritorno al problema, alla vita vera.  Alla lunga risulterà più fascinoso, emblematico, catartico il primo, per varietà di temi, elementarità d'identificazione sentimentale, approccio diretto, emotivo al percorso esistenziale di chi ascolta.  Avvisaglie originali, di emancipazione e rottura si colgono già in Renato Carosone, Fred Buscaglione, Bruno Martino e altri negli anni '50.  Spunta fuori l'ironia , la battuta colta, la descrizione di ambienti inusuali; si adoperano per la prima volta termini che di poetico hanno poco. Ma lo spartiacque, il punto di non ritorno è sicuramente Domenico Modugno. Modugno, fedele alla tematica dialettale popolare da cantautore, schietto, semplice, amato per i suoi gesti istrionici e le scelte coerenti di vita, elegge come luogo del suo " beau geste" proprio il festival più visto, più totale, più rappresentativo della vecchia, manierata alchimia di far canzone. E lì con ben altra canzone, nuova, liberatoria, favolistica e reale assieme, sbaraglia, cancella, annienta un universo di stereotipi rosa confetto, tendenza dilagante del momento, "retrò" di un Italia che inseguiva la sua coda artistica.  Dal punto di vista formale Modugno "inventa" il cantautore introducendo recitazione e interpretazione, accentando le note a suo piacimento e aggiungendo la mimica, l'espressione. Dal punto di vista contenutistico, in un colpo solo, da una parte aggancia la canzone al surreale, alla lezione della psicanalisi; dall'altra le dà, al suo sorgere quell'impronta popolare di ascolto fascinante che fu l'irrompere della vita vera, del sogno vero e non fasullo, retorico, in un messaggio musicale. Modugno è rimasto indimenticato: non agì da archetipo, servì solo a ribaltare l'orientamento e a liberare il nuovo che ribolliva.  Premesse così varie e disarticolate esplodono simultaneamente negli annni '60, grazie anche a mecenati e produttori illuminati come Nanni Ricordi, Franco Crepax, i fratelli Reverberi per l'area genovese; Melis a Roma. Più "anarchica e da "fai da te" è l'atmosfera di Modena e Bologna, mentre a Milano la canzone colta, popolare, a forte impronta politica procede dai fermenti teatrali di Fo e Streheler. Caratteristica del mondo "genovese" e di altri paralleli è il grande individualisamo espressivo; le tematiche si riducono all'uso dell'impatto affettivo, l'innamoramento, le storie a due , il distacco, ma sempre guardati attraverso le cose di tutti i giorni, volutamente banali, Paoli umanizza oggetti e ambienti seguendo la lezione dell' "école du regard" del cinema francese.  Tenco accende una sorta di animismo nelle cose, nelle situazioni, Ciampi (livornese) fa spietati i palazzi, le stazioni, Endrigo (triestino) opacizza, ironizza, indaga i crepuscoli.  Tutti per la prima volta colgono e descrivono cose musicali, di poco spessore letterario, ma fortemente nostre, del nostro quotidiano.  Il loro rappo rto con l'amore è di una nudità totale e corre dalla spavalderia ironica allo sgomento arrendevole e delusivo, tra brevi pennellate di ambientazione iperrealistica.  In Tenco l'amore non è celestiale, ma terribile, problematico a volte insopportabile. In Paoli ligure per elezione, si fa varco, rifugio, nella scia di due altri grandi liguri: Caproni e Montale.  In un unico grande sentimento si tende a mischiare figure di donna, madre, amante, amica nella ricerca apparente di tenerezza a aiuto.  Tristezza, ricerca del tempo perduto, inafferrabilità dalla vita emergono dalla saudade portoghese dei genovesi e dal male oscuro di nebbie triestine, mitteleuropee di Endrigo, " sulla scia di Mann o Svevo" come dice Curi.  Paoli esce raramente dalla "parola-individuo": il suo è un minimalismo voluto, una sfida alle possibilità dell'amore. In Tenco, più scoperto, si accavallano tra loro disfattismi affettivi, rabbie istintive, richiami morali, don chisciottismi. Tenco è testimone del disagio più totale: i tempi, la falsità dell'esistenza, l'ipocrisia delle persone. E col disagio l'impotenza, che sopprime la sua utopica " parola-società".  La parola in De André diventa viaggio, un viaggio che va da "Marinella" ai giorni nostri e attraverso uno spropositato bagaglio di letture gli consente fulgide certezze sulla totale nebulosità dei discorsi umani, sulla vittoria morale dei diseredati, delle "anime salve", sull'intrecciarsi maligno dei destini. De André è oltre: negli altri la parola chiave, l'assunto diretto, la stilizzazione sono precisi confini espositivi. In De André il linguaggio si fa tessuto vasto e implicativo, è astrazione, metafora squisita: non è sua la preoccupazione di rendere basso, finibile un discorso alto.  Brevi, riflesse, ripetitive fino all'ossessione le melodie di Paoli; quasi a ripercorrere circolarmente il giro fra lui e l'amore: semplice, più tradizionali, tenebrose le note di Tenco; addirittura agghiaccianti quelle di Piero Ciampi per descrivere un unico infinito evento: l'abbandono da parte della sua donna. Discorsiva, apparentemente calma, narrativa è invece in De André la ballata, il suo genere prediletto: nessun altro andamento metrico infatti é più adatto per fare grandi, paradigmatiche le odissee delle minoranze: prostitute, travestiti, civiltà emarginate da culture tecnologiche, banditi, assassini, rivoluzionari ai quali tutti trova una giustificazione suprema di esistenza.  A Milano la canzone d'autore ha origine teatrale, cabarettistica, con forte impronta politica e di impegno. Vede la luce il già citato " Nuovo Canzoniere italiano". Laura Betti canta Fortini, Fo se stesso, i "Gufi" propongono il "cabaret" totale, mistione di esistenzialismo francese, ballata dialettale, macchiettismo surrealista. In questa temperie nascono la canzone-monologo di Enzo Jannacci e il teatro-canzone di Giorgio Gaber. I due cominciano insieme, ma mentre Jannacci si defila quasi subito preferendo testimoniare una Milano povera ed emarginata, Gaber resta per anni in balia delle sirene consumistiche, accettando ruoli televisivi e festivalieri che sente sempre meno suoi, per ritrovarsi poi grazie all'incontro con due intellettuali: Simonetta e Luporini. Rocheté, zanza, prostitute, disgraziati pieni di debiti popolano il mondo di Jannacci: di questi "pover christ" egli esprime il disagio evitando toni tragici, in una comicità malinconica e fatalista. "Jannacci è - come dice Jachia - una specie di fool shakespeariano, racconta cioè verità sul mondo e sulla vita attraverso la follia".  Se è determinante per Jannacci l'incontro con Fo altrettanto lo è quello di Gaber con Strehler e il "Piccolo Teatro". Da quel momento in poi egli non concepirà più la canzone come struttura a sé, compiuta, ma la giocherà come elemento di sostegno in un teatro di cose e pensieri (il teatro-canzone). Nei panni dell'uomo di strada, del medio-borghese, impietoso e devastante, metterà in berlina ideali di comodo, vagliando tutte le "libertà obbligatorie" degli uomini "polli d'allevamento" in un alternanza di monologhi e di musiche intessuti assieme.  Se Sarte, Ionesco, Brecht, Borges sono i punti di riferimento di Gaber; i grandi classici, la letteratura americana, il western, sono in altro luogo, in altra vita, gli amori di Francesco Guccini, modenese. E' la sua, un'America fantastica, isola non trovata o solo idealizzata in gioventù, dalla quale cattura il sogno, il non colto, il vagheggiato per incantare platee sulle orme di Dylan, il suo esempio più alto, l'archetipo. "Cantastorie" come ama definirsi, predilige la parola, il racconto, e il suo narrare intenso, corposo, ricercato spazia da Cino da Pistoia e Cecco Angiolieri e Twain e Melville, a incrociare le piccole cose, provinciali, familiari con le grandi diatribe cosmiche: piccola città e west, il particolare e l'universale dove la via Emilia è foto di famiglia, il West (l'America) l'esasperante incognita, che attrae e toglie il respiro.  Con "29 settembre" di Lucio Battisti, ha "veramente" inizio la parabola inimitata e inimitabile del suo incontro con Mogol. Il segreto del loro successo travolgente sta in una coincidenza perfetta di luoghi, tempi, persone, che si verifica una volta e mai più. Battisti assomma il meglio compositivo delle melodie classiche, tradizionali alla lezione americana, impattando perfettamente l'inconscio collettivo e trascinando il pubblico come il pifferaio di Hammelin alla palingenesi, viaggio a ritroso nell'istinto e nell'innocenza. C'è in questa coincidenza di messaggio e ascolto tutto il mestiere di Giulio Repetti (Mogol) poeta, che usa finalmente la parola per significare se stesso dopo anni di notevole lavoro per la canzonetta. Ne consegue drammatica, ma persino comica, insinuante, una teoria del rapporto uomo-donna, descritto come é, come tutti lo vivono, in un linguaggio accessibile ma alto; un andamento visivo, cinematografico di eventi, tracolli, attese in cui due risultano i piani di comunicazione che continuamente si intersecano: quello oggettivo, ambientale e quello intimo, confessionale dell'anima. Inutile chiedersi se Battisti sia dentro, fuori oltre la canzone d'autore; ininfluente interrogarsi se la sua sia arte: nessuno come lui é mai arrivato così a fondo nell'anima di tutti; in uniformità di lettura.  Gli anni '70 significano massa, partecipazione, attenzione; le vicende politiche , il proliferare delle speranze, il ruolo primario dei giovani nelle scelte, nella determinazione del vissuto aprono spazi immensi alla ricezione di messaggi, alla voglia di confrontarsi con gli stessi, di eleggersi un mentore, un cantore, un poeta attraverso il quale risentire l'eco delle proprie personali idee e da quello e queste lasciarsi emozionare e trascinare. L'industria stessa è ben disposta a investire, non certo per motivi ideali ma perchè ravvisa nella canzone d'autore un campo vergine e illimitato di mercato nuovo, consono alla fame giovanile di identificazione e sogno.  E questa canzone parla appunto di futuro, libertà, fantasia, uomo nuovo; è figlia o nipote o parente alla lontana dell'ansia sessantottina e cerca risposte esistenziali alla solitudine, al senso di intrusione e non appartenenza, a tutte le paure.  La confessione, lo sfogo solitario e un po' élitario del decennio precedente diventano comunicazione prima generazionale, poi globale:la canzone d'autore dà cioè quello in cui la gente vuole riconoscersi, e si fa "pop" nel senso più moderno di "colto-popolare", proprio mentre nello stesso periodo lo stereotipo canzonettistico si infila nei canali più ovvii e tranquillizzanti dei "media" e resta "nazional-popolare". Via primaria della comunicazione diventano i concerti dal vivo, dove, nel rapporto reale spazio-tempo, chi canta e chi ascolta si incontrano come persone vere, dalle idee vere, scambiandosi identità, grazie alla forte tensione onirica. Per le stesse ragioni tramonta il 45 giri, l'episodio singolo: la produzione discografica diventa narrativa, a lunga gittata e si afferma il long playing, diario di messaggi e confessioni a tema fisso. Altrettanto importante è la nascita delle emittenti libere, in Emilia, in Lombardia e poi un po' in tutta la penisola, che fanno da controcoro alla musica del "colto-popolare" e trasmettono senza sosta per soddisfare le richieste più avanzate dei giovani.  L'impianto della canzone d'autore subisce notevoli variazioni: le parole corrono libere, s'inverte il rapporto con la melodia. Il testo diventa protagonista perfino a scapito della metrica perchè c'è una gran voglia di dire, e dir bene, con chiarezza. Notevoli gli apporti della west-coast californiana da Still, Crosby, Young e Jackson Browne e poi Cat Stevens, Carol King e sopratutto Dylan. Si scoprono i gruppi( Pink Floyd) si centellinano i primi Springsteen ed Elton John, ci si rifugia nei suoni arabi, celtici, orientali, sudamericani. Fa tendenza, suscita emulazione tutto ciò che è nevrile, detto di corsa, a fil di tempo, spietato e diretto, d'impatto verticale tra rabbia e malinconia.  Dal loro vissuto giovanile intinto in queste atmosfere muovono i passi Antonello Venditti, Francesco De Gregori e un po tutti i "contubernales" del folk studio romano; Ivano Fossati a Genova e Lucio Dalla a Bologna; diversa se pur di poco è la parabola di Eugenio Finardi e Alberto Camerini, legati al rock duro, alla protesta politica e generazionale molto forte in Milano; più musicisti in gamme varie saranno Baglioni, Branduardi e Cocciante,e infine eccezioni sparse senza terra e legami Franco Battiato Renato Zero e Paolo Conte.  Primo a sentire il 900, a riprodurre l'incubo e la paranoia insegnata dai Maudits francesi e percorsa al galoppo da futurismo e surrealismo è Francesco De Gregori. Manifesto di tale rivoluzione letteraria è "Rimmel", parabola di un rapporto a due, poi a tre, a quattro, con tutti, dove i generi musicali per esprimere azzardo e inafferabilità dell'esistenza variano dalla filastrocca alla ballata, alla sinfonia , al soft-rock. In "Rimmel" è regola aurea l'atemporalità narrativa: ne deriva un pamphlet in cui si incollano privato e politico senza mai disgiungersi. Le metafore di De Gregori sono pregnanti, assolutamente originali, giocate sull'accostamento di figure lontane e improvvise, e rappresentano il risultato finale di un progetto cominciato con "Alice" e "Niente da capire" che continuerà in " Bufalo Bill", senza distaccarsi dall'ascendente dylaniano e dall'esempio di Leonard Cohen.  Accomunato a De Gregori nella prima uscita discografica ("Theorius Campus") Venditti è esattamente l'altra faccia del colto-popolare romano. Quanto è chiuso, ermetico, quasi schivo nel raccontarsi il primo, tanto è sanguigno, aperto, chiassoso il secondo. Venditti è il cuore rigonfio, la ridondanza emotiva, la romanità come luogo dell'anima: dalla sua nudità poetica nascono "Ciao uomo", "Sora Rosa" e "Roma capoccia", dove la città è sofferenza e riscatto, sogno e speranza, metafora di gioventù passata a capire e a lottare politicamente ed è popolo, gente. Il grande successo popolare arriva con "Lilly" e da qui in poi Venditti lima i toni d'esasperazione personale, apre alla grande melodia e semplifica l'impatto della sua comunicazione ("Sotto il segno dei pesci", "Buona domenica)" non senza mettersi in continua discussione nel timore di essere sulla china, sullo strapiombo di un discorso banale, pericoloso per la sua coerenza d'uomo.  Una forma di ripulsa simile a quella di Venditti, tocca anche Claudio Baglioni, dopo lo strepitoso successo di "Questo piccolo grande amore", canzone magica, sinfonica che accorpa due elementi dimenticati o trascurati della comunicabilità: il linguaggio proprio dell'adolescenza e l'elegia tenera, frale del primo amore. La popolarità di Baglioni correrà pari pari col suo responsabilizzarsi e aprirsi ai temi più vasti e profondi come Dio, l'amicizia, la fede, la morte sempre parlando per tutti e di tutti, in un tessuto operistico alato, lontano dai "francescanesimi" musicali degli altri cantautori.  Su questo percorso nasceranno "Sabato pomeriggio ", "Solo" ('76), " E tu come stai" ('78) dove continuerà a specchiarsi nelle malinconie e nelle piccole attese dei giovani, della gente, facendole sue.  Non si direbbe invece, a sentirlo oggi, che Riccardo Cocciante nato a Saigon, abbia esordito come cantante di rhythm and blues. Ma in "Mu", primo album del '72, questa tendenza al canto-graffio al canto-morso del "Black"americano è ancora evidente, come evidente subito è la sua tendenza a "far canzone", e a lasciar correre le note, a strutturare i motivi, più che star dietro ai testi. L'evocazione del tempo perduto, del tempo in cui si è perduto lo conducono agli indimenticabili episodi di "Bella senz'anima" ('74) e "Margherita" ('75), dopodiché smorzerà i toni prediligerà le corde di un cantare sommesso, romantico, indulgendo anche alla ripetizione di sé. Tutt'altro approccio con la realtà, le cose, i sentimenti è invece quella di Rino Gaetano. Elaboratore stravagante, sottile, avveniristico dello sfottò alla Carosone, alla Buscaglione, Gaetano scherza, imbratta, ribalta i luoghi comuni e il senso lampante, scontato degli eventi, aprendo la strada a molti. Morirà purtroppo tragicamente e troppo presto.  L'autore più autobiografico è certamente Roberto Vecchioni. Milanese, figlio di napoletani, professore di lettere, Vecchioni pone il mito al centro del suo universo poetico e dal mito ricava le certezze che nella vita gli sfuggono. In chiave malinconica, nostalgica, evocativa insegue a lungo un se stesso sdoppiato in un rapporto odio/amore e stanza di un personaggio femminile che nella vita reale è spesso sofferenze e addii. Negli anni '80 la sua propensione al lamento sinfonico si attenuerà: scoprirà in chiave rock e in ballate meno cervellotiche l'entusiasmo per la vita, corrispettivo esatto del nuovo rapporto sereno e maturo che avrà con la donna, con l'amore.  Lucio Dalla è un immenso "puzzle" di pezzi persi e ritrovati, che messi assieme danno sempre disegni diversi", è sfuggente, non misurabile, imprevedibile, ma continuamente uguale a se stesso. Musicista già negli anni '60, resta a lungo incompreso, vuoi per la sua voce graffiante, aspra, vuoi per lo strano aspetto e per mancanza di vere occasioni. Ma nel 1971 canta a Sanremo " 4.3.1943" su di un bellissimo testo di Anna Pallottino e centra il bersaglio. Da qui in poi Dalla fa l'apprendista letterario con grandi poeti-parolieri: Bardotti, Baldazzi, Roversi, per lanciarsi poi in volo libero e indipendente a costruire le canzoni di "Com'è profondo il mare". Ne viene fuori l'uomo, confuso, parossistico, intriso di umori umani e aneliti ideali, solo fra tutti a far la conta dei suoi complessi e delle sue ansie, immerso in un serbatoio di amore universale, straripante e con una gran voglia di comunicare. Gioca a due con De Gregori in un disco e in una tournée trionfale e fissa per sempre la sua icona in quel viso cerchiato da occhialini tondi e in quel passamontagna a zuccotto (Dalla 1980).  Dalla è un autodidatta della parola; in lui il termine è essenziale, visivo, plastico, laddove De Gregori fa della parola un culto, un filo ideale per collegare immagini, accorpare simboli; ma l'esperire in toto, a 360 gradi possibilità evocative della parola è sicuramente impegno specifico di Ivano Fossati e Franco Battiato. Fossati negli anni '70 resta underground, tardiva è la sua vera scoperta.  Trasfigurate le origini rock e soul, accantonato il primo vero successo ("Jesael" Sanremo 1972), Fossati, genovese, intraprende un percorso di ostinata, solitaria scansione del termine perfetto per corrispondere le fatalità della vita, l'angoscia e l'attrazione del mare, il disfacimento del tempo, le occasioni perdute dell'amore. L'ansia d'inseguire il suono che colga lo spirito è ancor più evidente in Franco Battiato. Battiato, siciliano, mistico, solitario, già agli esordi minimizza facili tematiche sentimentali e poco si cura di contingenze politiche. Il suo è, all'origine, un viaggio nella forma, nell'espressione, una ricerca spasmodica del trillo, dell'acuto, della dissonanza che traduce l'eterno, l'inconoscibile. E sono, i suoi, suoni catturati dall'etere, trafugati da un sentire universale, cosmico e tradotti in brandelli melici, come archetipi di emozioni primordiali. Soltanto da " L'era del cingliale bianco " e "Patriots" Battiato comincia a far canzoni ed è ne la "Voce del padrone" che esplode la sua concettualità: ne viene fuori un artista battagliero, ironico, invadente, nemico di tutte le convenzioni, tutto preso in quel suo discorrere per immagini apparentemente slegate una dall'altra ma intimamente connesse nel disegno di fondo: la prevalenza dell'Oriente come cuore, sull'Occidente come cervello.  Se l'universo di Battiato è un filo teso al sublime, diametralmente opposto, terreno carnale, risposta affettiva ad un umanità grande nell'errore è il mondo di Renato Zero. Renato Fiacchini in arte Zero, ha una gioventù difficile di borgata, carica di incontri balordi, ambiguità affettive, espedienti per sopravvivere. La trasgressione diventa presto una regola per differenziarsi ed identificarsi e Zero artista, fin dagli esordi, offre di sé un'immagine doppia, tripla, inafferrabile, plurisessuale, innamorata dell'errore, avida di libertà. Si appropria così della vita e ne fa spettacolo circense, esibizionistico, fastoso, volutamente kitsch, suscitando caterve d'identificazioni tra adolescenti e gente comune (i "sorcini") oppressa dagli schemi di potere; e sotto la maschera, i costumi, lo sfavillio degli apparati sa comunicare come nessuno lo sconcerto per ogni violenza, la difesa dei deboli e una solidarietà umana universale.  L'onda lunga del '68 è presente più che altrove nell'area milanese dove fervono iniziative di massa e prendono corpo grandi concentrazioni giovanili. Qui si muove il rock libertario e sognante di Eugenio Finardi che comunica in "Sedicesimi frenetici" il rispetto per l'indipendenza altrui e l'amore come patrimonio comune: alcune sue canzoni come "La radio", "Extraterrestre", diventano delle bandiere. Dalla stessa temperie emerge Alberto Camerini, artista camaleontico, sfuggente che usa il rock come favola e ricerca intellettuale; intrecciando la sua passione per il teatro dell'arte con la musica rinascimentale, mentre di tutt'altra pasta è il sassuolese Pierangelo Bertoli cantore mai domo delle ingiustizie sociali ( "A muso duro", 1979) sconosciuto ai media, forse perchè portatore di handicap; poeta della realtà, volutamente, decisamente schierato col Partito Comunista.  Coerente fino al sacrificio di sé è il bolognese Claudio Lolli. Insegnante, amico di Guccini, non fa sconti a nessuno: al vertice del suo pensar sociale ci sono due album-cult ("Aspettando Godot" e "Ho visto anche zingari felici"), dove senza mediazioni e mezzi termini sa esprimere un'intensa intellettuale attesa di eguaglianza, un'amore tenero per incomprensione e sconfitte, un odio selvaggio per qualunquismi, perbenismi e istituzioni di qualsiasi genere. Per gli stessi motivi vanno segnalati Gianfranco Manfredi, scrittore e poeta nonché Riki Gianco, fuoriuscito dal clan di Celentano, instancabili e vitali nel giro milanese.  Negli anni '70 si verifica anche un perentorio "stop and go" della musica napoletana. Giunta a livelli di manierismo insopportabile va in crisi la melodia tradizionale e con essa svanisce il fatalismo; il lamento storico è sostituito pian piano dalla consapevolezza che il male è negli uomini, non nel destino. All'unisono muta anche il cantar d'amore e la donna, da sogno labile e vagheggiato che era prende, corpo e pensiero. Produzione popolare, vera, a tutto tondo è quella della Nuova Compagnia di Canto Popolare, di "Napoli Centrale", di Eugenio Bennato, Enzo Avitabile ed altri ancora; ma le repressioni, le frustrazioni, le malinconie ataviche, le cronache di una miseria infinita hanno sopratutto la voce del rock di Edoardo Bennato. Bennato è insomma Napoli, la incarna e ne traccia la rimonta, la rivalsa. Da "Non farti cadere le braccia" fino a "Sono solo canzonette" attraverso il mitico "Burattino senza fili" è tutto uno sparar mitragliate allegoriche, di facile lettura per denunciare, accusare, puntare il dito. La sua pronuncia strisciante rende più velenose, più pungenti le parole, ma è soprattutto il suono alto, stridente, insopprimibile a rendere Bennato immediatamente popolare ad altissimi livelli.  Suo opposto geometrico e geografico è Angelo Branduardi, lombardo, impropriamente nominato "il menestrello" agli esordi. Subito popolare grazie ad una filastrocca ebraica ("La fiera dell'est"), Branduardi è compositore élitario, estetizzante, ricercato. Raffinatissimo nell'impiego degli strumenti, gran cultore della musica storica vive la sua arte come gioia, inventiva, consolazione, pace spesso in chiave di favola.  Negli anni '70, solo per ragioni di debutto, rientra l'astigiano Paolo Conte, al secolo avvocato. Ma è evidente che Conte non è nel tempo. Tutto è anomalo in lui: L'età dell'esordio, il mondo provinciale in cui è inserito, il demodé, il liberty tematico a cui si rifà, l'indifferenza al rock, alle mode, alle problematiche sociali, la scelta dei circuiti, l'assoluta schizofrenia arte-vita.  E così come è fuori del tempo, Conte non ha nemmeno luoghi reali nelle sue canzoni, ma posti, "topoi" ideali, ipostatici, dove si muovono visioni soggettive, introizzate dalla sua provincia, dalla città, dagli orizzonti esotici. Musica anni trenta, quaranta, musette francese, tanghi, rumbe, dove le parole sublimano il quotidiano, trasportando tutto in un giocoso girotondo di Eros e Thanatos. "Siamo - come dice Jachia- in un realismo magico dove attraverso un' immagine apparentemente reale si descrive in effetti una dimensione ulteriore, un posto mitico, che è inconsciamente in noi".  Conte, con Guccini, Vecchioni, Branduardi e molti altri è anima e corpo dell'annuale rassegna Tenco, geniale creatura dell'indimenticabile Amilcare Rambaldi. Nata come contraltare allo stereotipato Festival sanremese, la rassegna Tenco si propone di unire le voci nuove della poesia in musica, saggiare le tematiche emergenti, discutere presente e futuro della canzone d'autore. Al semplice disegno iniziale si sovrapporranno nel tempo incontri con l'intellighentia e coi progressisti di arti maggiori e minori in un'atmosfera goliardica, appassionata, e del tutto informale, spesso godereccia e giocata sull'improvvisazione. Da un certo punto in poi saranno invitati grandi autori stranieri, spesso sconusciuti ai "media" come ospiti d'onore e cominceranno ad essere consegnati premi simbolici alle carriere e ai dischi dell'anno.  Il soggettivismo, il ritorno all'"io" che caratterizza gli anni '80 è già preannunciato ne "L'anno che verrà" di Lucio Dalla. Il '78 fa da spartiacque nel pensiero politico e sociale: alla caduta di certezze e speranze, nascono gli anni del consumismo sfrenato, dell'indifferenza, del culto spietato dell'oggetto, del disimpegno standard. E' il riflusso. Vengono meno bersagli, motivi, passioni: si altera la frequenza d'ascolto, la pazienza, l'interesse a crederci. Di fronte al non pensiero dilagante alcuni cantautori ripetono se stessi accumulando esperienze per moltiplicare ricordi e disinganni, altri si rinnovano timidamente o con gesti eclatanti, rafforzano paradossalmente la propria identità grazie anche a solidi percorsi promozionali. I nuovi, gli emergenti, ben consapevoli di avere il nulla intorno, il nulla cantano, ma inondandolo di quel rock, di cui anche se tardi si apprende la lezione. Si assiste ad un lento convergere e coincidere di due strade espressive differenti, i vecchi, gli "storici", muovono i ritmi, alzano i toni, fanno più musica e sintetizzano la parte letteraria; i nuovi "italianizzano" la visione meramente rockeggiante, rhythm and blues, etc., per assumere toni sempre più melodici.  Non muta il viaggio di Guccini che reitera le sue partenze-ritorni fra l'universale e il particolare, diventando un "cult" vivente. "Signora Bovary" è ancora la provincia che guarda il mondo, con la dolorosa sufficienza del saggio distaccato, ben diverso dal protofisico di "Bisanzio" che si copriva col mantello per non vedere; Linguaggio alto, virtuoso; la delusione si esorcizza in facezia ironica, in sarcasmo di gran vaglia soprattutto nella valutazione delle vicende personali. Né si smuove dal suo "Inceptum" Franco Battiato: "Orizzonti perduti" e "Fisiognomica" rappresentano l'inseguimento di una legge comune, di un Essere a cui ricondurre il senso dell'azione. Tutta la sua opera, d'altronde, è segnata dalla ricerca di purificazione e perfezione. La sua concezione della vita naviga tra il "platonismo" e il "vedico": è, l'uomo, un essere ambiguo, imperfetto, malato, la sua parabola terrena risulta anemnesi verso lo Spirito.  Ivano Fossati esce finalmente allo scoperto e con "Ventilazione" e "La Pianta del the" chiarisce il suo concertare con la vita e le occasioni collocando l'una e le altre in noi contro il mistero del destino. Acquista una dimensione classica, quasi universale Paolo Conte, segnalandosi all'Olympia di Parigi e al Metropolitan di New York. Conte è probabilmente l'autore meno italiano, meno radicato, più cosmopolita; le sue parabole magiche sono per tutte le lingue e latitudini, e il suo proliferare di tempi estemporanei (rumbe, habanere, milonghe) lo rende unico e totale; arriva con "Acquaplano"il premio Tenco premessa al premio Montale.  Ma le cose della vita e le diverse capacità di reazione agiscono su altri cantautori muovendo le acque e rimischiando le carte.  Finardi si ritrova cantore dolce e delicato dell'amore, dell'amicizia, Bennato si smarrisce sugli specchi di rabbie ormai consumate e De André si ritrae nel genovese antico di "Creuza de ma", per poi osservare ne "Le Nuvole" la inconsistente vacuità delle azioni umane. Alcuni restano spiazzati da un improvviso successo commerciale e fanno marcia indietro; altri se ne fanno una ragione e continuano cercando di non "tradirsi". Così davanti al troppo rumore, all'inimmaginata fortuna de "La donna cannone" Francesco De Gregori si chiude a riccio, pubblicando in dignitoso pudore, diari musicali non facili ("Terra di nessuno", "Miramare 19-4-89"). Ben più esemplari le vicende di Antonello Venditti e Lucio Dalla. Combattendo l'antinomia tra un passato d'impegno duro e un presente di apparente disimpegno espositivo, Venditti opterà tra mille dubbi prima e con estrema consapevolezza poi per una scelta di pubblico, senza perdere di vista la sua dignità d'autore. Le contraddizioni della sinistra lo troveranno sempre più amareggiato e le vicende personali gli ispireranno intense liriche del ricordo. Ma l'acrobata del "Nuovo", acrobata umorale, è certamente Lucio Dalla, capace di passare dalla straziante "Caruso" (1986) al tour con Gianni Morandi dell'88 e infine al sintomatico (fin dal titolo) "Cambio" dove presenta l'inimmaginabile "Attenti al lupo", reggae favolistico e milionario scritto da Ron. E' una scelta cosciente, conclamata, di totalità del cantare, di approccio senza esitazioni all'immaginario popolare: da qui in poi, attraverso il suo humor tagliente allargherà spazi per malinconie antiche e favole di umanità che si riscuote.  Baglioni degli anni '80 è artista ormai maturo, riflessivo. Resta in lui fondamentale la melodia, ma sempre più spesso rifugge dal ritornello cantato a squarciagola, cimentandosi in schemi alternativi e soprattutto ritocca il linguaggio, velando qua e là di mistero, di "non detto" il suo modo d'esprimersi così fotografico nel decennio precedente. Infaticabile nelle tournée, si prende il gusto (1986) di incidere un album da solo (Assolo) summa dei suoi successi rivisitati, reinterpretati, e irriconoscibili rispetto alle prime incisioni. Fortunate evoluzioni saranno anche quelle di Cocciante, sopratutto grazie all'incontro con Mogol del 1981. Cocciante sceglie la favola,l'amore,la comprensione, la tenerezza, e approda a "Sincerità" ('83) e al magico duetto con Mina di "Questione di feeling"('85).  Il " Nuovo "irrompe nel mondo cantautorale con Vasco Rossi. Il suo apparire é un disciogliersi dell'indifferenza, del debito di motivazioni, dell'appiatimento di ascolto degli ultimi anni. Ragazzo di Zocca (Modena), intrattenitore alla prima grande Radio libera d'Italia, Vasco non ha messaggi universali, non propone modelli, non danza su corretti tessuti letterari, non esprime neppure storie compiute: è semplicemente il dissenso, lo scazzo, la voce comune per i nonsensi di tutti: é una coscienza primordiale vagamente sognante della voglia di urlare, ridere, giocare, segnarsi la vita a tacche sulla pelle, senza indietreggiare, senza paura della mediocrità. Sposando il rock come unico criterio estetico e proponendo un'esistenza di corsa, consapevole, dionisiaca ("Vado al massimo", "Vitaspericolata"), tira la corda di questa massacrante identità fra l'arte e il quotidiano, fino a confondere il suo ruolo con se stesso,f ino alla dispersione di sè. Vasco è un mito vivente; qualcosa di simile ma più particolare di Renato Zero. Verso entrambi scatta un'identificazione non di massa, ma dei singoli: al languore, alla sommessa dolcezza di Zero, Vasco risponde con una rudezza repressa e dolorosa che trova addirittura più riscontri. Così quando nell'89 pubblica "Liberi liberi", chiamandosi fuori dalle tempeste del passato, la sua storia diventa simbologia vivente del corso umano; distruzione e riscatto, e si fa ancor più oggetto d'imitazione e adorazione.  Il coinvolgimento di echi stranieri, la globalizzazione musicale,l'apertura allo spettacolo dal vivo, al pubblico portano la canzone d'autore ad una fase di concessione popolare più o meno obbligatoria. La canzone é sempre più comunicazione cioé dare a seconda delle istanze giovanili e non corrompere o disattendere le richieste, alzando di molto il livello della preparazione e del professionismo.  Prevalgono i contenuti minimalisti: scambi di alienazione cittadina, scetticismi su grandi verità e temi salvifici, elegie dell'amor quotidiano, afflati liberatori e pacifisti più oleografici che reali. In campo musicale si verifica una rincorsa generale a suoni virtuali e computerizzati, o a strabilianti apporti solistici: si affaccia la tendenza a proporre arrangiamenti che spesso prevaricano il motivo e il messaggio. Ma la grande linea della canzone d'autore prosegue dove prevale il fattore umano come nel caso di Zucchero (Adelmo Fornaciari) e Pino Daniele. Peculiare nella loro arte é l'enorme priorità che assume la scansione del suono vocale, così importante da confinare testo e musica in secondo piano. Quello che conta é arrivare all'anima con l'emissione sottesa, strascicata, ferita, ilare, irriguardosa, violenta,fuori dal registro della normale comunicazione di pensiero, in una sorta d'agguato animale, istintivo al cuore di chi ascolta. Per farlo, Zucchero, parte dal rhythm and blues negro-americano, rivoltandolo, facendolo suo, distintivo personale, Daniele raccoglie invece l'eredità più intima e sofferta della tradizione mediterranea, sposandola col blues, col soul jazz, fino agli incontri storici con Chick Corea e Pat Metheny.  Diversi anche i temi letterari: Zucchero é mitteleuropeo, americano, urbano, progressita e si sfoga in favole reali dense di kalambur e soluzioni gergali; Daniele, va dall'antirazzismo viscerale, al naturalismo pittorico dell'ultima Napoli, allo stupore bambino, naif per ogni amore nuovo. Ma entrambi nascono musicisti, sono musicisti: in loro tutto é succedaneo, in funzione della musica e il tempo perso, morto non può diventare musica: la musica é vita, dove vita significhi tempo intenso da testimoniare, non esistono note per la banalità, per lo scorrere anonimo di circostanze.  Stessa cosa si può affermare per Gianna Nannini, senese, bizzarra, eclettica, prorompente anima rock. Anche in lei conta la voce e la sua voce é una lama, una mazza che scuote sia che alla "Patti Smith" sottintenda e alluda in "California", sia che percorra le ironie malinconiche di "Latin lover". La sua continua evoluzione, il continuo mettersi in gioco la portano a grandi successi popolari come "Bello e impossibile" "Fotoromanza" "I maschi" e alla consacrazione in chiave europea. Enrico Ruggeri, milanese inizia a cantare in un gruppo di "rottura": i Decibel, ma é una dimensione che gli sta stretta: colto, esigente, raffinato, legato per immagini e affinità elettive ai cantautori storici cercherà nuove vie al genere, proponendo storie urbane, flussi e riflussi del sentimento, paesaggi scettici e autunnali, nonsenses azzardati e rockeggianti, cogliendo spunto da tutto ciò che si muove ed é vivo nella musica mondiale da Tom Waits a David Bowie e altri. L'attaccamento al quotidiano, ai piccoli incidenti di percorso,al numinoso che ci lascia bambini e straniti sono caratteristiche di Ron (Rosalino Cellamare), amico e braccio destro di Dalla, capace di esprimersi,sulle ali della "west coast", californiana a livelli personalissimi di freschezza e dolcezza compositiva.  Suoi sono grandi succesi come "Piazza Grande", "Occhi di ragazza", "Attenti al lupo", "Vorrei incontrarti fra cent'anni".  Verso la fine degli anni ottanta si assiste alla radicalizzazione delle tematiche minimali e quotidiane in un assetto di prorompente dominio dell'occhio, dell'estetica. La tendenza proseguirà per tutti gli anni '90, con maggiore alternanza tra l'apparire e l'essere. La riduzione ai minimi termini dell'interesse per il "politico" riconsegna le passioni all'imbuto dell'"io", un io generalizzato, vagamente, astrattamente "sociale", incline all'incontro col pubblico più giovane su punti fermi comuni che son codici gergali, sintonie di microcodelusioni, angosce che guardan poco oltre i domani, frustrazione per l'ultima risposta ricevuta, amore come attimo fuori del tempo, o come compagnia, fratellanza senza grande impegno fisico e reale. Berlino, tangentopoli, la fine del comunismo: tutto contribuisce a illuminare e subito rabbuiare l'orizzonte: poche le verità universali, in un serpeggiante scetticismo che si combatte con tranches di neosentimento e figure immortali (Gandhi, Maria Teresa di Calcutta, il Che, etc.), usate come garanzia ideale più che come modelli di comportamento.  Si assottigliano i contenuti, si dilatano le forme: si canta in tutti i modi, movenze, dizioni, fonési, sintonizzandosi col cuore ricevente dei ragazzi che sono avanti; oltre il limite del già detto, oltre gli "universali" della storia, dell'arte, del pensiero così noiosi e fallimentari e che preferiscono piccoli ritagli di scoperte emotive, salvezze temporanee, all'inutile e poco rassicurante fiume del sapere e del soffrire del passato. Ne consegue che il linguaggio si fa volutamente aperto, comprensibile al loro accesso, alla loro semantica cybersentimentale o neosentimentale con corrispettivo allineamento dell'industria che gradisce questa irruzione nei "media".  Il cantautore eroico, storico, misterioso e quello nuovo, iniziatico, tutto visioni e afflato minimale diventano così per varie ragioni preda di settimanali, quotidiani, televisione, cinema, editoria. I primi come "maitres à penser" tirati in ballo su ogni questione, immortalati ancora in vita e parti in causa nella fiorente questione se sia o no poesia la canzone; i secondi, sublimati dal consenso giovanile, nella parte di eroi educativi, rassicuranti, consolatori ed esemplari per un'età spesso inerme e confusa.  Si impone fortemente l'artista-immagine: forare il video, rendere l'emozione credibile fino al delirio, essere come tutti, alla portata di tutti, sostituire la trasgressione con la riappropriazione di sè diventano le costituenti dell'attrazione artistica. Si ergono ed emergono personaggi fondamentalmente "veri" che sono come cantano, e del loro mondo fanno esibizione lata, capillare, globale: conta la faccia, il gesto, vederli, sentirli fisicamente vicini, gustarne il peso, l'intrusione. Molti di loro sono veri showmen, attori nati, ricercati, intelligenti al punto di estrinsecare ben oltre la canzone, attraverso libri, depliands, spot, speciali televisivi, saggi, articoli, fumetti, un esclusivo mondo-pensiero che sublima in sogno ed è assimilato "in toto" dai fans.  Questa presenzialità, questa invadenza non sono fittizie, ma reali: corrispondono al loro carattere, all'esuberanza naturale e ad una controrichiesta di mito da parte del pubblico: all'incrocio può verificarsi che qualche artista sia più schivo, più riservato, ma il concorso straniante del palco, il senso di esclusività rituale rituale che ne consegue, la bellezza evocativa di molte canzoni mantengono intatta la magia.  Il seguito e l'intensità di successo non sono uguali per tutti i cantautori, ma variano naturalmente secondo le dominanti educative e culturali di chi ascolta: si assiste così all'affermazione improvvisa di un gruppo come gli "Articolo 31", dotato di comunicativa "Rap" pluricompatibile se pur sottile, o all'ascolto più ristretto e in precise aree culturali per la rabbia postmoderna dei "99 posse" e l'intensità primordiate degli "Almanegretta". Denominatore comune é la ricerca del nuovo, del sorprendente, dell'aggregante in immagine illetterate, plastiche, provocanti che forano il velo dell'indifferenza. E così"Elio e le storie tese" o i "Pitura fresa" vanno ben oltre la canzone-fotografia: in essi irriverenza, cinismo, stravolgimento del mito diventano"esprit de finesse", consapevole gioco di"nonsense" e cialtronismo: siamo di fronte al fenomeno nuovo del cantautore che si fa gruppo, senza mutare di molto le sue caratteristiche storiche; il gruppo è pensar"stretto", comunque unitario e la sua icona rappresentativa viene in ogni caso coperta da un leader.  Questa mutazione"genetica"non trova impreparati gli autori di ieri. Quasi in tutti si avverte un progressivo riappropriarsi del presente, una rilettura del privato senza tutta quella febbre dell'"io", del propio ruolo: i più vivono una fase di doloroso superamento, si parla degli altri: la donna, l'amico, il nemico, Dio, sono letti"fuori",diventano terminali di colloquio, di espansione contro il soliloquio abituale del passato. Quasi tutti però mantengono il loro bagaglio culturale, che vuol dire profondità, citazioni, allusioni generazionali e riguarda quindi un pubblico più vicino alla loro formazione.  Pochi ripeteranno la linea formale cui sono avvezzi: dominante comune sarà aprirsi il più possibile all'evento popolare sulla strada del Dalla di "Cambio" e in parte del Venditti di "Ci vorrebbe un amico". Francesco De Gregori imboccherà la strada del folk-song ("Il bandito e il campione") e dell'invettiva soft-rap ("L'agnello di Dio"), attentissimo a non perdersi e a far seguire ad ogni flusso un riflusso, un "remake" di se stesso ("La valigia dell'attore"); Dalla cavalcherà il puro motivo all'italiana ("Canzone" di Samuele Bersani); Pino Daniele si nazionalizzerà approdando al canto d'amore nascente dopo l'impegno di "Non calpestare i fiori nel deserto" e "Dimmi cosa succeede sulla terra"; Venditti confermerà la sua ricerca di idee comuni, nel liguaggio di tutti ("Questo mondo di ladri", "Seconda repubblica"); Vecchioni si cimenterà in trasformismi provocatori ("Voglio una donna", "Il tuo culo e il tuo cuore"). Ma il loro viaggio, il loro credo sarà continuamente confermato da canzoni intense e canoniche (il Vecchioni di "Euridice" e "La stazione di Zima").  Esatta coniugazione futura di un passato d'impegno, resterà sempre il cammino di Fossati, Battiato, Guccini. "Discanto", "Lindbergh", "Carte da decifrare" sono in Fossati ancora ricerca del valore ultimo, quello che differenzia l'uomo col suo segreto morale; "Macramè" ('96), termine arabo per "tessitura" è invece intreccio orizzontale e verticale, avvertenza di nodi non sempre visibili nella storia umana.  Straordinario coinvolgimento emotivo quello di Battiato in "Povera patria" ('91), che prelude al suo sodalizio col filosofo Manlio Sgalambro, apertura, dotta e speculativa come risulta dalle canzoni de "L'ombrello e la macchina da scrivere", ma pure rockkeggiante e ardita, nel successivo "L'imboscata" ('96).  Premio Montale nel '92, dopo "Parnassius Guccini", Francesco Guccini, romanziere, scrittore part-time, torna ad essere il rabbioso imbattibile ragazzo de "La locomotiva" in "D'amore, di morte e altre sciocchezze" ('96); interferenze coi "media" placano per un po' la foga di Renato Zero che riprende a cantarsi come sempre ne "L'imperfetto".  Straordinarie avventure di folla accompagnano "Gli spari sopra" di Vasco Rossi che riprecipita poi nel privato, nello specchio doloroso di "Io no" ('98); Zucchero Fornaciari si appropria del jet-set canoro in una sorta di universalizzazione della musica che lo porterà ai duetti con Pavarotti, fino all'uscita di "Spirito divino", che contiene l'immediata, prorompente "Per colpa di chi". A sperimentare, a fare marcia avanti e rimettersi in discussione dopo qualche anno di stasi è Claudio Baglioni: l'uscita di "Io sono qui" ('95) è faro di un cambio repentino di linguaggio: ermetismo privato, andamento cinematografico, sfida coraggiosa, anticonformista.  Tra i napoletani si ripropone Teresa De Sio ("Ombre rosse", '91, "La mappa del nuovo mondo", '93) straordinaria voce etnica, mediterranea, già viva e presente negli anni ottanta e sempre in prima linea nei concentramenti progressisti.  Teresa De Sio, con Fiorella Mannoia, Gianna Nannini, Loredana Bertè, Mia Martini, e l'antesignana, la paradigmatica Ornella Vanoni, è una delle poche cantautrici o comunque cantanti italiane che gravitano nell'ambito cantautorale.  Il fenomeno di questa di questa latitanza è legato al "phisique du role", che è storicamente maschile, così come il gradiente ipnotico; ma anche alle alternanze umorali, ai caratteri non facili, alle difficoltà di trovare credito in una cultura prevalentemente maschile, alla propensione popolare a identificarsi nel "discorso forte" e alle scelte ostinate dell'industria.  Alla figura tradizionale del cantautore "solo e pensoso", ma già proiettati verso il futuro si distinguono Samuele Bersani, scoperto da Dalla e divertente giocatore d'immagini (sua è "Canzone") Nicolò Fabi, capace di cavar fuori belle canzoni da pretesti volutamente banali, e originalissima eccezione femmile Carmen Consoli, tormentata "Gaspara Stampa" rock, in chiave di confusione e stupore, di servaggio e sofferenza di fronte all'amore.  Il '92 è l'anno del tour-evento di Luca Carboni e Jovanotti (Lorenzo Cherubini). I due confluiscono da percorsi esterni ma convergenti ad attuare entrambi un brusco, illuminato risveglio che corregge l'impatto degli esordi. Ombroso, delicato, Carboni arriva al grande successo nell'87 ("Luca Carboni"), suscitando la tenerezza, l'impulso tutto femminile a coccolarlo e proteggerlo. Ma già con "Canzoni e confusioni" ('92) e con "Mondo" ('95), sa puntare molto più in alto, ripescando "on the rebound" dalla coscienza tutte le contraddizioni della Bologna giovanile, le lacerazioni, le incomprensioni nel bisogno semplice, spicciolo di comunicare purezza, elementarità della vita, speranza.  Ancora più ardita, quasi un suicidio artistico con successiva rigenerazione è la parabola di Jovanotti. Immenso è lo spazio che divide "Jovanotti for president" ('88) da "L'albero" ('97). C'è in mezzo una presa di coscienza comportamentale, ideologica, letteraria; una crescita di intenti culturali che trasforma il giovane disc-jockey scriteriato, disimpegnato degli esordi in "opinion-leader" credibile, fascinante e trascinante sempre o quasi attraverso un "rap", un ossessivo metraggio parlato e cantilenato a picconare ipocrisie, falsità, ingiustizie e celebrare la comune tendenza alla felicità collettiva. Jovanotti è "nel" sistema: non cerca risposte trasgressive, violente: sfondo del suo pensiero è la positività palpabile della vita, a portata di tutti, che tutti possono cogliere. E in questo si sentirà sempre più "testimone totale" di un tempo e una generazione alla quale indicare una o più strade, da fratello "laico", terapeuta, propositivo, quasi unico in un panorama di voci inclini al pianto autibografico.  E se appunto disperazione e rabbia da diseredato sentimentale accompagnano Marco Masini, costringendolo ad un autobiografismo dissennato, se lo stesso autobiografismo si traduce in motteggio, gioco goliardico e serenante in uno spiritaccio come Francesco Baccini, ben altra complessità, intensità, completezza artistica c'è nel parlar di sè di Luciano Ligabue di Sassuolo, sorta di crocevia, punto di incontro delle pulsioni e indirizzi degli anni '90. D'origine contadina, ruspante, ingenua Ligabue imbocca la via del rock come la più breve per raccontare, ma dai fratelli maggiori Guccini, Bertoli, Lolli impara la lezione della parola, del contenuto; traducendola in personali aneliti associativi già in "Luciano Ligabue" ('90).  Di Jovanotti possiede la stessa sorta di ottimismo, più provinciale che cosmopolita e quindi meno sofisticato, più diretto; di Vasco Rossi ha il fisico "da palco", coinvolgente e l'accattivante tensione della voce in chiave meno rabbiosa e più grintosa, sulle traccie di Tom Waits.  Tranches di vita quotidiana, puzzles di amici e amori, notti bianche e percorsi sognanti lo portano ad affastellare e moltiplicare parole-chiave in visioni spezzate, disarticolate, del periodo e a proporre, ben oltre altri rockers, una costante prevalenza del sentimento, del giudizio del cuore: c'è in lui un "elan vital" che tende a espsndersi come onda fino al coinvolgimento totale in quest'Emilia che somiglia all'America ("Su e giù dal palco", '97); slancio che non si placa neppure nella contemplazione nostalgica della vita rivisitata e decodificata nelle ore del buio ('Certe notti" da "Buon compleanno Elvis", '95). |