

il cantautore

numero unico a cura del Club Tenco Sanremo in occasione del trentantunesimo Club Tenco - Via Meridiana 7, tel. 83130, casella postale 1, Sanremo

Club Tenco International
di Michele L. Straniero pag. 1

A sua immagine e somiglianza

Il tema del congresso di quest'anno: il contesto visivo della canzone con particolare riferimento alla grafica delle copertine italiane nella canzone d'autore di Omar Calabrese pag. 1

Tencottantuno: e otto...
di Amilcare Ramboldi pag. 2

E se parlassimo di canzone?
di Mario De Luigi pag. 2

Calabrese il «genovese»
di Omar Calabrese pag. 2

Due o tre cose su Chico
di Sergio Bardotti pag. 3

Alta fedeltà
di Omar Calabrese pag. 3

Gli «autori» di Ornella
di Enrico De Angelis pag. 3

Ferré: le «ali di gigante» di un «vecchio corvo»
di Guido Armelini pag. 4

Una voce che sa di sangue
Dopo Atahualpa Yupanqui arriva a Sanremo un altro grande cantore dell'America Latina: l'argentino Daniel Viglietti di Meri Franco Lao pag. 4

Canto d'amore alla libertà
Lluis Llach: ne parla il poeta e scrittore catalano Joan Fuster pag. 5

Il Gatto gitano
È il cantautore Teba Raliardo, figlio di Manitas de Plata pag. 5

Nuvole di Nebbia
Ovvero, le canzoni a fumetto di Franco Nebbia pag. 6

Do re crak gulp
di Vincenzo Mollica pag. 6

Diretissima maccherone-gelato
di Omar Calabrese pag. 7

Una modesta proposta a fumetti tra burocrazia in si bemolle
di Fulvia Serra pag. 8

Il sol dell'avvenir
I criteri d'impostazione grafica dei Dischi del Sole, i primi in Italia a considerare dischi e copertina come un unico prodotto di Dante Bellamio pag. 9

Chi sono
Mini-profilo dei protagonisti del congresso di quest'anno pag. 9

Italian graphiti
«La terza facciata del disco» mostra storia della canzone d'autore italiana di Enrico De Angelis pag. 9

I disco/graphici
Le scelte delle copertine: gli autori ed i responsabili delle case discografiche. Criteri, costi e progetti. Parliamone con loro pag. 10

Over and cover
Colloquio con Roberto Galanti, direttore di Musica e Dischi pag. 10

Figuriamoci!
Interviste con Paolo Conte, Franco Madau, Maria del Mar Bonet sulle copertine dei loro dischi. pag. 11

I pittori della Catalogna... ..e quelli di casa nostra
di Omar Calabrese pag. 11

Programmi e retrospettive
di Omar Calabrese pag. 12

Club Tenco International

di Michele L. Straniero

Il programma di quest'anno conferma la vocazione del Club Tenco a documentare e riproporre un discorso di valori musicali non limitato al nostro Paese ma - al tempo stesso - non supinamente assuefatto dalle monotone hit paradisi dettate dalla capitale imperiale con tutto il loro vacuo e ripetitivo rock'n'roll il quale, naturalmente, can never die, non può morire, essendo già morto. È giusto ricordare invece quanto la nostra canzone d'autore deve alle tradizioni "alternative" d'Europa e d'America, alla grande canzone francese metropolitana ed anarchica che si riassume nel nome di Léo Ferré, al canto popolare della Penisola iberica, alla nuova ondata brasiliana con la sua aggressiva sensualità e dolcezza. Sono valori diversi e complementari, una gamma di parole e di suoni che ci arricchiscono, che fanno parte integrante della nostra cultura, ai quali sarebbe stolto rinunciare, e che abbiamo il dovere di trasmettere ai più giovani, anche e soprattutto quando ci sembrano più disattenti. Di questi valori fa parte anche un certo tono, un certo stile dell'interpretazione che è, ancora una volta, mediazione culturale; a Ornella Vanoni, che da un ventennio se ne fa modello, va giustamente il riconoscimento del Club: polemicamente conteso e sottratto a un'altra Sanremo, a quella - diciamo così - dei mercati di suoni, che anche quando lo promettono con voce stentorea evitano poi accuratamente di rinnovarsi. Del resto, c'è una logica in queste contrapposizioni, e nessuno di noi è disposto a rinunciarvi, magari per trenta denari. A questa fedele ricomposizione (e rivendicazione) di valori durevoli si salda senza sforzo il tema del convegno, che chiama a dibattere su un aspetto fondamentale, anche se trascurato, del prodotto discografico e quindi anche delle modalità di comunicazione della canzone d'autore: la grafica di copertina. Tutti abbiamo in mente alcuni antichi e recenti esiti memorabili, dai quali un po' è dipeso il primo approccio con qualche disco poi molto

amato, o la collocazione di esso nello scaffale delle più gelose memorie sentimentali: è il momento, ci pare, di considerare con più meditata attenzione questo rapporto apparentemente casuale e disorganico tra i suoni e l'immagine, per individuarne le costanti, i risvolti, le trappole o magari soltanto gli equivoci. Così, anche nell'impegno grafico si riproduce in qualche modo quella dialettica tra comunicazione e consumo che da anni costituisce per noi oggetto di riflessione. Questa apertura a un settore trascurato compenserà in parte la minore ampiezza che assume in questa edizione la proposta di nomi nuovi di più o meno brillanti esordienti. Ma non deve passare sotto silenzio la clamorosa conferma, che quest'anno si è avuta, di una delle più coraggiose e precise indicazioni del Club, proprio sul piano dell'allargamento e della maturazione del gusto musicale, nonché di quella capacità di "tono" interpretativo di cui si diceva prima: vogliamo alludere a Paolo Conte, cui già si dedicò in primavera una intera serata - appunto "contiana", e che da molti mesi ormai tiene banco su palcoscenici e antenne private e pubbliche con una regolarità che rallegra e conforta chi ne ha sempre amato l'elegante ironia e il sottile cocktail di solida genuinità casalinga e problematico fascino esotico. Ecco, forse il Club Tenco è "internazionale" anche così, alla maniera di Conte: sospeso tra un'America che non è tanto Manhattan quanto i Mari del Sud, e una vecchia Europa dall'insostituibile, impalpabile, stregato profumo francese. Proprio come ai vecchi tempi, tanto simili a quelli nuovi, almeno sotto l'aspetto della "musica leggera e canzoni".

A sua immagine e somiglianza

Il tema del congresso di quest'anno: il contesto visivo della canzone con particolare riferimento alla grafica delle copertine italiane nella canzone d'autore di Omar Calabrese

La canzone non è solo canzone. O meglio: molte cose che non sono canzone sono in realtà canzone. La scena, per esempio. *Ciao ciao bambina* non è tale senza il palco di Sanremo fine anni Cinquanta. *Una rotonda sul mare* senza balera non è poi così confidenziale. *La febbre del sabato sera* senza discoteca perde molto mordente. *La locomotiva* senza osteria manca di qualcosa. *Caro amico ti scrivo* funziona di più in un bello stadio gremito, con un gran palco al centro. L'attore poi. Ovverossia il personaggio-attore, che sulla scena non porta solo le proprie doti canore, ma anche la propria personalità fisica, la propria vita come racconto, i propri gesti come dramma. Quando poi l'esecutore è anche autore delle proprie esecuzioni, l'attore allora diviene anche regista, scrittore, sceneggiatore. Di se stesso e del proprio prodotto. E soprattutto della sofferenza della propria attività di produttore "costritto" ad esibirsi. Non c'è esecuzione d'autore senza dramma, senza passioni profonde. Infine c'è la riproduzione. Il disco insomma, che come oggetto rotondo e nero con un buco nel mezzo non dice nulla, ma che tutto invece riassume nel contenitore che lo porta. Un contenitore che può essere televisione (e ri-riprodurre lo spettacolo di origine, pur trasmettendo il disco), oppure radio (disco con commenti, interviste, chiacchiere, e altre amenità), oppure imballaggio vero e proprio: in questo caso copertina.

La copertina ci interessa qui da vicino, sul resto è stato già detto molto. La copertina è il vero microcosmo in cui tutto si riassume: in un solo colpo d'occhio ecco di fronte a noi tutti gli elementi della canzone. Lei stessa, evidentemente, con le sue marche di genere, la sua storia interna ed esterna, le sue istruzioni per l'uso. E poi l'autore-attore, anche lui raccontato occasionalmente o come puntata rispetto alle sue produzioni precedenti, ma sempre personaggio-romanzo, sempre posizione drammatica. E ancora i comportamenti che la storia-canzone o la storia-vita non mancherà di procurare. Per i più sofisticati, diremo anche che questo oggetto "dato a vedere" (traduzione istantanea di racconti verbalmente lunghissimi) porta con sé anche le tracce di una cultura "alta", che potremmo riassumere citando avanguardie artistiche, avanguardie letterarie, avanguardie teatrali, avanguardie cinematografiche, eccetera eccetera. Un'avanguardia, insomma, che si fa di massa, che viene data a consumare (nulla di negativo in tutto ciò) spesso senza la consapevolezza del fruitore, sempre senza le resistenze che l'arte marcata arte provoca nel pubblico di massa.

Ma spesso, e questo è davvero materia su cui riflettere, dal lavoro anche di collage a talora parassita della confezione emerge qualcosa che non costituisce un consumo già consumato. La copertina del disco, pure così simile alla pubblicità, cava ogni tanto qualcosa di assai originale, potremmo quasi dire di avanguardia, e qualcuno l'ha già chiamata "disco art". Le ragioni? Ecco: in questa breve presentazione non sappiamo dirle (o anche se le sappiamo, manterremo il segreto per la necessità di lasciar margine di suspense all'amatissimo pubblico). Chi può, tuttavia, aiutarci a scoprirle è presente a Sanremo per il convegno che andiamo brevemente ad illustrare, dedicato, se non lo si fosse ancora capito, alla copertina del disco italiano d'autore. I classici "esperti" da noi riuniti appartengono ai settori più svariati: mondo delle comunicazioni di massa, critici d'arte, semiologi, parolieri, discografici, lieri, critici musicali, filosofi, grafici, autori. Non lo facciamo per amore di interdisciplinarietà, parola che forse non esiste. Piuttosto: per amore di in-disciplina, ma consistente nel riunire il maggior numero di persone che possa dar ragguagli, notizie, dati, commenti su un fenomeno che per le sue dimensioni quantitative e qualitative ha costituito senza dubbio nel nostro paese una parte notevole di quello che oggi si suol definire "immaginario collettivo". L'obiettivo, per nulla nascosto, è quello di ricomporre una rete di possibili interpretazioni. Fra discorsi, immagini, pupazzi, dipinti, fotografie, provocazioni, il gentile pubblico ne sarà, ci auguriamo, a sua volta trattenuto.



Tencottantuno: e otto...

di Amilcare Rambaldi

L'ottava edizione della nostra manifestazione ci riserva non poche novità; alcune dovute a ripensamenti sulle esperienze precedenti, altre nate da intuizioni momentanee parsoche durante gli incontri degli amici del Club, sempre più numerosi, che la apparente parentesi invernale ci sa offrire. Un segno di fermenti continui e di buona salute che lasciano ben sperare anche per il futuro.

Cominciamo dalla Rassegna; il numero dei partecipanti è notevolmente ridotto rispetto agli anni precedenti. Questo per poter assicurare maggiori spazi d'espressione ad ogni singolo artista; nei confronti dei quali, naturalmente, si è dovuto attuare, e scusateci il termine, una selezione più severa ed attenta. Tutto ciò non potrà che giovare ai contenuti qualitativi degli spettacoli ovviamente anche a certi inconvenienti d'orario che a volte si sono verificati negli anni precedenti. Guardando i programmi ci si accorgerà subito che le presenze straniere sono aumentate; non è altro che l'ampliamento di proposte che il Club ha fatto sue già nelle ultime tre edizioni; dove si è stati ben attenti ad indagare su quelle culture musicali a cui i nostri canali d'informazione e di propaganda prestano poca attenzione, dimenticando quali personaggi si nascondano in esse. Personaggi che sono presenti a Sanremo grazie soprattutto alla sensibilità e all'amicizia che loro stessi hanno manifestato per il nostro lavoro; mi piace qui sottolineare la traversata atlantica di Chico Buarque de Hollanda, così restio solitamente a qualsiasi tipo di iniziativa musicale; e i ritorni di Léo Ferré, primo premio Tenco, e di Luis Llach, diventato ormai fedelissimo del Club.

Per quanto riguarda il Premio Tenco anche qui una novità; oltre a quelli tradizionalmente assegnati all'artista straniero ed all'operatore culturale, Giorgio Calabrese per l'occasione, un riconoscimento particolare ad Ornella Vanoni. Vale la pena ricordare che, pur se la nostra manifestazione è sempre stata popolata da cantautori, si tratta di una "Rassegna della canzone d'autore". E quindi non ci si poteva dimenticare di una delle pochissime sensibili interpreti di questo genere di canzoni; a lei tutto il nostro riconoscimento per la sua attività e "militanza". Il congresso avrà quest'anno un tema piuttosto inusitato; non soltanto per noi, ma anche per il panorama congressuale italiano. La terza fac-

cia del disco prenderà in esame tutto ciò che riguarda "l'immagine visiva" della canzone con particolare riferimento alla grafica delle copertine. Un tema del genere ci ha anche consigliato di rivedere anche l'immagine del nostro giornale, come i più attenti potranno notare, ha subito delle "rivisitazioni". Il tema della grafica delle copertine, che pure è centro d'attenzione sia negli Stati Uniti che in Inghilterra, non è mai stato preso organicamente in esame in Italia; ci proviamo noi. E le illustri adesioni che abbiamo raccolto ci fanno sperare in un certo successo dell'iniziativa. Novità assoluta per le nostre giornate sanremesi sarà anche l'incontro con i disegnatori ed i fumettisti; una proposta per unire questi "nuovi eroi" della comunicazione a quelli per noi più consueti. Un'unione che ha già avuto un precedente, seppure di ridotte dimensioni, in Contiana, la nostra serata di marzo dedicata a Paolo Conte, ed in "Un mocambo per Paolo Conte" il libro di Vincenzo Mollica che fu presentato in quella occasione. Chissà mai che il Club Tenco, oltre ad essere un punto d'incontro per cantautori, non lo possa diventare anche per i disegnatori? Tutto è possibile...

Oltre a cantanti e dibattiti, nel nostro carnet ci sono anche due mostre: la prima dedicata alla copertina del disco, con riferimento naturale alla canzone d'autore; un iter storico attraverso le immagini grafiche. La prima, per quanto ne sappiamo, che sia mai stata fatta in Italia. La seconda mostra, poi, dedicata alla canzone "vista" dai "cartoonisti". Anche qui una primizia.

Tutte queste iniziative avranno tre localizzazioni differenti. Il consueto teatro Ariston per le serate canore; il Teatro Ritz per gli incontri pomeridiani del Congresso e per quello dedicato ai fumetti (nonché per la relativa mostra). E poi, per la prima volta, la Biblioteca Comunale dove verrà presentata la mostra della copertina e dove ci saranno, a mezzogiorno, incontri dei nostri ospiti stranieri con la stampa e con il pubblico. È doveroso da parte del Club un ringraziamento particolare a Gianni Giuliano, Assessore alle manifestazioni; a Carlo Poletti, Presidente della Azienda Autonoma di Soggiorno e Antonio Semeria, Presidente della Commissione del Casino per l'aiuto finanziario che ci hanno prestato e senza il quale tutto ciò non sarebbe stato possibile. Buon divertimento.

E se parlassimo di canzone?

di Mario De Luigi



La prima canzone in lingua italiana di Domenico Modugno, "Vecchio frack", data 1955 ma giunta alla notorietà solo l'anno seguente, potrebbe oggi essere letta anche in chiave di profezia: la misteriosa figura del protagonista che scompare nella notte, mentre le acque del fiume portano via la sua uniforme di *viveur* d'altri tempi ("un cilindro, un fiore, un frack"), che altro nasconde se non la nuova canzone italiana dei cantautori, che proprio con Modugno si sbarazza dei vecchi panni per indossare i jeans e voltar pagina sui gorgheggi degli stornellatori? Da allora è passato un quarto di secolo, ma solo da pochi anni il genere ha trovato una sua precisa definizione - e collocazione all'interno della musica "leggera" in Italia - in virtù, soprattutto, del lavoro svolto dal Club Tenco attraverso ricerche, spettacoli e dibattiti che hanno sensibilizzato in questa direzione l'attenzione degli operatori e dei media. A questo genere si è voluto dare il nome di canzone d'autore per distinguerlo dalla canzonetta di consumo (territorio proprio anche di numerosi "cantautori"), intendo qui in senso strettamente tecnico il neologismo coniato da Micocci e Melis a cavallo fra gli anni '50 e '60, anche se le mutazioni che sono intervenute in epoca più recente - non solo fra canzone d'au-

lore e canzonetta, ma fra queste e il folk, il rock, il cabaret, ecc. - tendono a svuotare di significato ogni tentativo di fissare categorie rigorose.

E se provassimo a parlare, a questo punto, semplicemente di "canzone"? In Francia il termine "*chanson*", da solo, è sufficiente a identificare il genere in cui rientrano i Ferré, i Brassens, i Brel, senza che la dignità del medesimo sia intaccata dalla enorme produzione - pur sempre di "*chansons*" - che inonda il mercato del disco e le sue *hit-parades*. È vero che al di qua delle Alpi, per parecchio tempo, quando si parlava di "canzone italiana" il pensiero correva alle corti dei Villa o delle Pizzi (o, quantomeno, delle Berti o dei Ranieri); ma ciò è ancora vero oggi, dopo che personaggi come Guccini, De Gregori, Vecchioni, ecc., fino a ieri considerati d'*élite*, si sono conquistati uno spazio di tutto rispetto anche presso il grande pubblico? Personalmente siamo del parere che siano i contenuti, e non le etichette, a qualificare ogni evento; in questo senso la Rassegna di Sanremo non dovrebbe mai rischiare di confondersi, in ogni caso (salvo imprevedibili uscite di senno dell'interno direttivo del Club Tenco), con manifestazioni come il Festivalbar, il risorto Disco per l'Estate o lo

stesso Festival di Sanremo, con tutto il rispetto che abbiamo nei confronti di queste iniziative e di chi le organizza: ma, giustamente, i Salvetti e i Ravera non hanno mai preteso di fare cultura. Ciò che invece, almeno nelle intenzioni (siano gli altri a giudicare i risultati), è alla base del lavoro del Club Tenco: canzone intesa come strumento culturale, quella "canzone d'autore" che - come gli stessi *mass media* sono sempre più frequentemente costretti a riconoscere - "è andata via via rappresentando, nel nostro paese, la sola clamorosa forma poetica di largo consumo" ("Corriere della Sera Illustrato" del 6.6.1981).

Per queste ragioni ci chiediamo, oggi, se non sia il caso di lasciar cadere - come "un cilindro, un fiore e un frack" ormai superflui - quella discriminante "d'autore", sia nel titolo della Rassegna, sia nel nostro parlare quotidiano, che per altri versi potrebbe condurre a una ghetizzazione nella ricerca. C'è tempo per pensarci, comunque, prima che il movimento innescato da Modugno - che ha visto in questi anni le più disparate forme di sviluppo e le mutazioni più bizzarre, pur restando sempre coerente con il suo linguaggio originario - giunga al giro di boa di un altro quarto di secolo.

Calabrese il "genovese"

Quest'anno il Premio Tenco per l'opera culturale è stato assegnato a Giorgio Calabrese; i suoi predecessori furono, a partire dal 1974, Nanni Ricordi, Michele L. Straniero, Filippo Crivelli, Dario Fo, Roberto Roversi, Roberto De Simone, Giancarlo Ceasaroni. Questa è la motivazione con cui la Commissione del Club gli ha conferito il riconoscimento: "per la sua costante presenza nel mondo della canzone d'autore e la penetrante capacità di raccordo e d'interpretazione del suo lavoro critico, che ha brillantemente affiancato alla felice vena creativa di autore sperimentato di riconosciuta esperienza e valore". Con i migliori auguri.



Giorgio Calabrese si è dedicato alla canzone dopo una carriera marittima, maturando come autore di testi la "rivoluzione" degli anni '60 e ponendo le basi della cosiddetta scuola genovese. Malgrado il primo amore per il rock, è stato dunque protagonista del rinnovamento della nostra canzone insieme agli amici Reverberi, Bindi (di cui era il paroliere fisso), Paoli, Tenco e Lauzi. Cultore della canzone francese e brasiliana, ne è uno dei più credibili e prestigiosi traduttori. Oggi è produttore e autore di testi radiotelevisivi; la lunga esperienza e la brillante comunicativa ne hanno fatto anche un personaggio popolare come conduttore di programmi.

1979 il concerto
(Aspetti musicali italiani degli anni '70)
A cura di Enzo di Milano
giugno 14 giugno ore 20.00
Ingresso: 10.000

Il gruppo di artisti è costituito da:
Enrico Bernasconi, Anna, Eugenio Finelli, Fiamma, Bolla Bolla, Fabio Trecchi, Roberto Costi, Egoiste 84, Francesco Guccini, P.F.M., Banco del Mutuo Soccorso, Gruppo Folk Internazionale, Angelo Branduardi, Le Orme, Alberto Fortis, Giorgio Gaber, Giancarlo Guarnieri, Luigi Cinque, Annalisa Venturi, Adriano Banti, Marco Ferradini, Roberto Venustiani, Napoli Centrale, Gaetano Manfredini, Mario Anzures, Teresa De Sio, Silamón, Eusebio Dattato, Pierangelo Bernini, Roberto Colombo, Giorgio Galassi, Sireny Sio, Lucio Villone, Jabbu, Tullio De Piscopo, Claudio Rocchi, I Cromalide, Mauro Pagani, Walter Marchetti, Gaetano Ligresti, Giuliano Bonini, Alberto Radici, Bruno Etrusco, Giancarlo Schifani, Gaetano Napolitano, Giorgio Vignoli, Pasquale Minetti, Kato Rock.

Con il patrocinio della Regione Liguria, Provincia di Genova, Comune di Genova, Università di Genova, Università del Piemonte Orientale, Università del Piemonte Orientale, Università del Piemonte Orientale.

Il gruppo di artisti è costituito da:
Enrico Bernasconi, Anna, Eugenio Finelli, Fiamma, Bolla Bolla, Fabio Trecchi, Roberto Costi, Egoiste 84, Francesco Guccini, P.F.M., Banco del Mutuo Soccorso, Gruppo Folk Internazionale, Angelo Branduardi, Le Orme, Alberto Fortis, Giorgio Gaber, Giancarlo Guarnieri, Luigi Cinque, Annalisa Venturi, Adriano Banti, Marco Ferradini, Roberto Venustiani, Napoli Centrale, Gaetano Manfredini, Mario Anzures, Teresa De Sio, Silamón, Eusebio Dattato, Pierangelo Bernini, Roberto Colombo, Giorgio Galassi, Sireny Sio, Lucio Villone, Jabbu, Tullio De Piscopo, Claudio Rocchi, I Cromalide, Mauro Pagani, Walter Marchetti, Gaetano Ligresti, Giuliano Bonini, Alberto Radici, Bruno Etrusco, Giancarlo Schifani, Gaetano Napolitano, Giorgio Vignoli, Pasquale Minetti, Kato Rock.

Gianni Sassi: manifesto del «Concerto per Demetrio Stratos» (giugno '79).

Due o tre cose su Chico

di Sergio Bardotti



“Con quegli occhi verdi lei si impazzisce le mie figlie... fa impazzire tutte le donne del nostro Brasile... e non le basta? Perché rompe i coglioni? Mi fa un autografo?” Ripescò dalla memoria in citazione non letterale (non è certo la forma che conta) quello che un generale disse a Chico Buarque in anni già lontani, durante uno dei tanti brevissimi “fermi” di paterno ammonimento quando laggiù la repressione era ancora massiccia e violentissima. È indicativo di almeno due cose: 1) l'imbarazzo (e l'impotenza e l'invidia) del potere militare di fronte a un dissidente, non militante, che sarebbe stato folle popolarità; 2) la testa dura, l'impegno di Chico. Precisiamo: impegno duro, vistoso che equipara però, nel fare musica, la funzione informativa e di denuncia alla funzione ludica; alla mente e al cuore il contenuto, ai piedi di ritmo. Personaggio schivo e abitudinario, Chico ama dire di essere un calciatore con il hobby della musica. Difatto, non si esibisce in pubblico che come calciatore. “L'ultima recita” come cantante l'ha offerta l'anno scorso in Angola; per ora non prevede di riprendere i concerti. È forse necessario, e inevitabili errori, tentare di ricostruire brevemente alcune tappe degli ultimi anni della carriera di Chico: da noi se ne sa poco.

1972 - la canzone *Apesar de você*, prima in classifica, viene precipitosamente ritirata dal commercio per ordine di polizia quando ci si rende conto che i livelli di lettura del testo sono almeno due ed il secondo livello, l'insopportabile, non è un'innamorata.

1973 - la canzone *Calice* viene proibita, anche in esecuzione pubblica. Viene proibito, con cartogesso editto dell'ultimo giorno prima dell'andata in scena, il dramma *Calabar*, violenta ricostruzione fortemente polemica della guerra lusolandese del XVII secolo per il controllo dell'industria zuccheriera. Il disco dello spettacolo può uscire (Chico canta) ma subisce forti tagli di censura. Chico inventa una formula di protesta: non sostituisce le frasi o le parole censurate. I brani vengono mixati sostituendovi il silenzio. In un caso, viene addirittura pubblicata la sola base musicale, essendo stato proibito l'intero testo.

1974 - esce il romanzo - apologo *Fazenda modelo* (Fattoria Modello), violentissima satira antiregime.

1975 - in scena la pièce con musiche *Gota d'água* (Goccia d'acqua) rielaborazione del tema di Medea in chiave cariosa: il dramma della piccola borghesia carioca strozzata dalle speculazioni e dall'inflazione.

Trionfale show per quattro mesi consecutivi al Canecão con Maria Bethania. Chico vi esegue senza parole l'ennesima canzone con testo proibito (*Tanto mar*, sulla rivoluzione portoghese); il pubblico che attraverso qualche samizdat conosce il testo, regolarmente la canta e lancia tutte le sere centinaia di garofani sul palco.

1977 - traduzione dall'italiano di una commedia musicale infantile, mia e di Luis Bacalov. “I musicanti” diventano “Os Saltimbancos”, contributo in chia-

di gioco alla formazione socio-politica dei giovanissimi.

1978 - va in scena l'“Opera do Malandro”, remake del “Beggars Opera” e de “L'Opera da tre soldi” sempre in chiave cariosa, che affronta il potere di penetrazione e il trionfo delle multinazionali in Brasile alla fine degli anni trenta.

1979 - viaggio a Cuba, quale presidente della giuria per un premio letterario. Al ritorno, qualche noia dagli organi di polizia.

Nel frattempo, quasi ogni anno, dischi (comprendenti anche le musiche degli spettacoli) la cui vendita media è intorno alle 500/600.000 copie.

Quest'anno ha lavorato ancora con me e Bacalov alla sceneggiatura ed alle musiche per il film “Os Saltimbancos Trapalhões”, basato parzialmente sulla pièce originale.

Qualche considerazione per chiudere: non è il caso di esagerare sul peso che la dittatura ha esercitato su Chico. Poteva solo amareggiarlo ed umiliarlo, e l'ha fatto puntualmente, quando e quanto ha potuto.

L'uomo di principi rigidi, e tecnico prodigioso, Chico è sicuramente tra i pochi grandissimi della nostra professione. Mi chiedo perché, pur non utilizzando la lingua del padrone, non trovi spazio quotidiano sulle riviste, nelle radio, nei pensieri dei troppi che dicono di “portare avanti” la musica come “discorso” nella nostra piccola provincia reaganiana. Quindi, grazie al Premio Tenco, in altre parole.

Alta fedeltà

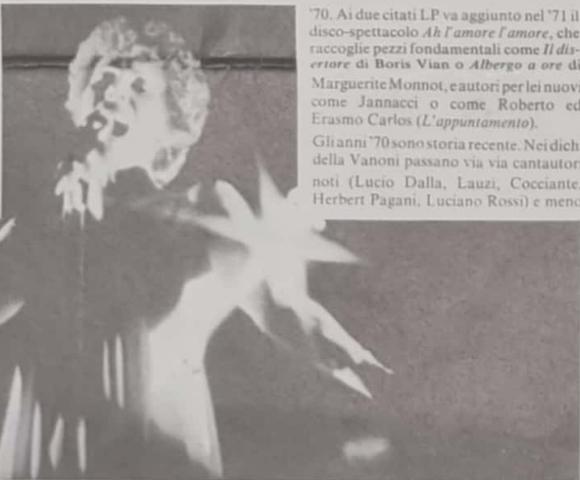
È stato costume molto diffuso tra i nostri parolieri, ma non è un fenomeno solo patrio, rimanere ostinatamente tali anche quando indossano i panni del traduttore. Della canzone da trasportare nella madre lingua rimaneva la musica da usare qualche base ritmica per un nuovo testo privo di riferimenti rispetto a quello originale. A volte si è riusciti non solo a costruire molti successi, ma anche ad attribuire all'autore intendimenti che questi nemmeno si sognava. Uno dei casi più sintomatici è stato “Bugiardo e inco-sciente”, traduzione molto improbabile, che si commenta nel titolo stesso, della *Tieta*, ovvero la *Zia zitella*. Non solo è sparita la toccante poesia di Joan Manuel Serrat, ma del suo testo non è rimasta nemmeno una congiunzione. Ma bastano invenzioni anche parziali, anche di un paio di versi, per tradire completamente

un testo. A proposito basta citare, come esempio clamoroso, *La banda*, l'unico brano di Chico che da noi abbia ottenuto un grande successo, seppur per interposta persona; quella banda in cui “il mio ragazzo era lì e allora dissi di sì”, è bastato questo, presso il grande pubblico e la critica più disattenta, per qualificare il cantautore brasiliano un inventore di *canzonette*, dove il termine è denso di distaccate sufficienze. Riportiamo qui la traduzione letterale, e non ritmica, del testo in questione pubblicata da Meri Franco Lao nel suo “*I Trovatori dell'America Latina*” (Boria Editore). Anche per una questione di fedeltà; di quella stessa fedeltà di cui Chico Buarque ha dato prova con *Minha historia*, versione brasiliana della dalliana 4/3/43, o *Gesù bambino* come si preferisce.

Gli “autori” di Ornella

di Enrico De Angelis

È Giorgio Strehler a imporre nel 1959, in una piccola dimensione teatrale, la voce e la personalità di Ornella Vanoni. La sua prima immagine è quella di “cantante della mala” (così fu definita); la serie discografica di “45” con cui debutta è intitolata infatti “Le canzoni della malavita” e riporta un repertorio di periferia urbana, di tono aggressivo e drammatico, di contenuto spregiudicato e aspro, ma raffinato nella forma. I titoli sono eloquenti: la brechtiana *Jenny delle spelon-*



70. Ai due citati LP va aggiunto nel '71 il disco-spettacolo *Ah l'amore l'amore*, che raccoglie pezzi fondamentali come *Il disordine di Boris Vian* o *Albergo a ore* di Marguerite Monnot, e autori per lei nuovi come Jannacci o come Roberto ed Erasmo Carlos (*L'appuntamento*).

Gli anni '70 sono storia recente. Nei dieci della Vanoni passano via via cantautori noti (Lucio Dalla, Lauzi, Cocciantè, Herbert Pagani, Luciano Rossi) e meno

Stavo vivendo a caso quando il mio amore mi chiamò per vedere passare la banda che cantava cose d'amore. La mia gente rassegnata disse addio al dolore per vedere passare la banda che cantava cose d'amore. L'uomo serio che contava denaro si fermò, il fanfarone che raccontava frottole si fermò, l'innamorata che contava le stelle si fermò, per vedere, ascoltare, lasciar passare. La ragazza triste e silenziosa, sorrise; la rosa triste ancora chiusa, si aprì; e tutti i bambini accorsero per vedere passare la banda che cantava cose d'amore.



Il vecchio debole dimenticò la stanchezza e pensò che era ancora giovane per salire sul terrazzo, e danzò; la ragazza brutta si affacciò alla finestra convinta che la banda suonasse per lei. Incalzante, la marceffa inondava le strade; la luna piena, che era nascosta, apparve; la mia città si addobbò per vedere passare la banda che cantava cose d'amore. Ma con mio disincanto tanta dolcezza finì, tutto tornò a posto appena passata la banda, e ciascuno nel suo canto*, in ogni canto un dolore appena passata la banda che cantava cose d'amore.

*Il verso originale è e cada qual no seu canto: il termine canto ha un doppio significato: vuole dire sia canto, sia angolo.

che, *Saint-Lazare*. Senti come la vosa la sirena. *Canto dei carcerati calabresi*. Hanno ammazzato il Mario. *Le mantellate*. *Ma mi*. *La zolfara*. *Ballata di Chesman*. Un repertorio che appare popolare ma è in realtà squisitamente “d'autore”; autori cioè di grande prestigio, allora ai primordi della “nuova canzone”: teatranti come Dario Fo e lo stesso Strehler per i testi, compositori come Gino Negri e Fiorenzo Carpi per le musiche, nonché una coppia proveniente dal movimento d'avanguardia dei “Cantacronache”, Fausto Amodei e Michele L. Straniero.

Nel '61 una prima svolta: la Vanoni si innamorò della scuola genovese e, in particolare, inizia con un capolavoro (*Senza fine*) la stupenda collana delle canzoni di Paoli (*Me in tutto il mondo*. *Per te*. *Anche se*. *Che cosa c'è*. *Sassi*. *Se Dio ti dà*. *Come si fa*. *Il cielo in una stanza*). Non è peraltro una svolta brusca, avendo entrambi i repertori ascendenze francesi che sono evidentemente congeniali a Ornella. Sono di questi primi anni Sessanta le interpretazioni di Mouloudji (*Un jour tu verras*), della coppia genovese Calabrese-Reverberi (*Se qualcuno ti dirà*), del giovane Enrico Polito (*Cercami*. *Attento a te*. *Non ho pietà*), di Patricia Carli (*Domani ti sposi*), di Modugno (*Tu si' na cosa grande*), di Donaggio (*Caldo*). Contem-

poraneamente propone tra i primi in Italia Bacharach (*Non dirmi niente*. *Aprò gli occhi per non vederti*); si lega musicalmente ad importanti autori di cinema e di teatro (*Le piace Brahms?*. *La fidanzata del bersagliere* di Edoardo Anton ed Ennio Morricone, un disco firmato da Lina Wertmüller e Luis Enriquez, e soprattutto *Rugantino* di Garinei-Giovannini-Trovajoli); inizia pure una marginale attività di cantautrice collaborando alla bella *Se non avessi incontrato te*. Nel '66 “scopre” anche Tenco, di cui incide *Tu non hai capito niente* *Mi sono innamorata di te*. *Io sì*. *Vedrai vedrai*. *Ah l'amore l'amore*. *Ragazzo mio*. *Lontano lontano*. tanto da ricevere per questo, già nel '71, un sincero riconoscimento del Club Tenco di Venezia.

Dopo il '68 la valorizzazione dei cantautori - quando questi sono ancora una proposta oppositiva d'élite - diventa sistematica, precisa, programmatica: sono i due volumi “Ai miei amici cantautori”, dedicati a canzoni di Brel, Trenet, Piaf, Bécud, Aznavour, Charden, Char Michael, Lennon-McCartney, Donovan, Joao Gilberto, Modugno, Bindi, Endrigo, Lauzi, i “soliti” Paoli e Tenco. È anche grazie a questa operazione che la canzone d'autore inizia tra le masse una circolazione più stabile e diffusa, che si svilupperà gradualmente per tutti gli anni

noti (Corrado Castellari, Oscar Prudente, Elide Suligoj, Renato Arruoh, Rosalino Cellamare vale a dire “Ron” di oggi), finché l'anno scorso, tra Cohen-De André e Mimmo Cavallo, approda a Paolo Conte (*La donna d'inverno*) dopo aver proposto molti anni prima il fratello Giorgio (*Sono triste*, *Io sono come sono*). Anche firme francesi sono frequentemente visitate (Serge Lama, Delanè-Giraud e persino Barbara), ma certamente il fatto più rilevante di questi anni è l'adesione agli umori della canzone brasiliana, un mondo relativamente difficile per il nostro pubblico. Non solo i più accessibili fratelli Carlos compaiono infatti nelle sue incisioni, ma pure altri nomi, che sono quelli di Barros, Jorge, Rodrix, Tavito, Dominginhos, Anastacia, Veloso, Martinho da Vila, Lobo, e soprattutto due grandi: Vinicius de Moraes, Premio Tenco 1975, insieme a cui - dopo averne cantato *L'apprendista poeta* - incide nel '76 un memorabile LP a due voci più Toquinho; e Chico Buarque de Hollanda, Premio Tenco 1981, col quale gli “appuntamenti” sono isolati ma ripetuti: *Construção*, *Tatuagem*, *Olhos nos olhos*, *Terestina*.

Tante e tali insistenze “storiche”, che portano i nomi di Tenco, di Vinicius o di Chico, sono buoni motivi per avere Ornella tra i cantautori del “Tenco 81”.

Ferré: le "ali di gigante" di un "vecchio corvo"

di Guido Armellini

L'anarchia di Léo Ferré, quella che lui chiama "la critica disperata, la disperazione della solitudine, la Solitudine", ha poco a che vedere con la paccottiglia folkloristica, infarcita di *bohème* e buoni sentimenti, di cui solitamente si parla rievocando la Parigi della *rive gauche*: fin dagli anni del dopoguerra, quando, facendosi sbattere regolarmente le porte in faccia dalle case discografiche, strappava i canoni del decoro canzonettistico ("colto" o "popolare" che fosse) mescolando rarefatti motivi classicheggianti e *refrains* di provocatoria orecchiabilità, stremato simbolismo e *argot* ferocemente lacerato e plebeo, il suo rifiuto di ogni gerarchia andava di pari passo con un'originale opera di contaminazione linguistica che si poneva fuori dalla canzone "esistenzialista" di Saint-Germain-des-Près come dalla trivialità consolatoria della musica di consumo. Da allora a oggi, il suo mondo poetico si è fatto più ricco e complesso, ma la capacità di coinvolgimento e di sfida delle sue canzoni resta legata allo sconfinamento, alla dismisura programmatica che emerge dal suo modo di fondere parole, musica e voce in un impasto canzonettisticamente "impossibile" e debordante, trapassando magistralmente dall'invettiva beccata alla tenera più abbandonata, dall'impiego enfatico dei cori e della grande orchestra alla stridente nudità del grido inarticolato.

In questa chiave va considerata la di stanza che separa la sua anarchia da quella dell'altro "grande vecchio" della canzone francese: se Brassens scandisce la sua sorniona ironia sul ritmo di ballate impeccabili, dove anche il turpiloquio e le



puntate antiautoritarie sono esercitate dall'elegante sottigliezza del gioco letterario, Ferré sembra sfidare in ogni sua canzone i recinti che separano l'"alto" e il "basso", rimescolando impavidamente la musica dotta con la musica leggera, la turpitudine del gergo più canagliesco con la rarefazione del linguaggio poetico illustre. Dietro a questo modo assolutamente solitario e deviante di "abitare" il mondo della canzone sta l'amore, viscerale fino all'autoidentificazione, per i "poeti maledetti", che gli tramandano una concezione fatale, mitica, della contrapposizione tra artista e società, qualcosa che ha a che vedere con l'orecchio mozzato di Van Gogh, la sordità di Beethoven, il tumore di Ravel: è l'idea - tipica del decadentismo e poi del surrealismo - dell'arte come malattia, dannazione, follia, e del poeta come portavoce di un mondo "altro", il mondo dell'immaginazione e del desiderio, serbatoio di "una

capacità infinita di rivolta". Così anarchia e poesia sono per Ferré un'unica cosa: le perde unghiate contro il potere - che gli hanno fruttato odi, ostracismi e censure per tutto il corso della sua lunga carriera - sono l'"altra faccia" della sua ricerca di intensità e qualità espressiva attraverso un modo diverso di usare la musica e la parola. La poesia - dice Ferré - dev'essere cantata e non letta; vivere nel corpo e non appassire nei libri, diffondersi per le strade e fecondare una rivolta quotidiana: in questo senso, trapiantando sul terreno della canzone e della cultura di massa lo slogan rimbalzato "cambiare la vita", Ferré è stato a suo modo un "profeta" del '68, e la sua vena antiautoritaria e "desiderante" ha trovato straordinari momenti di consonanza con i giovani, che nei giorni del maggio si sono riconosciuti nelle cose che il "vecchio corvo" andava cantando da oltre vent'anni.

Se le dicessi "tu" - scriveva nel '67 presentando il suo disco dedicato alla poesia di Baudelaire - per chi mi prenderebbero? Direbbero: "Quello lì si appollaiava lassù con gli albatro che sanno piuttosto di corvo..." Se ti dicessi "lei", diventerei ancor più freddo nella tua ultima terra e mi chiameresti Léo, vieni, andiamo a veder le pitture al boulevard Edgar Quinet, non è lontano da casa mia? In questo "dare del tu" ai nomi del suo olimpo letterario (dal quale sono banditi i puristi, quelli che prendono le parole con le pinze) sta la radice della sua capacità di spremere dai loro testi una possibilità di canto che si fa respiro e sangue della parola poetica, per cui le poesie di Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Aragon, (ma anche Pavese, e ora Cecco Angiolieri), musicate da Ferré, restano nella memoria dell'ascoltatore simbolicamente impastate con la sua interpretazione (riferendosi a questo suo "dono" Aragon ha scritto: "Bisognerà riscrivere la storia della letteratura a causa di Léo Ferré"). Ma questo rapporto fisico, carnale, con i grandi poeti e musicisti, determina anche la propensione di Ferré a utilizzare la tradizione letteraria e musicale come un vasto repertorio di suggestioni tematiche e stilistiche da riciclare, contaminandole con le parole e i suoni del mondo contemporaneo in un magmatico e polivalente fluire di immagini: le inquietudini esistenziali, l'incombere della morte, l'amore e il sesso come estrema e panica protesta del nostro "essere", l'alterità del destino dei poeti e degli anonimi ribelli dell'anarchia, si situano, con dissonante ambiguità, tra gli ingranaggi della società odierna, con i suoi miti spettacolari, le sue seduzioni e le

sue scorticatoie illusorie.

Nell'universo brulicante delle canzoni di Ferré non c'è nessuna euforia sulle magnifiche sorti dell'epoca postmoderna; è piuttosto presente la sotterranea intuizione di una "mancanza ad essere" che richiama un disperato desiderio di totalità: la sua testardaggine, che lo apparenta agli ultimi artigiani, nello scrivere, comporre, dirigere, cantare e stampare dà sé le proprie canzoni ha probabilmente questo significato: "fare tutto", opporsi alla specializzazione castrante imposta dal nostro "tempo di plastica"; e il veicolo privilegiato resta quello del corpo, delle corde vocali, dell'intensità espressiva che proviene da "nervi ultrasensibili" ("la poesia puzza di piedi - scrive in *Le chien - si defenestra e grida parole che vengono dall'altra riva...*"), rifiutando i surrogati preconfezionati offerti dalla tecnologia.

La singolarità della posizione di Ferré sta nell'aver saputo stipare questa debordante densità immaginativa e questa ricchezza di riferimenti culturali nello spazio - fisico e sociologico - della canzone, forzando i limiti codificati del "genere" fino a toccarne il punto di rottura, sfidando impavidamente il rischio del *Kitsch* e gli storcimenti di naso degli accademici. Da la scena, mai accomodate o corviva (pensate, per restare nel campo della canzone francese, alla distanza che lo separa dalle levigate ruffianerie di un Aznavour) si colloca tra i più alti e vigorosi tentativi di riproporre, nel grande ghetto standardizzato a cui rischia di ridursi la cultura di massa, l'urgenza di un linguaggio di autentica ed esigente qualità comunicativa.

Una voce che sa di sangue.

Dopo Atahualpa Yupanqui arriva a Sanremo un altro grande cantore dell'America Latina: l'uruguayo Daniel Viglietti.

di Meri Franco Lao

Daniel nasce a Montevideo il 24 luglio 1939; sua madre, concertista di pianoforte; suo padre, chitarrista folklorico. Durante l'infanzia e l'adolescenza di Daniel Viglietti l'Uruguay offriva al mondo un'immagine democratica. Alla fine della decade del cinquanta, però, la situazione, si ribalta. Daniel Viglietti è una personalità emblematica di questo processo. Ha potuto studiare liberamente e, allo stesso tempo, diplomarsi al conservatorio in chitarra, armonia e contrappunto. È stato incoraggiato e avviato alla carriera concertistica da concorsi pubblici. Anche lui appartiene alla generazione che si è formata criticamente con il settimanale *Marcha*, piattaforma vivace dei lettori, sul quale ha pubblicato originali interviste. Il desiderio di comunicare con gli altri in un modo più chiaro lo porta ad abbandonare la carriera di eccellente chitarrista intrapresa, per immergersi nella musica vocale. I suoi primi brani, del 1963, (*Seis impresiones para canto y guitarra*), inquadrati nel movimento della nuova canzone uruguayana trattano, in termini musicali sapienti, tematiche *camperas* che ricordano Atahualpa Yupanqui. La preoccupazione sociale non appare ancora. È la *Canción para mi América* la prima a contraddistinguere il pensiero di Viglietti; questa canzone, che sembra prendere avvio dalla strofa finale de *El Indio* di Yupanqui, è pervasa da un'aria latinoamericana che denota l'adesione dell'autore ai principi della Seconda Dichiarazione dell'Avana. Nel 1966 scrive *A desalambrar*, uno dei suoi brani più noti, che più di un «padrone dell'Uruguay», come predice la canzone, ha denunciato formalmente come un progetto propeudico di invasione ai latifondi.

Nel maggio del 1972 Daniel viene messo in prigione per le sue canzoni. Pochi giorni dopo, diffuse dallo stesso regime, circolano voci analoghe a quelle che trent'anni prima avevano per oggetto Atahualpa: che è stato torturato e che le sue mani sono spezzate. Dopo un volontario naggio da parte delle organizzazioni giovanili di sinistra in cui si chiedono spiegazioni al governo, Daniel, ignaro di tutto quanto è avvenuto fuori dalla sua cella, viene portato davanti alle telecamere a rispondere alle domande dei giornalisti; le sue mani sono intatte, inquadrate in generosi piani, testimoniano a favore del regime e solo la serietà delle sue risposte impedisce la strumentalizzazione totale dell'episodio da parte del potere.

Oggi, qualsiasi prodotto porti la firma da Daniel Viglietti è drasticamente proibito nel suo paese. Esule in Europa, scaduto il passaporto, nella necessità di dover rinnovare ogni tre mesi il permesso provvisorio di soggiorno, di seguire percorsi kafkiani in questure, consolati, di rispondere a denunce e predisporre difese, appigliandosi al nonno italiano o alla moglie francese, va in cerca di una carta che gli consenta di uscire dalla gabbia di essere nato in un paese che respinge i suoi migliori figli.

Nell'aspetto musicale, al pari di Atahualpa, preferisce gli ottonari nel ritmo della milonga, sebbene nella linea melodica e nelle armonie discosti dai moduli tradizionali. Anzi, traendo spunto dalla chitarra, impiega frequentemente la modulazione modale, ciò che conferisce a molti dei suoi brani un'aria travadorica, medievaleggiante; *Cruz de luz* è forse il caso più tipico: parole come «vivere» sono rette da un accordo in modo mag-

giore, e altre come «morire», dallo stesso accordo ma in modo minore.

Viglietti suole definirsi «un musicista che compone canzoni», e questa è indubbiamente la chiave migliore per capirlo. Canzoni politiche, si potrebbe precisare, e cioè un genere in cui si è esposti al rischio di cadere nello slogan e nella demagogia. Ma Daniel è agguerrito con testi che ha interiorizzato e con una musica rigorosamente costruita, per nulla facile come lavoro creativo, anche se capace di giungere agli altri e di essere riproposta con immediatezza.

La parola ricorrente nei suoi testi è «sangue». La mano di rame dell'indio dovrà mostrare tutto il sangue che si verserà (*Canción para mi América*); nel sangue dell'uomo nuovo dovrà confluire il sangue di tutti (*Canción del hombre nuevo*); in quella carta geografica diversa che si può pensare per ipotesi, il sangue si meschia, i fiumi appaiono come vene e il colore della terra è determinato dal sangue dei caduti (*Canción para armar*); per rendere il definitivo omaggio al Che Guevara occorrono fiori severi, senza petali indulgenti: «i mitra, steli di sangue e dolore» (*Canción del guerrillero heroico*); quando la donna del perseguitato viene interrogata dagli sbirri, nel magico istante in cui la sua mente passa dal pensiero al sogno, vede suo marito navigare «in un mare di sangue giovane» (*La canción de Pablo*). Sangue, per Daniel, è un nome collettivo, come ogni personaggio e ogni fatto delle sue canzoni. Nella *Canción de Pablo*, sono molti i Pablos che dimenticano la solitudine scendono per le strade. In *Cruz de luz* sono centomila Camilo Torres che combattono. Nel *Chueco Maciel* sono mille occhi di baraccati che guardano l'esempio offerto da un emarginato, e che deci-

deranno di mettersi insieme. Nella *Milonga de andar lejos* è quella goccia che, con le altre, diventa un forte acquazzone. È la fiumana che avanza con la forza delle braccia, della voce e dei sassi in *Vamos, estudiantes*. Ogni cosa tende a convergere nel capolavoro della creatività collettiva che si chiama rivoluzione. In questo tema, se Violetta Parra diceva che il confessore istruisce i poveri sul fatto che le rivoluzioni offendono Dio (*Porque lo pobres no tienen*), Daniel arriva a dire che sopra il rombo di uno scontro guerrigliero si sente la voce dello stesso Dio che incita alla rivoluzione (*Cruz de luz*).

Daniel Viglietti ha scritto anche canzoni su testi di César Vallejo, Nicolás Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, e dei suoi connazionali Bartolomé Hidalgo (l'autore dei *cielitos* indipendentisti), Idea Vilarino, Whashington Benavides, Juan Cunha, Juana de Ibarbourou, Juan Capagorry e Mario Benedetti. Ha composto musica per teatro e cinema di impegno. Ha cantato negli ambienti studenteschi e nei teatri di quasi tutta l'America Latina, degli USA e dell'intera Europa, orientale e occidentale. Ha raggiunto il suo ottavo LP.

Quest'uomo dalla cultura moderna, cittadina, internazionale, dice, col linguaggio delle campagne rioplatensi: «Siamo rimasti in pochi e dobbiamo colpire forte il tamburo». E infatti non si risparmia, né nel suo itinerario umano né in quello di trovare: canta per chi come lui ha dovuto percorrere le strade dell'esilio, e canta soprattutto per chi è rimasto nel suo paese, inviando, attraverso parole che riescono a burlare le dogane, i dossier e la distanza, un messaggio di solidarietà e di resistenza.



Canto d'amore alla libertà

Lluís Llach: ne parla il poeta e scrittore catalano Joan Fuster.

Llach è una creatura della guerra di Spagna a Baix Empordà - a Vergós - nel 1948, la guerra più gli era remota, però il Franchismo gliel'ha mantenuta aggiornata, permanente. Non so cosa fu peggio, se la guerra o il dopoguerra. E coloro che fanno le guerre, allargamente o no, si dimenticano dell'eredità che infliggono ai loro successori. E se sono "guerre civili" come dicono che fu la Guerra di Spagna, l'angoscia cresce. Una volta terminata - terminata? - una "guerra civile" è scelta durante ancora mezzo secolo, probabilmente un secolo, con tutti i suoi fermenti d'odio e le sue remore di vincitori e vinti. Quella del 1936 la teniamo rinchiusa nella carne, i sopravvissuti e coloro che non vi hanno partecipato e coloro che sono nati più tardi. Non so se si sia consumata alcuna riconciliazione nazionale attraverso la precipuosa "democrazia" che si sono inventati sopra il cadavere del Generalissimo. Si è ottenuta un'altra cosa: il consenso. Lluís Llach ha iniziato a cantare prima del consenso: contro.

Non era il solo. Però c'era, come chiunque altro. Quando Lluís Llach, adolescente, comincia a cantare, trova delle formule d'espressione - come tutti - metaforiche.

Verrà *L'estaca o La gallineta*. E altri versi non altrettanto popolari.

Più tardi, Lluís Llach assumerà tutte le "emarginazioni". In una maniera o nell'altra, e poco a poco, nel processo creativo delle sue canzoni prende forma e si consolida una rivendicazione che, con l'idioma, abbraccia più esigenze. Le sue ire, le sue indignazioni, le sue ansie. Farò un esempio. Il Llach maturo si proclama attraverso alcune prelessi agglomeranti. Dice

«E camminiamo per poter essere e vogliamo essere per camminare»

non sarebbe altro che un arabesco retorico, se non fosse seguito da: *«e non ci conduce altra bandiera che non si chiami libertà...»*

e se il proclama non venisse contornato da una puntualizzazione finale *«quando è la vita stessa che ci costringe ad ogni passo»*

Questa affermazione che "la vita stessa" e "ad ogni passo" ci obbliga ad alzare la bandiera della "libertà" - e sono molte le libertà soffocate che si accumulano - conferisce alla voce di Lluís Llach una potenza libertaria fervorosa. Attraverso



Llach, quando Llach canta la "libertà" si innalza a "libertà". È il suo messaggio. Sovente; non è che sia riuscito di più ne *L'estaca o La gallineta*, che sono canzoni di dizione elusiva, ma diretta. Preferisco il Llach di *Campanadesa morto di El meu amic el mar*, del suo memorabile *Viatge a Itaca* in questi cicli, di canzoni Lluís Llach imbocca una curiosa provocazione estetica, e molto interessante, nell'area della "Nova Canço"; un dominio dei ricorsi strettamente "musicali" senza precedenti. Quando passa dalla chitarra al piano, e ad essi aggiunge altri accompagnamenti sonori, la canzone, qualsiasi canzone di Lluís Llach, si pone su livelli ogni volta inediti.

Nella "Nova Canço" la sua diventata una canzone differente: più brillante, più tecnica, e, soprattutto, più sontuosa. Il piano di Llach è un piano romantico, commovente, d'effetto. Come la sua voce.

Nel *currículum vitae* di Lluís Llach sarebbe facile da fare. Lo riassumerò in poche parole. Nel 1969 tenne il primo recital in un luogo illustre, il Palau della Musica

Catalana, a Barcellona. Già aveva inciso alcuni dischi piccoli. Il primo *long-play*, se non mi informo erroneamente, raccoglie una delle sue esibizioni al Palau. Va a Cuba, canta a Madrid. Subisce quattro anni d'interdizione governativa da parte del signor Fraga, pittoresco ministro fascista, vittima di una strana paranoia catalano-foba della quale ancora non è guarito. I Fraga passano, i Llach perdurano: tra le altre ragioni perché i Fraga sanno soltanto proibire e i Llach trovano il trucco per non smettere di cantare con insolenza. Llach, quando il grottesco *Jerifalte* franchista si batteva per soffocarlo - e come lui tutti gli altri - se ne va in Francia, in Svizzera, in Germania.

Nel gennaio del 1973 canta all'Olympia di Parigi: una consacrazione. Nel frattempo incide dischi. Infine, nel febbraio del 74 può tornare ad offrirsi in Barcellona, nuovamente al Palau. Ha nuovi inconvenienti amministrativi.

Nel 1979 era morto il generale Franco però l'apparato non cambiava. Tardò a cambiare; la "libertà d'espressione" proclamata dai neodemocratici post-fascisti

lo colpiva ancora. Lui come i suoi compagni della *Canço*. Voglio dire, la negazione intermittente della libertà di cantare.

Il lavoro di Lluís Llach, in questi anni, è vasto e complesso. Non ne posso parlare con conoscenza di causa, perché, a parte i dischi, ho potuto soltanto ascoltare in alcuni recitali sporadici. Nel panorama della *Canço*, però, si singularizza ogni volta di più per splendidi suoni eccezionali. Ascoltando *Campanadesa a morir* per esempio, l'ascolto si fa poroso, al di là delle parole emozionate ed aggressive del cantautore, ad un ambito musicale patetico. La musica di Llach al piano, quella di tutti coloro che si allineano nella *Nova Canço*, senza piano e con la umile chitarra, o con un apparato elettronico che li circonda, è una musica da "analfabeti"; Llach, se non di più, ne sa più degli altri e ne trae più rendimento. In ogni modo, in una posizione antitetica a quella degli sperimentatori di manipole elettroniche, Llach si è attaccato all'antico pianoforte, che imparò a strimpellare da ragazzino. Un piano è un piano: è Schubert, Schumann, Chopin, un poco di Beethoven. Il Llach musicale è un allievo di una grande tradizione colta che egli vuole rendere popolare. O semplicemente la vuole fare sua. Ed è una referenza.

Una maggiore riflessione la si deve alla sua confessione della "umiltà del costante ricominciare". Per Llach cominciare, e cominciare umilmente ogni giorno, significa ritornare al tentativo di libertà dal quale è partito. Io ora, se dovessi parlare di Lluís Llach come Lluís Llach si meriterebbe, mi limiterei ai testi delle sue canzoni; ai suoi e a quelli che egli ha suonato, per poterli assimilare, Kavalis, Sagarra, Salvat-Papasseit, Marius Torres e qualcun altro.

La musica, in quanto "musica", mi sfugge.

Qualche musica, antica, più antica di quanto lui non pensi, è la sua? È, finalmente, una "musica" calcolata per una determinata risoluzione poetica. E infaccia al popolo: ad una moltitudine. Se un osservatore si concentra in una analisi sottile, i testi e le musiche di Lluís Llach devono essere restituite al testo e alla musica di una "canzone". I critici letterari non ci faranno caso; i critici musicali, quelli autentici nemmeno. E questo è applicabile a Llach, a Raimon, a Pi de la Serra. E a Brassens, a León Ferré, a Brel, ai Beatles, alla tristissima Baez, a chiunque.

Siccome sono un profano, in materia, non ho potuto aggiungere altri nomi insigni. La "canzone", malvista dai letterati e dai musicisti - gli uni e gli altri, talvolta, "avanguardisti" - esse frustrata da questa lettura. Però con la "canzone", queste canzonette che Llach, Raimon, Ovidi Montllor e gli altri mettono in circolazione si rianimeranno i poeti appagati per i testi contenuti.

Non so chi per primo iniziò l'operazione. Qualcuno da "Els Setze Jutges, con traduzioni francesi? Di Villon? Bramens cantava Villon. Finalmente gli indigeni hanno cantato i loro poemi: lo ha fatto Lluís Llach, però lo hanno fatto anche Raimon, Serrat, Ovidi Montllor e molti ancora. Llach ha calcolato la sua scelta.

La preferenza di Lluís Llach è per i versi di Kafavís, senza scavalcarli, e sono versi che Llach ha manipolato, i quali esaltano il corpo, le sensazioni del corpo, e la tremenda decadenza del corpo. Sono soltanto "corpi", gli umani, paganesimo umani. Llach non lo è del tutto. Dal momento che ancora canta poesie di Marius Torres che era spiritualista. Io sono tra coloro che sperano che Lluís Llach, alla lunga, tagli con tutto ciò. Llach si afferma da solo, dal cervello al sesso. Tutte le sue canzoni fluiscono, da qui, in una proiezione stimolante. Lluís Llach, non ha avuto vergogna di lanciare il grido per una "libertà" da anteporre alle false libertà degli altri: dei partiti, delle confraternite, dei sinodi, delle multinazionali.

E ora, per finire, lascio da parte Lluís Llach. È non del tutto; Llach si proclama per la libertà. Io, e mi dispiace dirlo, soprattutto perché sono un anziano - un sessantenne al tramonto - credo che la libertà si realizzi solo nel libertinaggio. E non si conduce altra bandiera che non si chiami libertà...

e d'accordo. Però, che cos'è la libertà? Da dove viene, e dove va? Va, se non altro, alla salvezza del corpo, dei suoi cinque sensi, della sua istintiva allegria libertina. Le canzoni di Lluís Llach, più o meno piacevolmente, ci incitano a questo. Perché qualsiasi idea di "libertà" deve poggiare sopra una "gratifica" biologica. Dobbiamo trarre il maggior beneficio per il corpo: tanto quanto sia possibile. E il corpo è il sesso ed è la lotta di classe. Se non ho capito male la poesia e la musica di Lluís Llach vanno in questo senso. Per il pubblico a cui s'indirizza, la conseguenza è elementare.

Il Gatto gitano

È il cantautore Tcha Baliardo, figlio di Manitas de Plata.

Tra le comunità gitane la famiglia Baliardo è sicuramente una delle più conosciute e ricche di prestigio; un prestigio che deriva dall'aver portato ai fasti della notarietà mondana un'arte covata per anni all'ombra prima dei carrozoni e poi delle roulotte, intorno ai fuochi rituali delle spiagge o nell'afa serale delle periferie urbane: l'arte del flamenco e del fandango gitano, imbastardito nel suo continuo peregrinare nomade e fatalistico.

Il Baliardo che hanno scavalcato i cerchi sempre meno rigorosi degli accampamenti per salire su ben più celebrati palchi sono Hyppolite e soprattutto Ricardo che, meritato l'appellativo di Manitas de Plata nei raduni annuali di Les Saintes Maries de la Mer, dove le comunità nomadi di tutto il mondo si radunano per celebrare le proprie sante protettrici, l'ha poi portato come un vessillo per tutti i continenti.

Manitas de Plata il gitano, l'analfabeta, come si conviene ad un buon tre quarti dei suoi compagni di viaggio che in compenso parlano quattro lingue, francese, spagnolo, catalano nonché gitano, giustamente; Mani d'Argento, la cui chitarra portava la firma, sulla cassa armonica, di Picasso; che amava farsi fotografare con Brigitte Bardot, a cui ha dedicato più di

un brano. Manitas de Plata, acclamato, osannato nei teatri di tutto il mondo; per cui i puristi del flamenco storcivano il naso non capendo che forse la sua tecnica non valeva quella di oscuri andalusi come José Meneses o Morante, i grandi del flamenco spagnolo, ma che era, seppur inconsciamente, il documento di una cultura mai fermata, fotografata, afferrata, ma sempre visitata nei suoi risvolti folkloristici e turistici.

La famiglia Baliardo non si ferma certo con Manitas de Plata che, al contrario ama contornarsi negli spettacoli da figli e parenti; e di figli sono Manero e Tcha. Tcha ovvero gatto.

Gatto lo è del tutto, non soltanto di nome. In una famiglia, in un contesto che pure ha nel girovagare perenne le sue radici più profonde, egli è il gatto. Quello che torna a casa ogni tanto e poi sparisce; anche se, con un po' di pazienza, non è difficile trovarlo.

La moglie lo ha aspettato per dieci anni, nella loro casa di Lione.

Lui era in giro a cantare per tutta Europa, in Giappone, in Australia. Poi rincasava e diceva: vado a comprare le sigarette. E tornava soltanto quando appariva la neve. Dieci anni a questo ritmo non sono facili e lei ha deciso di mollarlo. Non sono serviti più i pianti di pentimento. E Tcha

si ritrovato solo. Stanco di fare da cortigiano al padre ha deciso di piantarla lì con gli spettacoli, anche a causa di violenti emicranie che lo assalgono quotidianamente. "È la cabeza che non funziona" dice divertito, orgoglioso del proprio italiano; un italiano inteso come una lingua in cui basta aggiungere desinenze finali molto vaghe. "No, gracias, ai mangiato degià un sanduicio".

Il gruppo di Manitas, naturalmente, continua a funzionare. Ma ha perso la voce più personale e autentica, quella meno condizionata da mode e apparenze. Barclay lo sapeva ed è per questo che gli ha proposto di entrare nelle sue schiere.

Ma Tcha, naturalmente, ha rifiutato. Lo si può tranquillamente trovare a Les Saintes Maries de la Mer tutto l'anno, in qualche bar soprattutto, malgrado in-

gurgiti soltanto acqua e gassosa. A suonare le proprie canzoni; e a cantarle, soprattutto. È un intuitivo; non possiede la cultura dei dotti, ma sa benissimo quello che fa. Canta storie di tori innamorati della luna. "È una canzone che ha molte versioni; le parole sono di un poeta, questa musica l'ho fatta io". "Ma il poeta sai chi è?" "Un certo Garcia Lorca".

Gli impresari lo cercano, sfruttano il suo passato seppur recente e gli propongono contratti per tutta l'estate. Tcha non accetta contratti che superino per durata quelli di una settimana. "Una volta avevo tanti soldi e non mi sentivo libero; anche se poi me li giocavo, perdendoli, tutta alla roulette. Oggi non ne ho, ma finalmente posso fare quello che voglio, in barba alla polizia che ogni mattina viene a bussare ai finestrini della mia automobile per chiedermi i documenti".

Non ama molto come cantano i gitani, sostiene che si lasciano troppo abbindolare dall'aspetto turistico; non reputa il padre un grande chitarrista perché il modello è Paco de Lucia. Disè stesso dice di essere un mediocre suonatore di chitarra; la chitarra serve solo ad accompagnare la voce; c'è un chitarrista gitano che egli stima molto ed è il cugino Nansasso, purtroppo soffocato dal padre Hyppolite che rimane la vedetta. E ride.



solo al pensiero delle misere scale
che avrebbe potuto offrire alla
WANDISSIMA nella Rassegna Rumbaldiana,
il maccheronico preferì tuffarsi in
un laghetto di raga dove avrebbe
naufragato meglio il suo rossore
da miseria.

do-Re crAk-gULp!

di Vincenzo Mollica

Esistono affinità tra canzone e fumetto? Quali i possibili incroci tra queste due arti, ingiustamente e per troppo tempo, considerate minori? Sono domande a cui non è semplice rispondere e che nello stesso tempo sono tutte da sviscerare, alla luce soprattutto degli scarsi studi creativi e del pingue dibattito che hanno caratterizzato l'argomento.

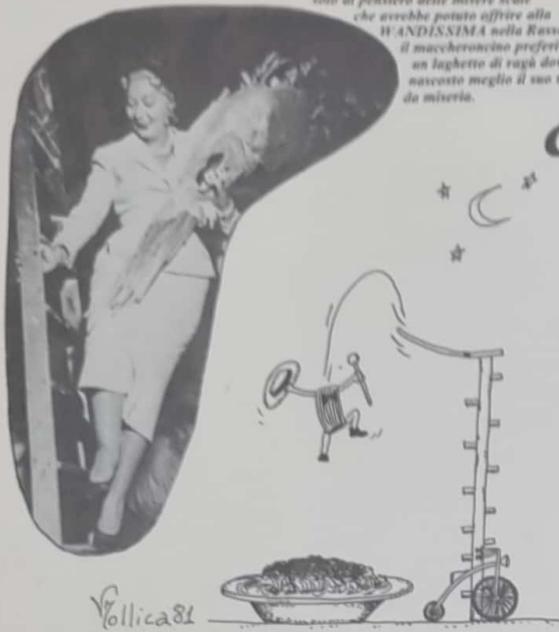
Terra vergine, quindi, per tutti gli operatori dei due settori. La brevità, la capacità di sintesi, l'intrattenimento, sono solo alcuni dei tasselli che compongono il minimo comun denominatore di queste due espressioni artistiche. In passato non abbiamo avuto molti incroci tra queste due arti, che agli occhi di molti intellettuali noti per i drappi che portano sugli occhi, sembrano zitelle.

Guccini, esploratore appenninico di miniere variegata, e Bonvi, struggente

disegnatore di storie avvinazzate, sono gli unici che sono riusciti a creare delle storie a fumetti, che a nostro modesto avviso, si possono già considerare dei piccoli classici. Mi riferisco a "Storie delle spazio profondo" realizzato appunto da questi due "spassosi guaglioni" riproposto di recente dalla Mondadori. Le strade come dicevo sono tutte aperte e la creatività forse non aspetta altro che essere stuzzicata per canzonettare a fumetti o per fumettare con le canzoni. Ecco perché la mostra DO-RE-CRAK-GULP e l'incontro che avverrà tra gli operatori della canzone e del fumetto organizzati dal Club Tenco in occasione della Rassegna sono due momenti che racchiudono un grosso potenziale artistico tutto da scoprire, di nota in nota e di vignetta in vignetta ovviamente!



TRUVA V' ROTORE (1/1)



Nuvole di Nebbia

Ovvero, le canzoni a fumetto di Franco Nebbia.

Al Galilei che si occupava di ricerche sul moto, Urbano VIII disse sdegnato, "Faccia le ventole e lasci stare il Copernico", rifiutando così i suoi studi sull'eliocentrismo.

Questa "contaminazione" è un esempio di come si possa giocare con le parole, deformarle fino alla putrefazione e successivamente farle rinascere nello stesso humus e rifiorire.

La "canzone a fumetti" potrebbe forse discendere dalle "cantafavole" dei cantastorie che, sulle piazze di paese, illustravano i fatti salienti della comunità integrandole con vistosi disegni sbandierati sul ritmo della balata. Sono propenso a credere però che, nel cabaret di "formula pura" da me vissuto negli anni '60, la perversione delle canzoni nascesse da altre urgenze. Intanto bisognava suscitaresorrisi (era meglio ottenere risate) ma soprattutto bisognava tenersi a livello per così dire universitario; affrontare i problemi contingenti, la satira, l'ironia, con un linguaggio più colto che non quello della cantafavola. Anche l'eventuale disegno illustrativo della ballata satirica o della canzonetta, richiedeva l'appartenenza a una scuola architettonica. Insomma non era una operazione pedestre. A rischio di passare per un tipo "eye-

brow" o sopracciglioso, dovevo quotidianamente assumere l'altezzosità del paraculo. E mi costava fatica, perché non lo sono. Scrivevo o mi facevo scrivere epigrammi e "blitz-poesie" e vi cucivo sopra musicchette brevi e lacinianti.

Era la nascita del mio stile. Quando, dopo il '68 chiusi il cabaret, non riuscii a capire il successo di Guccini o di altri prolississimi.

Io ero per la sintesi. Ritenevo più utile dire (per esempio): "Solo un musicista gay conosce l'Estro Ormonico" e lasciare allo spettatore il tempo di meditare, che cantare ballate di 4000 versi. Il silenzio allora si popolava di risatine soffocate. Pubblicare questi "short-song o minicanzoni è un'operazione sballata.

Nessuno, senza foderia di musica, né la mediazione del cantante, sarebbe in grado di apprezzare. Per fortuna Tinin Mantegazza si è concesso il piacere di zappare l'orto assieme a me. Adesso, con le sue illustrazioni, l'adesione al mondo dei fumetti è perfezionata. Anch'egli è un "sintetico" al pari di me, sebbene a vederli, tutt'e due, balzi all'occhio il volume di ciascuno. Forse perché ci piace contraddire colui che asserisce trovarsi il vino buono nelle botti piccole.

È stato un vero piacere, anzi, per rovinare tutto, Echtes Vergnügen.



DONNA CRUDELE

Donna crudele vestita di raso tu, con un bacio, mi strappi il naso con le carezze mi stacchi la pelle e poi m'inviti a vedere le stelle. Sì, le vedo Giuro che le vedo. Vedo le stelle quando m'ami così.

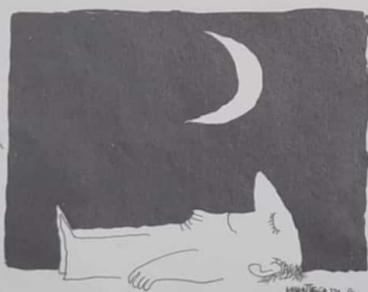
LA MINESTRA

Era sempre salata la minestra della mia mamma maldestra, perché io la facevo piangere e lei versava le sue lacrime nella mia minestra. Così decisi di andarmene dalla porta o anche dalla finestra. Lei rise a lungo e non pianse, no, nella mia minestra. Da quel giorno la mia minestra è sempre insipida, ahimè.



PALLINA

L'amavo perché era piccola, una donnina minuta, una pallina. Ora piango, perché l'ho perduta giocando a ping-pong ping-pong giocando a ping-pong ping pong.



NOTTE

Notte, notte, notte, notte sei bella, notte sei buona, quanto sei buonanotte.....



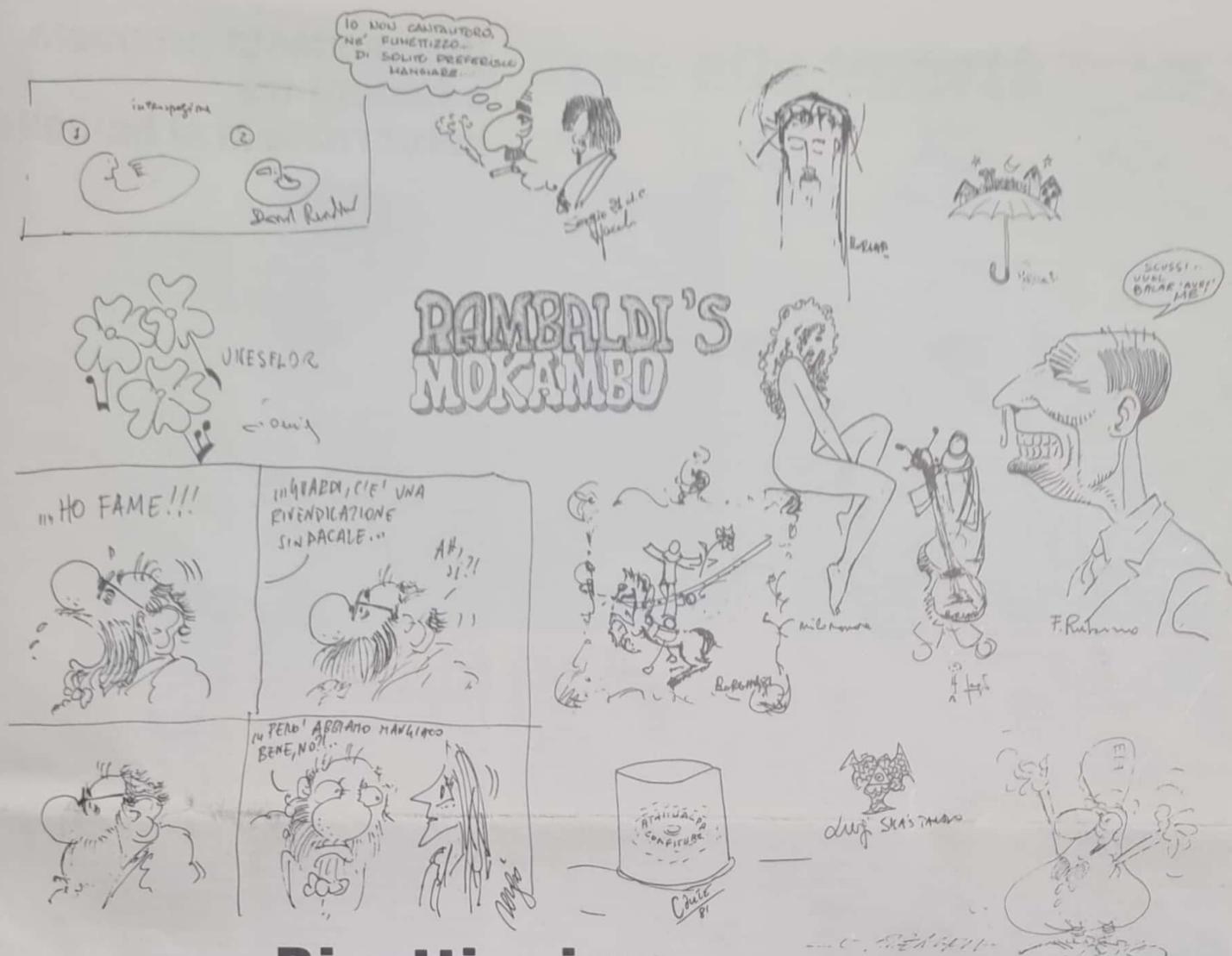
CANZONE VEGETALE

Crunch, cranch, crunch, cranch. Questa è una canzone vegetale che non è mai stata pubblicata ecco, io l'ho fatta in insalata. Questa sera almeno mangerò.



BELL'UOMO SBARBATO

Bell'uomo sbarbato t'ho visto nel prato tu m'hai guardato ed hai ancheggiato, poi m'hai chiamato, io sono venuto e t'ho picchiato



Direttissima maccherone gelato



Cosa accadde quella notte? Contiana, lo spettacolo dedicato a Paolo Conte organizzato dalla Follia Rambaldiana, si era appena conclusa. Una cena per pochi intimi, circa un centinaio di persone, avrebbe dovuto porre il definitivo The End al tutto. "Cena al Casinò": molti si erano pregustati un'emozione forse irripetibile. L'inizio fu in sintonia con le migliori tradizioni: maccheroncini (ottimi peraltro) serviti al suono di Stardust. Il secondo piatto fu inesistente (nel senso che non ci è stato servito per motivi che è meglio definire molto stravaganti). Il passaggio diretto dal maccherone al gelato fu una sensazione esaltante di fronte alla quale qualcuno dall'animo e dalla pancia debole scoppiò in lacrime di gioia affamata. Dalla felicità molti disegnatori presenti diedero libero sfogo alla loro arte. Proponiamo i disegni frutto di quella iperbolica cena per chi avesse ancora dei dubbi sull'equazione fame=arte. Contiana, comunque, fu straordinaria anche per tutto questo.





Una modesta proposta a fumetti tra burocrazie in si bemolle

di Fulvia Serra

È ormai passato più di un anno da quando "eletto tecnico (Sergio Mappin) le venne un'idea": Perché non abbinare cantautore e disegnatore e "vedere di nascosto l'effetto che fa" su Linus? ("Vengo anch'io? No, tu no"). È via selezionando si arrivò alla stretta finale: Sergio Staino, disegna/interpreta Paolo Conte, Elfo/Jannacci, Carpinteri/Benato...

Il meglio del possibile: si era tentato anche il colpo di Crepas/Paoli; Manara/Guccini, Jori/Branduardi, Capuana/Nannini, Altan/Dalla-De Gregori, Lunari/De Andre insomma una operazione che doveva avvicinare sempre più i due generi: canzone d'autore e fumetto d'autore.

Ma a spegnere tanto entusiasmo è venuto il burocrate con le sue carte bollate, i suoi permessi richiesti qui e vistati là. Perché bisogna sapere che un disco si compone di parole e musica è proprietà della casa discografica per quanto attiene all'incisione, mentre per le parole, la possibilità di riprodurle parzialmente (sempre se nell'ordine di non più di poche righe/versi è vietata salvo l'autorizzazione di un pool, o team, o gruppo di persone-società che si è acquistato il copyright.

E qui nasce il problema perché per dare l'autorizzazione il pool/team/group si deve riunire o quantomeno consultare telefonicamente poi se si raggiunge l'unanimità c'è l'OK ma non si sa quanto potrà costare.

Gratis sembra un non-senso. Ce ne è in abbondanza per scoraggiare ogni iniziativa, se si tiene conto del fatto che i cantautori erano d'accordo e le case discografiche pure tutti interpellati dal succitato elettrotecnico. Viene da fare una piccola considerazione sul costo della vita. In ogni settore della nostra produzione, in ogni ramo col quale veniamo a contatto ci sono tanti di quei costi in più fittizi, oltre quelli già reali, che ormai siamo preda di una spirale così vischiosa e avviluppante che ogni iniziativa si ritorce contro chi le ha.

Eppure sarebbe tanto facile poter designare che...

Io che sono nato, io che ho vissuto in mezzo a questa gente io a volte straniero in queste strade dove non funziona niente... si lo so, l'avevo detto io stesso che è sbagliato e che non è giusto che si deve fare qualcosa, ma adesso tu non capirai se dico: tira a campare, non capirai. (Edoardo Bennato: Tira a campare)

Veronica, amavi solo la musica sinfonica ma la suonavi con la fisarmonica Veronica, perché... Veronica, se non mi sbaglio stavi in via Canonica dicevi sempre "io voglio farmi monaca" e intanto bestemmiavi contro ai prè. Mi ricordo ancora, come un primo amore lacrime e rossore fingesti per me mi lasciasti fare, senza domandare cosa io pensassi di te. (Enzo Jannacci: Veronica)

L'America era il mondo sognante e misterioso di Paperino. L'America era allora per me provincia dolce, mondo di pace. Perduto paradiso, malinconia sottile, nevrosi lenta. E Gunga-din e Ringo gli eroi di Casablanca e di Fort Apache. Non so come la vide quando la nave offrì New York vicino dei grattacieli il bosco città di feci e strade e urla, castello! e Pavana un ricordo lasciato fra i castagni dell'Appennino. (Francesco Guccini: Amerigo)

Alla quarta fermata senza nessuna ragione, scendendo deciso il cucciolo Alfredo si inventa un sorriso. Sorride a uno scherzo di donna a un amico che alle sette di sera dopo più di due anni è appena uscito dalla galera. Il complesso otieno affisso sul muro promette spettacolo un colpo sicuro la musica andina, che non mortale sono più di tre anni che si ripete vigile (Lucio Dalla: Il cucciolo Alfredo)

Il primo chewing gum cambiato con un pomodoro ed imparare a baciare come quell'americano con cui sono stato lì in silenzio, ad ascoltare te, la prima volta, Signora Giorno. La tua voce disperata, in mezzo ai carri armati incisa male su un v disc che non poteva tenere dentro tutta la rabbia di chi sa tutto, o niente del tutto, Signora giorno. (Gino Paoli: Signora Giorno)

E fu nella notte della lunga stella con la coda che trovammo mio nonno crocifisso sulla chiesa crocifisso con forchette che si usano a cena ero sporco e pulito di sangue e di crema e al loro dio goloso non credere mai. Forse avevo diciotto anni e non puzzavo più di serpente possedevo una spranga un cappello una fianda e una notte di gala con un sasso a punta uccisi uno smoking e glielo rubai e al dio della Scala non credere mai. (Fabrizio De Andrè: Coda di Lupo)

Due note e il ritornello era già nella pelle di quei due il corpo di lei mandava vampe africane lui sembrava un cocodrillo... i saxes spingevano a fondo come ciclisti gregari in fuga e la canzone andava avanti sempre più affondata nell'aria quei due continuavano da lei saliva afre di coloniali che giungevano a lui come da una di quelle drogherie di una volta (Paolo Conte: Boogie)

Alice guarda i gatti e i gatti guardano nel sole mentre il mondo sta girando senza fretta Irene al quarto piano è lì tranquilla che si guarda nello specchio e accende un'altra sigaretta e Lilli Marlène, bella più che mai, sorride, non ti dice la sua età, ma tutto questo Alice non lo sa (Francesco De Gregori: Alice)

Fuori, cosa dico, sono fuori, ho voglia di urlare, fermare la prima persona ascolti signora, lo sa, sono libera. Quando il senso del giusto e del vero non c'è tutto è un motivo per chiuderti dentro impari a morire, giorno per giorno... (Gianna Nannini: Siamo vivi)

Alla Fiera dell'Est per due soldi un topolino mio padre comprò. E venne il macellaio che uccise il toro che beve l'acqua, che spense il fuoco che bruciò il bastone, che picchiò il cane, che morse il gatto che mangiò il topo che al mercato mio padre comprò. (Angelo Branduardi: Alla fiera dell'Est)

Alt! Finisce qui e non se ne parla più.....Forse

Sergio Staino è diventato amico del Club in occasione di Contiana, la giornata sanremese dedicata a Paolo Conte. In ricordo di quella occasione ha voluto rendere questo omaggio fumettistico, pubblicato su n. 5 (194) di Linus del maggio 1981.

Il sol dell'avvenir

I criteri di impostazione grafica dei Dischi del Sole, i primi in Italia a considerare disco e copertina come un unico prodotto.

di Dante Bellomo



La produzione dei Dischi del Sole nasce e si sviluppa in un contesto - quello delle Edizioni Avanti!, divenute alla fine del 1964 Edizioni del Gallo dopo il distacco dal Partito Socialista Italiano - che, in coerenza con precise linee di politica culturale, aveva espresso una sua caratterizzata individualità anche per gli aspetti grafici, e in senso lato iconografici, delle sue articolate attività.

Volendo qui molto sinteticamente schematizzare alcuni punti significativi di tali linee di politica culturale, si possono richiamare la rivendicazione di dignità della cultura dominante dei prodotti della espressività della classe allora definita subalterna, la classe operaia; il senso della unione e del consumo, ancora presente nella produzione della cultura di classe, in ciò oggettivamente diversa e perciò alternativa al modo di produrre, alienato e mercificato, del mercato culturale a struttura capitalistica; la consapevolezza che la produzione culturale di base per secoli si era espressa, e ancora era capace di esprimersi, prescindendo dalla divisione in generi, semmai funzionale alla organizzazione del consumo, non a quella del ciclo invenzione-fruizione; il recupero della espressività del passato proposto alla classe come elemento del suo conoscersi e riconoscersi, e insieme come riferimento e strumento di nuova creatività, momento di proposta per una nuova produzione culturale orientata questa volta sul futuro.

Da queste premesse traeva origine una ricerca puntigliosa e rigorosa del dato preciso, dell'informazione completa, del documento e della sua attendibilità, da taluni sin da allora accusata di filogismo (confondendo, quei critici, il fine con il mezzo); e, insieme, una continua tensione a fornire prodotti di elevata professionalità, competitivi e alternativi - sul piano formale come si rivendicava che fossero sul piano sostanziale - rispetto a quelli della cultura borghese e del mercato del consumo. Gianni Bosio, che dall'origine fino alla sua morte avvenuta esattamente dieci anni fa, nel 1971, fu iniziatore e animatore delle attività che si raccoglievano sotto le etichette delle Edizioni Avanti!, delle Edizioni Gallo, del Nuovo Canzoniere Italiano (la rivista, gli spettacoli), dei Dischi del Sole, dell'Istituto Ernesto de Martino - per ricordare solo le ultime delle molteplici iniziative a cui aveva dato vita, - e che quelle linee di politica culturale aveva elaborato, razionalizzato, discusso, attuato e sviluppato con tutti i collaboratori che via via raccoglieva intorno alle diverse iniziative, usava la formula efficace e sintetica di "cultura come propaganda, propaganda come cultura"; ed esige la stessa cura per l'edizione critica delle opere di Carlo Pisacane come per la pubblicazione dei lunari socialisti, che riproducevano e riproponevano l'iconografia tradizionale del movimento operaio, alla cui raccolta, studio e riproposta dedicò, in tutte le occasioni editoriali e non, interseppate appassionate.

In questo contesto, dunque, l'aspetto grafico, nei libri come nei dischi, non è la veste del prodotto, è parte, e non secondaria, del prodotto stesso; è essa stessa messaggio e comunque può, e perciò deve, essere usata come tale, come veicolo di dati e informazioni integrativi a completamento, chiarimento, arricchimento del contenuto. Paradossalmente, la produzione discografica nasce su questa logica, ma alla rovescia; nel senso che il primo disco prodotto dalle Edizioni nel 1960, il 18 cm/33 giri *Canti della Resistenza Italiana* (primo di una serie che arriverà a dieci) nasce come documento sonoro che integra il volume dallo stesso titolo curato da Tito Romano e Giorgio Solza: un libro-strenna che oltre all'introduzione di Roberto Leydi, a un'ottantina di testi di canzoni, a venticinque testi musicali, riproduce 61 disegni di artisti italiani eseguiti negli anni della Resi-

stenza raccolti e presentati da Mario De Micheli, e gli stampati originali, editi a cavallo tra l'800 e il '900, di fascicoli e fogli volanti dell'innodia popolare cui alcune canzoni dei partigiani si rifacevano. Cisi è dilungati in questo dettaglio (ma avremmo potuto farlo per molti altri volumi delle Edizioni) per esemplificare una linea di coerenza interna: quella che, nel recupero e nella riproposta della cultura popolare di classe, accanto ai testi scritti, prima rivendica dignità e valore di documento culturale alle espressioni grafiche e iconografiche, anche delle attività cosiddette minori e comunque dalla cultura "colta" emarginate (e oggi il discorso è addirittura ovvio e banalizzato dalla moda e dal consumo, ma pochi decenni fa era innovativo e, per come l'ha inteso Bosio, rivendicativo, rivoluzionario e perciò comunque non integrabile); poi compie analoga operazione col recupero e la riproposta prima, con lo stimolo alla nuova creatività poi, nel campo della espressività musicale: sonora. L'esempio, inoltre, dimostra l'intenzionale utilizzazione integrata di tutti gli aspetti documentari di un prodotto culturale: e infatti quel primo disco nasce appunto come integrazione di un particolare aspetto, quello sonoro, accanto a quello testuale, grafico, iconografico della espressività popolare durante la guerra partigiana. Qui, il disco è al servizio di un prodotto, il libro, eminentemente grafico. (Per inciso, il discorso di Bosio non si fermerà qui: le sue ricerche sulla gestualità, sulla cultura materiale, sulla storia orale, pur prematuramente interrotte, precorrono un filone oggi assai battuto; ma è un altro discorso).

Per converso, quando il prodotto autonomo sarà invece il disco, l'apparato grafico ne diverrà il servizio complementare; ecco che allora tutto lo spazio della copertina - così si è continuato a chiamarla per i Dischi del Sole in luogo del più consueto "busta" - sarà puntigliosamente occupato, oltre al titolo, da elementi iconografici (disegni, fotografie, manifestini, vecchie stampe, nella maggior parte dei casi inediti, spesso d'autore), da un apparato critico per ogni pezzo o per esecutore, dai dati "filologici" sulla esecuzione; talvolta da un testo di presentazione critica e di discussione delle composizioni contenute nel disco. E quando da piccolo disco 18 cm/33 g. con quattro cinque pezzi da presentare su quattro pagine da utilizzare graficamente, si passa alla produzione, l'unica a quel punto assorbita dal mercato, dei 30 cm/33 g. con due sole facciate di copertina, sia pur più grandi, per un maggior numero di pezzi da presentare, al disco si aggiunge il fascicolo per i testi e l'apparato critico.

In fondo, il ragionamento è semplice: non si si illude di produrre per un consumo da indurre con una copertina "bella" o attraente per astratti (e spesso indecifrabili) motivi estetici; si propone un prodotto a cui si rivendica dignità di cultura non subalterna: il livello deve essere, appunto, analogo a quello dei prodotti di alta cultura della tradizione musicale "colta". Una specifica caratteristica dei Dischi del Sole, poi, è sin dall'origine quella dei prodotti da ascoltare, certo, ma anche da conversare, raccogliere e consultare. L'esigenza è quella di una copertina ricca di contenuto e solida, duratura,

nella tirannia delle voci di costo, la qualità del cartoncino fa aggio sulle spese di stampa, e sulla disponibilità, per esempio, di tirature in colore. Una grafica, quindi, per lo più povera, e un problema in più per i grafici, spesso vincolati al limite invalicabile dei due colori più il bianco in negativo; ma anche una sfida stimolante se è vero, per esempio, che è tirata in due colori la copertina di *Bella Ciao*, uno dei dischi più diffusi, e se è consentito, dei più belli, compresa ovviamente la straordinariamente efficace presentazione grafica di Giancarlo Iliprandi.

Inoltre, se anche la composizione della copertina si propone, con la chiarezza e la varietà contenutistica, un fine funzionale di completamento e arricchimento del prodotto sonoro che è pur sempre l'elemento principale offerto al pubblico (un pubblico, va comunque ricordato, di appassionati e di militanti; anche qui con una scelta di rigore politico e culturale che non ha mai consentito il prevalere del "marketing"), altrettanto importante è fornire al pubblico una chiave di lettura tra i diversi filoni e le diverse serie in cui, proseguendo la ricerca, la riproposta e il lancio di una nuova produzione degli autori attuali che si riconoscevano nella linea culturale dei Dischi del Sole, si andava articolando la produzione; e insieme, caratterizzarla nel suo complesso, anche sotto l'aspetto grafico, con una sua "cifra" comune di immediata riconoscibilità.

Esigenze così molteplici e articolate, con una serie di limiti così vincolanti, richiedono nel grafico un elevato grado di professionalità e una consapevolezza coraggiosa della natura particolare dei prodotti per i quali progetta la presentazione. Vanno quindi ricordati i professionisti che hanno dato il loro così importante e difficile contributo, chiedendo scusa per le inevitabili omissioni: da Franco Magnani autore delle prime copertine, a Giancarlo Iliprandi che ha messo a punto la caratterizzazione rigorosa e ordinata di diverse collane e alla cui "gabbia" si continua a far riferimento; a Gigi Romeo, al fantasioso Roberto Maderna, e più recentemente alla G&R Associati e a Franco Orioni (succeduto nello studio ad Albe Steiner, che invece aveva sin dall'inizio impostato le collane editoriali). Sicuramente anche ad essi è dovuta la così caratterizzata presenza dei Dischi del Sole nonostante la loro difficile specificità, quanto meno per la natura della produzione musicale proposta, oltre che, nell'ambito della produzione di musica politica e popolare, per quantità, articolazione e organicità della collane. Qualche altro contributo professionale va ricordato, nell'ambito grafico: quello di ignoti tipografi di spesso sperdute località di provincia, incaricati dalla Sezione di preparare il manifesto per la locale Festa dell'Unità, e alle cui soluzioni e invenzioni grafiche ci si è talvolta ispirati.

Nei vent'anni trascorsi dalla nascita dei Dischi del Sole a oggi, e in una produzione che ha ormai raggiunto qualcosa come duecentomila dischi, c'è stata naturalmente una notevole evoluzione anche della impostazione grafica, in parte legata alla natura dei filoni via via predominanti nella produzione, in parte alla sensibilità dei grafici che vi hanno lavorato, in parte, ancora, all'evolversi del gusto e in generale e del mercato discografico. Si è qui visto qualche elemento generale di impostazione comune a tutta la produzione dei Dischi del Sole; un'analisi più precisa degli elementi di tale evoluzione, anche in sede di confronto con la concomitante e collegata produzione di riviste, manifesti, fogli volanti, locandine e programmi di spettacolo, imballaggi e canzonieri per le varie iniziative connesse ai Dischi del Sole, oltre che con la produzione esterna, può costituire una ulteriore area di interessante approfondimento specialistico.

Chi sono

Mini-profilo dei protagonisti del congresso di quest'anno.

Contrariamente agli altri anni non diamo informazioni, sulle pagine di questo giornale, sui cantanti italiani partecipanti alla Rassegna; ci sempre del tutto superfluo. Ci sembrano doverose due note esplicative sui partecipanti alle manifestazioni non "direttamente" musicali. Innanzitutto vediamo i partecipanti al congresso. Per ovvie questioni di spazio tralasciamo i riferimenti bibliografici o biografici fornendo soltanto notizie essenziali.

Alberto Abruzzese: docente di sociologia dell'arte e della letteratura all'Università di Napoli, critico di "Rinascita".

Guida Armellini: saggista, critico d'arte collaboratore de "Il Corriere della Sera".

"Bifo" Franco Berardi: direttore di "A/Traverso".

Franco Bolelli: direttore di "Musica 80", critico di "Panorama".

Giorgio Calabrese: paroliere e autore televisivo, (Premio Tenco 81).

Umar Calabrese: docente di semiologia delle arti all'Università di Bologna, condirettore di "Alfabeta".

Enrico De Angelis: giornalista, critico discografico, vicepresidente del Club Tenco.

Mario De Luigi: giornalista, editore di "Musica e dischi" autore, condirettore della "Divergo" vicepresidente del Club Tenco.

Mario De Micheli: docente di storia dell'arte alla facoltà di Architettura di

Milano, critico d'arte de "L'Unità", cofondatore de "I dischi del Sole".

Paolo Fabbrì: docente di comunicazioni di massa all'Università di Bologna.

Ando Gilardi: direttore di "Phototeca" e della Fototeca Gilardi di Milano.

Silvano Giuntini: direttore generale della Fonit Cetra.

Giancarlo Iliprandi: grafico.

Tinìn Montegazza: giornalista, disegnatore, direttore del Teatro Verdi di Milano.

Nanni Ricordi: discografico, direttore artistico del "Dischi Ricordi".

Sergio Sacchi: architetto, autore.

Gianni Sassi: art director, titolare della cooperativa "Intrapresa", delle edizioni Cramps, condirettore di "Alfabeta".

Michele L. Siraniero: saggista, poeta, autore, cantante.

Per quanto riguarda poi l'incontro pomeridiano "Musicando a china" i partecipanti sono tutti disegnatori o fumettisti ad eccezioni dei cantautori Paolo Conte, Francesco Guccini e David Riondino e di:

Sergio Bonelli: editore di Tex Willer.

Giancarlo Governi: dirigente della programmazione televisiva Rete 2.

Vincenzo Mollica: redattore del TGI autore di libri dedicati a cantautori e a disegnatori.

Fulvia Serra: direttrice di "Linus".

Italian graphiti

"La terza facciata del disco", mostra storica della canzone d'autore italiana.

di Enrico De Angelis

Crede che "canzone d'autore" non sia un'espressione ascrivibile ad un'epoca specifica, essendo un riferimento di qualità e non di tempo, un modo e non una moda di far canzoni. Senza addentrarci nel merito della definizione, sono "d'autore", per intenderci, anche le canzoni di Armando Gill, di Salvatore Di Giacomo o di Rodolfo De Angelis. Nell'accione corretto, tuttavia, la canzone d'autore in Italia, o meglio il fenomeno che poi abbiamo chiamato così è collocato generalmente nel periodo che parte alla fine degli anni '50. È quindi abbastanza anziano per tentare quest'anno a Sanremo - credo per la prima volta in Italia, almeno in queste dimensioni - un'esposizione sistematica delle relative pubblicazioni discografiche ormai "storiche". Mostrare un disco significa mostrarne la copertina, da quando - appunto negli anni '50 - i 78 giri in busta forata vennero sostituiti dai microsolchi, ed è così che la rassegna si presenta all'interno del congresso dedicato al "suono disegnato".

Vorrei fosse chiaro che il criterio di scelta per questa mostra non è stato però quello estetico o dell'interesse grafico delle copertine (altri interventi nell'ambito del congresso affronteranno il tema da questa visuale), ma quello dell'"irreperibilità" del relativo disco, della sua rarità, anche della curiosità, dell'importanza appunto storica (si fa per dire); dunque vecchie incisioni, opere prime, lavori più recenti ma fuori catalogo, ecc. L'interesse non è determinato solo dal ventennale arco di tempo in sé: si deve considerare che il mercato discografico, soprattutto negli ultimi anni, brucia velocissimamente i prodotti distribuiti (quando lo sono); e l'industria fa la sua parte nell'incoraggiare con molto zelo e pochissima lungimiranza culturale questo consumo rapido, facendo sparire dalla circolazione o mettendo definitivamente fuori catalogo un numero enorme di dischi dopo soli pochi mesi. La "rarità" della merce, in questo settore, è perciò un

fenomeno assai rilevante e - nostro malgrado - può quindi dare notevole spessore ad una mostra del genere.

Naturalmente, a posteriori, la raccolta di tanto materiale consentirà anche un panorama significativo delle varie tendenze grafiche in uso lungo il periodo. Tenendo sempre presente, soprattutto, che con tale veste si andava a porgere realizzazioni di qualità diversa (e superiore) da quella della produzione discografica di consumo. Se tale corrispondenza di qualità tra "dentro" e "fuori" sia stata di fatto rispettata, lo valuterà il visitatore.

Nella mostra saranno proposti oltre 300 esemplari fra "30 centimetri", "25", "17" e persino "15 centimetri", selezionati tra le migliaia del mio archivio. A partire dalle incisioni anni '50 di Carosone, Rascel, Murolo, Buscaglione, Modugno, ecc., si passa ai debutti - veramente storici - dei cantautori "classici" (Bindi, Paoli, Tenco, Gaber, Endrigo, Lauzi, De André, Guccini) e a documenti delle prime discografie "alternative" (Cantacronache, Margot, Straniero, Nuova Scena, Marini, Trinculo, Del Re, Manfredi, un "pezzo unico" di Fo, ecc.). Quasi curiosità sono note di cantautori famosi (Jannacci, Genui, Vecchioni, Bertoli, Rettore...) e curiosità importanti di cantautori un po' meno celebri (Del Prete, Ciampi, Infantino, Franchi-Giorgetti-Talamo, Schipa jr, Salvatore...); edizioni italiane di dischi stranieri (Chico Buarque de Hollanda, Ferré, Aznavour...) e viceversa; pubblicazioni anche degli anni '70 (Dalla, Battiato, De Gregori, Bennato, Graziani...) però intravvibili (si tratta di incisioni che, se ristampate, lo sono generalmente all'interno di raccolte antologiche o comunque in vesti tipografiche diverse, più standardizzate o più dimesse); nonché testimonianze su modi "altri" di fare canzoni d'autore (Milly, Ornella Vanoni, Laura Betti, Paolo Poli, Sergio Liberovic, Gino Negri...).

I disco/graphici

Le scelte delle copertine: gli autori ed i responsabili delle case discografiche. Criteri, costi e progetti. Parliamone con loro.

Non sappiamo quanti siano gli studi grafici che operano in Italia; certamente qualche migliaio. Eppure gli studi importanti che si occupano di copertine sono soltanto tre. Oltre, e sono rari, agli studi interni delle case discografiche.

Parliamo con i protagonisti, con coloro che durante tutto l'anno si occupano di copertine di dischi. Sia progettando e disegnando direttamente, oppure impostando il lavoro, coordinando le varie fasi (studio grafico-idea-cartella-tipografia-promozione). Abbiamo intervistato una "esecutrice" di progetti (che fa parte di uno dei tre studi che in Italia si occupano del settore copertina) e tre responsabili degli uffici grafici di case che hanno un grande prestigio sul mercato nazionale. La prima è Flora Sala della staff Tallarini; gli altri sono Bruno Fedetto della Polygram (proviene dalla EMI), Ray Martino della CGD e Claudio Gobbi della Fonit Cetra (dopo sei anni trascorsi alla Polygram). Le domande che abbiamo loro rivolto:

1) Esistono dei criteri generali secondo i quali vengono pregettate le copertine dei dischi?

2) Nel caso di cantautori, cioè di personaggi il cui prodotto possiede qualità o pretese artistiche, ci si comporta in modo particolare?

3) La copertina di un disco ha una sua influenza in relazione alle vendite?

4) Qual'è il budget che mediamente viene messo a disposizione per una copertina?

5) È possibile stabilire, anche in via approssimativa, il numero di progetto che annualmente vi sono sottoposti?

6) Come mai è rarissimo il caso in cui ad un pittore di fama venga commissionata la copertina di un disco?

Flora Sala
1) L'unico principio è l'adeguamento alle esigenze commerciali della casa discografica in relazione al personaggio da presentare; esigenze che variano di volta in volta a seconda del prodotto, quindi.

2) I cantautori, generalmente, si interessano personalmente alla busta; sia direttamente, come nel caso di Bennato, sia attraverso suggerimenti d'impostazione; o cercano un'immagine che è poi la tendenza prevalente del costume grafico italiano; il fotocolore, per quanto studiato ed elaborato, resta la pratica più consueta nel progetto di una copertina.

3) C'è per chi va in un negozio a curiosare, senza avere idee precise su cosa acquistare; in questo caso, anche se raro in verità, la copertina può curiosare ed attirare l'attenzione. Serve anche ad indirizzare il "topo di discoteca" attento a tutte le novità. Dalla copertina può subito capire se si tratta di un disco rock, ad esempio, o un disco di canzoni melodiche. Ma teniamo presente che uno va mai a comprarsi una copertina, bensì un disco.

4) La copertina, non essendo considerato un prodotto pubblicitario, ma una parte del disco, ha un budget molto basso in relazione alle spese di promozione. Se si tratta di un personaggio conosciuto, oppure di un personaggio magari nuovo, ma per cui è stato programmato un forte lancio, si arriva anche ai tre milioni; chiaro che in questa cifra rientrano le spese totali, stilista, truccatore, fotografo compresi. Per i personaggi minori la cifra a disposizione è intorno alle cinquecentomila lire.

5) Non si è mai fatto un calcolo preciso; ma, ragionevolmente, si può fissare il numero intorno a cinquecento.

6) I motivi sono chiaramente due: prima di tutto c'è una questione di prezzo; date le cifre sopra esposte è difficile pensare che un pittore di fama si metta al lavoro alle stesse condizioni. Quanto costerebbe una copertina di Salvador Dalí? In secondo luogo, mentre il grafico è un professionista, e perciò lavora a comando, a soggetto, l'artista ha bisogno del momento creativo.

Chiaro però, che se si chiamasse Hamilton, professionista geniale, a fare una copertina, i costi sarebbero troppo elevati.

Bruno Fedetto

1) Non esiste un principio generale, fatte salve le ovvie leggi di leggibilità. Nell'organizzazione di un'uscita di un disco sul mercato la parte grafica rappresenta il campo in cui è possibile muoversi con la maggiore libertà, senza vincoli particolari. Ogni copertina fa caso a sé, quindi il principio varia da disco a disco, o meglio, da artista ad artista.

2) Il fatto che si tratti di un cantautore non influenza la scelta grafica. Mediamente si è portati ad usare una fotografia di un primo piano dell'artista; e questo perché il cantautore insomma su di sé una serie di ruoli di cui la faccia può essere il riassunto. Il cantautore è il protagonista principale dell'opera che rappresenta e come protagonista viene evidenziato anche attraverso l'immagine.

3) Agli effetti commerciali la copertina ha un peso marginale e imponderabile uguale a zero. Come ipotesi forse il discorso potrebbe valere nell'ordine del due per cento, non di più; ma ripeto, in via ipotetica. La copertina dovrebbe piuttosto mostrare un'ulteriore aspetto dell'artista, e quindi essere componente del prodotto in sé, non delle vendite. D'altra parte non esiste il caso di un disco bello che non abbia venduto a causa di una brutta copertina né un disco brutto ma mai visto innalzare le proprie vendite in virtù di una copertina particolarmente riuscita.

4) Io penso che in Italia nessuno abbia mai fatto un'analisi seria del costo di una copertina; perché è difficile calcolare il costo industriale di questa; è difficile, ad esempio, quantificare la percentuale di tempo che io dedico ad una singola copertina e di conseguenza la percentuale del mio stipendio; ma è anche difficile, o almeno non lo si fa, calcolare i costi di stampa quando ad esempio si vuole un quinto colore. Finiscono tutti in un unico calderone. Diciamo che un costo ragionevole, calcolando soltanto le spese per la creatività, può variare da un minimo di quattrocento-cinquecentomila lire ad un massimo di due milioni.

5) Premetto che la Polygram non ha un ufficio grafico interno, ma si affida ad uffici esterni; il che significa che, se da una parte le spese per un singolo progetto possono risultare più elevate, dall'altro non si devono pagare i "tempi morti". E poi, d'altro canto, affidandosi a più collaborazioni, non si corre il rischio che il grafico si possa trovare in un esaurimento di inventiva; così si assicura una maggiore vena creativa. Bisogna tenere presente che noi ci occupiamo, in un anno, di una decina di LP e di un centinaio di quarantacinque giri dove, anche per i dischi stranieri, bisogna progettare la busta.

6) Il motivo mi sembra molto semplice: si tratterebbe di due artisti che si scontrano; d'altra arte è un problema, questo, che non interessa solo le copertine dei dischi. Il consorzio Eisenstein-Prokofiev non ha prodotto la somma dei rispettivi valori artistici; bisogna che uno dei due si metta al servizio dell'altro; come fa Morricone per le colonne sonore; se lo facesse, che so, Riccardo Cocciante cantando una canzone propria, si correrebbe il rischio di vedere delle immagini con una voce fuori campo che fa pensare ad una radiolina dimenticata accesa. Ci sono stati casi di artisti che si sono occupati anche di copertine: Chagall ha dipinto per un disco di musica classica, Andy Warhol ha curato anche un paio di copertine. Ma un fotografo, che fondamentalmente è un pubblicitario, si attiene alle regole del mercato e cerca di sottolineare il prodotto che presenta; si mette cioè al servizio del cantante. Poi c'è un'altra ragione: l'età e quindi le esperienze, gli interessi diversi. Difficilmente un pittore di nome è giovane. Ce lo immaginiamo un disco di Guccini illustrato da Guttuso? È più facile che ci avvenga per i disegnatori; e ciò avviene: basta pensare a Pazienza che ha disegnato le copertine di Vecchioni.

Ray Martino

1) L'idea della copertina generalmente parte dall'artista; il ruolo del grafico, in quel momento, è soltanto quello di collaboratore, di suggeritore. Prima di tutto si ascolta il prodotto che si vuole presentare per vedere se dai brani o dai titoli può scaturire un'idea che si possa poi tradurre in un progetto grafico. In questa fase, quindi, interviene non solo il grafico, ma si consulta anche il produttore, il direttore artistico, il responsabile del marketing.

2) Soltanto se si tratta di un giovane. Allora personalmente io suggerisco sempre di mostrare la propria faccia. Il pubblico deve imparare a riconoscere subito il giovane, collegare la voce all'immagine, etichettare la faccia e dargli un nome. Il fotocolore, in questo caso, è senz'altro consigliabile.



3) La copertina non ha molta influenza sul mercato. L'influenza diventa assolutamente nulla nel caso di un cantautore che vende soltanto in virtù di quello che dice e di come lo dice. Il cantautore funziona da solo perché il suo pubblico non si lascia attirare da immagini fuorvianti. La copertina ha un ruolo minimo rispetto alle vendite; il reparto grafico è una piccola rotella di un grande meccanismo che comprende arrangiamenti, direzione artistica, marketing, ufficio stampa. Quello che è importantissimo, quindi è la distribuzione. La CGD ha una rete distributiva efficiente e siamo presenti dappertutto, con sei filiali distribuite in tutta Italia. La copertina dà quindi un'immagine a questo prodotto che noi distribuiamo. Un'immagine della casa.

4) Da un minimo di settemcentomila-un milione, che è pressappoco il costo di un ottimo servizio fotografico, ad un massimo di quattro-cinque milioni nel caso in cui i servizi siano particolari; ad esempio un servizio fotografico alle Baleari naturalmente viene a costare cifre del genere.

5) In CGD abbiamo un ufficio grafico interno che si occupa di tutto: dalle copertine dei dischi ai manifesti, dai cataloghi alla pubblicità. Abbiamo, e questo è molto importante, anche un reparto tipografico in cui si stampa tutto questo; ed in questo reparto si fanno ricerche particolari sui metodi di stampa, sugli inchostri, sugli effetti particolari. L'ufficio grafico produce circa quattrocento progetti all'anno. Anche se non facciamo grandi voli pretendendo che questi abbiano una grossa levatura artistica, siamo sicuri di offrire un prodotto di sicura dignità.

6) Qualche volta capita, anche se è raro. I Rockets, ad esempio si fanno curare le copertine da un pittore, Stüdmach che cerca di interpretare con i suoi quadri la loro musica "spaziale". Anche la copertina dell'ultimo disco di Loredana Berté è stato curato dallo studio di Andy Warhol. Loro ci hanno chiesto il materiale di cui avevano bisogno (gli oggetti per la foto) e noi ci siamo limitati a procurarlo a spedito negli Stati Uniti.

Over and cover

Colloquio con Roberto Galanti, direttore di "Musica e Dischi"

D. Cosa pensi della grafica delle copertine italiane?

R. Da un punto di vista cronologico in Italia si è cominciato a dare importanza alla copertina del disco in ritardo rispetto agli Stati Uniti o all'Inghilterra dove si erano invitati dei grossi nomi ad occuparsi di questo; dopo l'allineamento, però, anche da noi si è riusciti, in linea di massima, a raggiungere ottimi risultati, soprattutto se si tiene conto che, per motivi di vastità di mercato, i budgets a disposizione per la realizzazione di una copertina sono di gran lunga inferiori.

D. Qual'è la funzione di una copertina?

R. Prima di tutto bisogna distinguere i generi dei dischi, per cui la funzione di una copertina di un disco di musica classica, di prosa, di folklore o di musica leggera non è mai la stessa; chiaro che in questo ultimo caso certe indicazioni o spiegazioni non si rendono necessarie. Se vogliamo allora soffermarci sulla musica leggera, nell'accezione più vasta del termine, diciamo che la grafica deve avere una funzione di richiamo visivo e di informazione tecnica sulla realizzazione del disco.

D. Ma queste informazioni tecniche vengono date?

R. Adesso sì, anche se non da molto tempo; e siamo già arrivati all'eccesso; una volta venivano soltanto forniti il titolo del disco, il titolo delle canzoni e il cantante; dopodiché le informazioni sono aumentate, poiché l'acquirente diventava sempre più esperto e quindi esigente; e quindi sono inseriti i nomi degli autori, dell'arrangiatore, dei musicisti, dei tecnici. Oggi ci sono delle buste che sono addirittura delle enciclopedie, con la mania dei "grazie a..." dove si ringraziano tutti: parenti, amici, chi ha portato il caffè, eccetera. C'è poi da sottolineare un aspetto che può sembrare un dettaglio, ma che invece ha la sua importanza: per una serie di motivi oggi una busta è sempre *incelophonata*, per cui la busta ad album può essere aperta solo dopo essere stata acquistata; questo porta a mettere tutte le informazioni più importanti sulle due facciate ed è chiaro che questo procedere comporta dei mutamenti nel concetto della grafica.

D. Cosa pensi del giornalista che, sulla copertina, diventa presentatore e critico?

R. Si è sempre avuto abbastanza poco; oggi non solo non è più d'attualità, ma è anche ridicolo; nella musica leggera, naturalmente.

D. Parliamo di canzoni i cui testi meritano di essere pubblicati; i primi due dischi di Conte ne erano sprovvisti, come del resto il secondo ed il terzo di Guccini. Se passiamo poi a cantautori stranieri universalmente riconosciuti come poeti, quali Brassens, Brel, Ferré, Chico Buarque, Vinícius, i dischi italiani non soltanto non riportano le traduzioni, ma nemmeno i testi originali...

R. Questo è un vero peccato, da un punto di vista giornalistico non posso che lamentarmi di questo fatto; da un punto di vista tecnico, come giornalista di un giornale che è l'organo dell'industria discografica, devo anche dire che ci sono delle motivazioni valide. Prima di tutto molti di questi dischi sono d'importazione, non vengono stampati in Italia data la limitatissima tiratura; in secondo luogo spesso ci sono delle difficoltà di pubblicazione dovute ai permessi editoriali; nello stesso disco gli editori possono magari essere dieci. Terzo motivo può essere la difficoltà oggettiva di avere delle traduzioni di alto livello come questi autori si meritano; trattandosi di poeti non si può fare una versione pedissequa o una semplice traduzione letterale. D'altra parte traduzioni accurate inciderebbero sui costi di produzione in maniera tale che, considerando poi le limitate vendite, non sarebbero certamente sopportabili.



Claudio Gobbi

1) In Italia non esiste ancora una politica di marketing discografico; o meglio, per ragioni di tempo e denaro, non esiste una politica d'immagine del marketing. Chiaro quindi che non esistono discorsi grafici continuativi. Si decide di volta in volta, con l'artista, il grafico ed il produttore. La copertina è intesa come completamento dell'immagine pubblicitaria e risponde quindi a principi commerciali. Questo senza nulla togliere alla libertà creativa del grafico.

2) Certamente, se non altro perché c'è poca libertà di scelta; sono gli stessi cantautori, o i loro produttori, a decidere. Se non lo fanno, ci si affida ad uno dei tre studi grafici italiani che si occupano di copertine. Ognuno di questi studi, ovviamente, ha un proprio "taglio", una propria personalità; si cerca quindi di sposare la personalità dell'artista con quella del grafico, di cercare gli abbinamenti più funzionali.

3) Assolutamente no; al massimo la può avere nell'ordine del due per cento. Può avere un peso se l'immagine di copertine viene rielaborata in un programma più articolato di promozione e di pubblicità. Perché allora la copertina viene esposta con insistenza nelle vetrine, riprodotta sui giornali. Ma ricordiamoci che un Dalla o un Brando potrebbero vendere tranquillamente i loro dischi anche se questi avessero una busta bianca.

4) Mediamente siamo nell'ordine di un milione. Con minimi da seicentomila lire ad un massimo di due milioni; tutto compreso, naturalmente.

5) Per la Fonit Cetra non è possibile ipotizzare un numero di progetti; questo ufficio esiste da soli quattro mesi. Ultimamente, poi, sono stati firmati sei contratti nazionali di grande importanza, mentre fino a pochi mesi fa, nel campo della musica leggera italiana la Fonit aveva poco mercato. È un meccanismo, quindi, che si sta mettendo in moto soltanto adesso.

6) Uno dei problemi è senza dubbio quello economico. Per fare un buon prodotto grafico bisogna vivere con l'artista, stare in sala con lui, ci vuole un'adesione totale al mondo della musica ed una conoscenza profonda del mondo della discografia. E questo i pittori di fama o i fotografi di grandissimo talento non ce l'hanno.



Figuriamoci!

Intervista a tre cantautori sulle copertine dei loro dischi.

Sono Paolo Conte, che si è fatto in proprio le prime copertine, Franco Madau, che in proprio ha deciso di prodursi persino i dischi, e la catalana Maria del Mar Bonet che può vantare una copertina disegnata nientemeno che da Joan Miró. Le domande rivolte sono: 1) Che tipo di rapporto c'è tra prodotto e copertina? 2) Sei soddisfatto dell'immagine grafica che ti è stata riservata? 3) Hai mai avuto possibilità di intervento? Ecco le risposte:

Paolo Conte
1) La grande illusione è il cinema; la grande illusione è che uno vuole mangiare un gelato di cedro e gli dicono che è limone; questo è il rapporto tra contenuto e copertina. La grande illusione è che ci sia un rapporto di causa ed effetto; grande illusione industriale. L'illusione artistica, che dovrebbe essere trasfusa nell'illusione industriale, è che sia invece il contenuto somigliante all'involucro e quindi, che quanto che si vuol vender per novetentomilacinquecento lire, sia meritabile, come un tutt'uno ben confezionato di dentro e di fuori, dell'attenzione e del pagamento della peseta. Ohhhhh, questa è la risposta alla prima domanda che trova riscontro in alcune operazioni ben riuscite nella scuola di Chicago americana..... (questa pausa è una virgola, abbi pazienza)...voglio dire però che tante volte i grafici si lasciano prendere la mano e non sanno dare uno stile a quello che è il gusto degli interpreti; tante volte il titolo del disco porta il grafico a descrivere il titolo e non a descrivere il gusto che sta in tutto il disco; sarebbe bene che i grafici pensassero di più al progetto del marchio d'impresa, marchio di fabbrica; per esempio, sempre parlando di Chicago, quell'orchestra che si chiamava Chicago aveva un marchio fantastico, scritto in corsivo inglese e ripetuto su mattoni, su ghiaccio e su altri ingredienti che la natura ci mette a disposizione, però sempre uguale a se stesso, veramente molto brillante. Questo manca nella nostra grafica, specie in quella italiana, dove si racconta il titolo del disco. Punto e virgola, chissà se la prima domanda, chissà se la prima risposta e passiamo alla seconda.



sono detto: "forse che non porti un po' di fortuna?" Poiché il titolo del disco è mio, (*Paris milonga* che è un titolo *gestual* e sta a significare: "evviva, siamo figli del mondo, siamo internazionali, ci merita tutto l'universo") io avevo annunciato che la copertina doveva essere di coccodrillo, sia pure finto, e ricoprire tutto l'involucro, con lacca cinese rossa, tipo lacca per unghie. E invece questa idea è stata bocciata perché la fotografia del coccodrillo era stata fatta con tipo di ingrandimento tale per cui le scaglie sono venute grosse come dei mattoni e l'hanno preso per un muro di una casa.



Franco Madau

1) Penso sia molto importante, di una immagine grafica, tenere presente che tipo di utilizzo se ne può fare. Nel caso discografico penso sia utile che chi realizza la copertina conosca l'artista nonché le canzoni che canta in modo che traspaiano nella copertina tutte le sensazioni che è riuscito a cogliere musicalmente.



2) A volte si altre no. Fino adesso ho realizzato 4 LP di cui 2 con l'Ariston e chiaramente essendo dischi prodotti in economia, non hanno curato l'aspetto della copertina; mentre per i rimanenti due da me prodotti - un po' per rifarmi di questa precedente trascuratezza e un po' anche per cercare di dare un prodotto più curato - ho fatto delle copertine molto più inerenti al tipo di canzoni (al contenuto delle canzoni stesse). Ad esempio nella realizzazione del mio terzo disco, - *Cantendu sa storia nostra* - intanto ho voluto fare l'album e quindi dare anche graficamente un maggior rilievo all'immagine. Ho tentato di cogliere più momenti mettendo all'esterno un ritratto ad aquarello (fatto da Salvatore Garau) con un'immagine di un certo tipo e all'interno una foto

riproducendo un'espressione totalmente diversa, però entrambe fanno parte dei vari momenti artistici del soggetto.
3) Nel mio caso direi proprio di sì, anche se il tipo di intervento è legato a condizionamenti oggettivi, perché l'investimento si fa in base a quello che poi può essere il mercato e la diffusione del disco. E quindi non avendo questo tipo di prodotto un mercato vasto bisogna quasi sempre studiare delle soluzioni grafiche in cui traspaiano quelle sensazioni musicali contenute nel disco economizzando al massimo sul costo.
Comunque la mia possibilità, anche come produttore, è legata al giudizio dei collaboratori e dello stesso artista. Mi è capitato un caso in cui, avendo erroneamente privilegiato delle sensazioni momentanee dell'artista, si è realizzato una copertina sbagliata difforme dalle prime bozze studiate e vagliate.
Soltanto dopo ci siamo accorti che graficamente non esisteva nessun tipo di rapporto tra disco e copertina; in poche parole realizzammo una copertina sbagliata.

Maria del Mar Bonet

Per me la copertina è sempre una parte contenuta del disco. Deve stare a significare quello che c'è dentro, tutto l'insieme del disco; è una cosa molto importante ed io sono sempre molto attenta a come la copertina si fa.
2) Sì, praticamente sono soddisfatta di tutte le copertine che mi hanno fatto fino ad ora; e non soltanto quelle dell'Ariola dove peraltro sanno che io sono molto attenta a questo fatto.
3) Non soltanto ho sempre potuto intervenire, ma sono sempre riuscita ad imporre alle case discografiche grafici e fotografi che io avevo scelto; e ho sempre seguito molto da vicino il lavoro di questi ultimi seguendo passo per passo la realizzazione delle loro idee e del loro lavoro. Per quanto riguarda poi la copertina di Joan Miró è un caso un po' particolare. L'han è un amico; una volta è venuto ad un recital in Maiorca dove avevo presentato una serie di canzoni tratte da poesie di Bartomeu Rosselló Pòrcel

Quelle canzoni gli piacquero moltissimo e io gli dissi che mi era difficile incidere perché i miei discografici le reputavano un prodotto intellettuale e poco commerciale. Miró affermò che io avrei dovuto andarmene da quella casa discografica, se non mi permettevano di pubblicare il materiale che volevo. Ma io gli feci presente che la cosa non era così semplice perché la rottura del contratto avrebbe comportato una penale che io allora non ero assolutamente in grado di sopportare. Joan rispose che non dovevo preoccuparmi: lui mi avrebbe fatto un quadro e me lo avrebbe regalato. Con i soldi che io avrei potuto ricavare dalla vendita avrei poi potuto liberarmi dal vincolo contrattuale. E così è stato. Un mercante amico di Joan ha comperato il quadro per la cifra di cui avevo bisogno. Con quei soldi ho potuto andarmene dalla Concentric, produrmi il nastro con le canzoni che piacevano a Joan (e a me). La tela venduta è stata utilizzata per la copertina del disco. Quella tela è ora in mio possesso perché il mercante, dopo tutto questo, me la regalò.

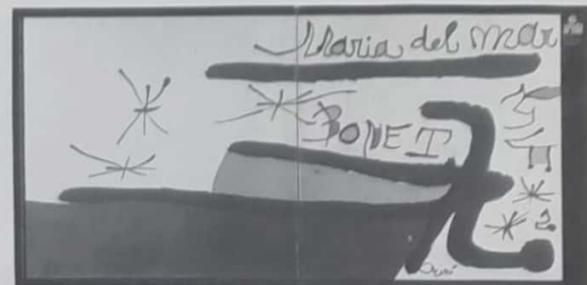


I pittori della Catalogna...

Quella catalana è una esperienza difficilmente ripetibile. La "nova cançó" nasce dalla volontà e dall'esperienza non di cantanti, ma di intellettuali e letterati di prestigio come Josep Maria Espinàs e Miquel Porter che vedono nella canzone una formidabile *medium* per una rivendicazione culturale e politica. Riescono a convogliare intorno a sé tutta l'intelligenza del paese. Collaborano, scrivendo testi di canzoni, prefazioni per libri e dischi di poeti e scrittori quali Salvador Espriu, Joan Fuster, oltre, naturalmente, allo stesso Espinàs. Non manca la collaborazione dei pittori. Oltre a Joan Miró, Antoni Tàpies e Joan Pere Viladecans disegnano copertine per dischi e libri.



A destra: A. Tàpies: copertina per libro di Raimon. Sotto: J. Miró: copertina per disco di Maria del Mar Bonet; J. P. Viladecans: copertina per disco di Pi de la Serra.



...e quelli di casa nostra

Dieci anni fa l'etichetta Amico tentò un'operazione del tutto inusitata: di fusione canzone-pittura; il disco di Piero Ciampi, quello del tentato rilancio, fu messo sul mercato accompagnato da un elegante volume comprendente, oltre ai testi delle canzoni e a poesie del cantante, una serie di litografie di Aldo Turchiaro disegnate per l'occasione. Una serie limitata, numerata, con un costo che superava le centomila lire. Grande operazione di prestigio di cui non conosciamo i risultati. Il disco fu poi rimesso in mercato con una veste "normale" (con copertina comunque disegnata sempre da Turchiaro).



È rarissimo il caso in cui a pittori di un certo prestigio vengano commissionate copertine di dischi. Le operazioni discografiche che ben si sposano con una veste grafica "colta" difficilmente possono contare su un budget consistente per la copertina (e, conseguentemente, per la promozione). A volte vengono utilizzati disegni o quadri già esistenti; collaborazioni esclusive possono soltanto scaturire da rapporti di amicizia o di parentela. È il caso degli Stormy Six che in ben due occasioni (*Un biglietto del tram* e *Macchina Maccheronica*) si avvalse delle copertine di Piero Leddi, padre di Tommaso, uno dei componenti del grup...



Rassegna

Ottava rassegna della canzone d'autore
Teatro Ariston, ore 21.
Mercoledì 2: Deborah Kooferman, Tcha Bahardo, Sergio Endrigo, Daniel Vigliotti.
Giovedì 3: Paolo Pietrangeli, Roberto Benigni, Léo Ferré.
Venerdì 4: Gianni Mastini, Roberto Vecchioni, Luis Llach.
Sabato 5: Gianpiero Altosis, Paolo Conte, Ornella Vanoni, consegna premio Tenco a Chico Buarque de Hollanda, Giorgio Calabrese, Ornella Vanoni Presenta Antonio Silva

gli altri anni:

1974 Antonella Bottazzi, Angelo Branduardi, Piero Finà, Leo Ferré, Ivan Graziani, Francesco Guccini, Giorgio La Neve, Renato Pareti, Mario Panseri, Gino Paoli, Mauro Pelosi, Maurizio Piccoli, Claudio Rocchi, Tito Schipa jr., Gianni Siviero, Roberto Vecchioni, Antonello Venditti.
1975 Ernesto Bassignano, Umberto Bindi, Angelo Branduardi, Enzo Capuano, I Cantambanchi, Francesco Guccini, Giorgio Lo Cascio, Claudio Lolli, Margot, Giovanna Marini, Mario Panseri, Roberto Picchi, Paolo Pietrangeli, Gianni Siviero, Stormy Six, Michele Straniero, Roberto Vecchioni, Antonello Venditti. *Inoltre, con recitals pomeridiani:* Mario De Leo, Antonietta Laterza, Mario De Luigi jr., Guido Rotolo e Giorgio Massini.

1976 Fausto Amodei, Roberto Benigni, Gualtiero Bertelli, Angelo Branduardi, Enzo Capuano, Piero Ciampi, Paolo Conte, Duilio Del Prete, Eugenio Finardi, Francesco Guccini, Mimmo Locascioli, Gianfranco Manfredi, Gianna Nannini, Pan Brumisti, Mario Panseri, Corrado Sanucci, Tito Schipa jr., Gianni Siviero, Nanni Svampa, Roberto Vecchioni.

Inoltre, con recitals pomeridiani: Francesco Bruni, Giancarlo Cabella, Ricky Gianco e Olga Michi.

1977 Assemblée Musicale, Roberto Benigni, Angelo Bertoli, Angelo Branduardi, Alberto Camerini, Alberto D'Amico, Ivan Della Mea, Duilio Del Prete, Francesco Guccini, Antonio Infantino, Bruno Lauzi, Margot, Enrico Medal, Hebert Pagani, Stefano Palladini, Roberto Vecchioni.

1978 Sergio Alemanno, Roberto Balocco, Frederic Bard, Angelo Bertoli, Fabio Concato, Paolo Conte, Roberta D'Angelo, Pino Daniele, Pi de la Serra, Francesco Guccini, Giorgio Lo Cascio, Franco Madau, Enzo Maolucci, Mario Panseri, Gino Paoli, Matteo Salvatore, Tito Schipa jr., Roberto Vecchioni, Renzo Zenobi.

gli interpreti degli spettacoli: «Alla ricerca della madre mediterranea» di Pino Masi, «L'Eliogabalo» di Emilio Lo Curcio, «Punto a capo» di Mario De Luigi, «L'apprendista» degli Stormy Six; ed inoltre: Franco Barbera, Alfonso Borghi, Francesco Bruni, Pino Calautti, Angelo Delfino, Alfredo Lacosegliaz, Raffaele Mazzei, Luigi Penna, Gianmario Raimondi, The Magical Souptone che hanno cantato all'Auditorium del Parco Marsaglia nel corso della festa popolare, «Si va a cominciare», animata dall'Assemblea Musicale e Teatrale.

1979 Assemblée Musicale e Teatrale, Roberto Benigni, Paolo Conte, Franco Fanigliulo, Fortis, Gruppo Folk Internazionale, Francesco Guccini, Piero Guccini, Luis Llach, Piero Marras, Raffaele Mazzei, David Riondino, Stanza della Musica, Stormy Six, Roberto Vecchioni, I Viulani.

1980 Canta u populu corsu, Mimmo Cavallo, Paolo Conte, Ensemble Havadià, Ivan Graziani, Francesco Guccini, Antonietta Laterza, Le grida sparse (Mario De Leo, Franco Madau, Maria Lostumbo, Claudio Sambiasi, Michele L. Straniero), Claudio Lolli, Emilio Lo Curcio, Giovanna Marini, Maria Monti, Dodi Moscati, Gianna Nannini, Gino Paoli, Stefano Ricatti, David Riondino, Roberto Vecchioni, Atahualpa Yupanqui

Premi Tenco

Artista straniero:
Chico Buarque de Hollanda
"per la freschezza della sua ispirazione popolare e la ricchezza musicale del suo assunto poetico, che ne fanno un autore di altissimo impegno sociale e di profondo valore umano, legato alla vicenda migliore e alla cultura più attiva del suo grande paese."
Operatore culturale:
Giorgio Calabrese
"per la sua costante presenza nel mondo della canzone d'autore e la penetrante capacità di ricordo e d'interpretazione del suo lavoro critico, che ha brillantemente affiancato alla felice vena creativa di autore sperimentato di riconosciuta esperienza e valore."
Riconoscimento speciale:
Ornella Vanoni
"Voce e interprete di singolare ricchezza espressiva, per l'attenzione affettuosa e sensibile con cui per anni ha seguito e appoggiato attivamente tutte le varie fasi della canzone d'autore, contribuendo, con le sue doti artistiche, a valorizzarla."

1974 Artista straniero: Léo Ferré.
Operatore culturale: Nanni Ricordi.
Artisti italiani: Sergio Endrigo, Giorgio Gaber, Domenico Modugno, Gino Paoli.
1975 Artista straniero: Vinícius De Moraes.
Operatore culturale: Michele L. Straniero.
Artisti italiani: Fausto Amodei, Umberto Bindi, Fabrizio De André, Francesco Guccini, Enzo Jannacci.
1976 Artista straniero: Georges Brassens.
Operatore Culturale: Filippo Crivelli.
Artisti italiani: Sospesa l'assegnazione onde togliere qualsiasi parvenza di competitività alla Rassegna.
1977 Artista straniero: Jacques Brel.
Operatore Culturale: Dario Fo.
1978 Artista straniero: Leonard Cohen.
Operatore Culturale: Roberto Rovessi.
1979 Artista straniero: Luis Llach.
Operatore culturale: Roberto De Simone.
1980 Artista straniero: Atahualpa Yupanqui.
Operatore culturale: Giancarlo Cesaroni.



Consegna dei Premi Tenco 80. Da sinistra: Antonio Silva, Gino Paoli, Atahualpa Yupanqui, Amilcare Rambaldi, Giancarlo Cesaroni, Egle Conte.

Incontri Fumetti

Song Drink
Biblioteca Civica
Appuntamenti di mezzogiorno per giornalisti e pubblico
mercoledì 2: presentazione della mostra della copertina «la terza facciata del disco» di Enrico De Angelis
Incontro con Daniel Viglietti presentato da Meri Franco Lao
Giovedì 3: Incontro con Léo Ferré
Presentato da Guido Armellini
Venerdì 4: Incontro con Luis Llach
Presentato da Sergio Sacchi
Sabato 5: Incontro con Chico Buarque de Hollanda
Presentato da Sergio Bardotti

gli altri anni:

1978 Catalogna e Occitania: la canzone delle minoranze etniche con Frederic Bard, Joan Molas, Quico Pi de la Serra, Sergio Sacchi.

1979 Ricordo di Boris Vian; Ronci Zeller: Le canzoni possibili ed impossibili di Boris Vian. Enrico De Angelis: Vian in italiano. Guido Armellini: La rabbia e la speranza nella canzone francese.

Parola, musica, scuola: convegno sull'insegnamento musicale nella scuola. Con Luigi Granetto, Franco Fabbri, Margherita Galloni, Giuseppe Vettori, Enzo Capuano. (a cura di Lato/Side)
Tavola rotonda: La canzone come strumento culturale. Relatore: Mario De Luigi.
Incontro con Luis Llach presentato da Mario De Luigi e Sergio Sacchi.

1980 Incontro con Atahualpa Yupanqui presentato da Juan Carlos Flaco Biondini e Gabriele Boschetto.

note e strisce
Biblioteca Civica, ore 16.
mercoledì 2: Musicando a china: incontro disegnatori e cantautori. Partecipano: Bonvi, Sergio Bonelli, Coco, Paolo Conte, Giancarlo Governi, Guido De Maria, Vincenzo Mollica, Tinin Mantegazza, Andrea Pazienza, Hugo Pratt, Chiara Rapaccini, David Riondino, Francesco Rubino, Fulvia Serra, Sergio Staino

Foyer Teatro Ritz
Do re crak gulp: Mostra del fumetto e del disegno musicale a cura di Vincenzo Mollica.

Espongono: Altan, Ugo Bertotti, Bonvi, Franco Bruna, Silvio Cadelo, Carlo Cagni, Giorgio Carpinteri, Renato Carosone, Coco, Paolo Conte, Guido Crepax, Bruno D'Alfonso, Guido De Maria, Pablo Echaurren, Elfo, Ellekappa, Giuliano, Francesco Guccini, Lele Luzzati, Milo Manara, Tinin Mantegazza, Andrea Pazienza, Hugo Pratt, Chiara Rapaccini, Francesco Rubino, Schiaffino, Sergio Staino, Giorgio Tura

il cantautore

a cura di Sergio Sacchi
hanno collaborato a questo numero: Guido Armellini, Sergio Bardotti, Dante Bellamio, Omar Calabrese, Enrico De Angelis, Mario De Luigi, Meri Franco Lao, Joan Fuster, Vincenzo Mollica, Franco Nebbia, Amilcare Rambaldi, Sergio Sacchi, Fulvia Serra, Michele L. Straniero (articoli)
Francesco Guccini, Tinin Mantegazza, Vincenzo Mollica, Giorgio Tura (disegni)
Roberto Coggiola (fotografie)
Francesco Buttà, Osvaldo Citro, Sergio De Vecchi (riproduzioni)
Sonia Trento (impaginazione)
Il Grafismo S. Angelo Lodigiano (fotocomposizione)
Tipo-litografia Casabianca Sanremo (stampa)

Congresso

Questo congresso nuova canzone
Teatro Ritz, ore 15,30.
disegnare il suono
Giovedì 3: Esiste una disco-art? le belle figure dei cantautori - rassegna vista di copertine scelte, a cura di Enrico De Angelis con la collaborazione di Maurizio Brenzoni, Francesco Rubino, Luigi Scapini.
Omar Calabrese: la copertina come forma di spettacolo.
Mario De Micheli: artfigurative e pittura di dischi.
Dibattito con Alberto Abruzzese, Guido Armellini, Bifo Franco Berardi, condotto da Sergio Sacchi.
Venerdì 4: Le forme comunicative
Giorgio Calabrese: dalla parola all'immagine.
Tinin Mantegazza: il pupazzo, scultura animata come contorno e come interprete

Sergio Sacchi: occhio al carattere
Paolo Fabbri: patemi di copertina
Aldo Gilardi: photo/sintesi
Sabato 5: Produzione e consumo.
Mario De Luigi: il disco e la grafica nel mercato italiano
Franco Bobelli: vedere la musica e consumare la musica
Nanni Ricordi: dal marketing alla copertina
Gianni Sassi: disegnare il rock.
Dibattito con Alberto Abruzzese, Guido Armellini, Bifo Franco Berardi, Silvano Giuntini, Giancarlo Iliprandi, Michele L. Straniero, condotto da Sergio Sacchi.

Biblioteca Civica.
La terza facciata del disco: Mostra storica della copertina nella canzone d'autore italiana. A cura di Enrico De Angelis.

gli altri anni:

1975 Amilcare Rambaldi - Il Club Tenco e i cantautori; Michele Straniero - L'esperienza del Cantacronache; Mario De Luigi - Canzone e poesia; Tavola rotonda «La canzone d'autore oggi» condotta da Gabriele Boschetto con la partecipazione di Luigi Del Grosso Destrieri, Mario De Luigi, Giorgio De Maria, Francesco Guccini, Emilio Jona, Renzo Laurano, Enzo Maolucci, Giovanna Marini, Cesare G. Romana, Sergio Sacchi, Roberto Vecchioni.
Emilio Jona - La canzone d'autore in nuove esperienze folk e di teatro; Dibattito sul tema «L'organizzazione»; Enrico De Angelis - Canzone e sesso; Giorgio De Maria - La canzone d'autore in un tema ricorrente della politica italiana.

1976 Gastone Lombardi - Un anno dopo; Michele L. Straniero - La lingua dei cantautori; Mario De Luigi - Organizzare le forze; Tavola rotonda «Produzione nell'alternativa» condotta da Antonio Silva con la partecipazione di Enrico Adler, Gabriele Boschetto, Cesare Cattani, Giancarlo Cesaroni, Mario De Luigi, Franco Fabbri, Francesco Guccini, Giorgio Lo Cascio, Sergio Lodi, Fernanda Pivano, Nanni Ricordi, Gianni Sassi, Gianni Siviero, Michele L. Straniero. Tavola rotonda «Me... di comunicazione di massa e nuova canzone» condotta da Gabriele Boschetto con la partecipazione di Enrico Adler, Roberto Buttafava, Enrico De Angelis, Mario De Luigi, Umberto Fiori, Fabrizio Ghisellini, Giorgio Lo Cascio, Gianfranco Manfredi, Walter Pagani, Lilly Pandani, Archie Pavia, Riccardo Piferi, Fernanda Pivano, Michele L. Straniero.

1977 Gastone Lombardi - Due anni dopo: bilanci e prospettive; Enrico De Angelis - La nuova canzone attraverso gli spettacoli; Mario De Luigi - Canzone d'autore e industria fonografica; Gianni Sassi - Progetto di analisi del rapporto fra cultura musicale e imprese nazionali e multinazionali; Tavola rotonda «Linguaggio e contenuti della nuova canzone» condotta da Antonio Silva con la partecipazione di Giorgio De Maria, Fabio Santini, Gian-

carlo Cesaroni, Marco Godano, Cesare Cattani, Sesto Passone, Bruno Lauzi, Giorgio Lo Cascio, Francesco Guccini, Stefano Palladini, Archie Pavia, Valentino Tenco, Sergio Chiesa, Marco Parodi, Gino Castaldo, Ivan Della Mea, Angelo Bertoli, Gianfranco Manfredi, Maurizio Cali, Beppe Caporale, Michele L. Straniero - La programmazione radiofonica di musica leggera; Tavola rotonda «Canzone d'autore e Rai-TV» condotta da Gabriele Boschetto con la partecipazione di Luciano Casadei, Sergio Allosio, Roberto Boscarolo, Gianni Baldari, Antonio Silva, Giancarlo Governi, Alberto Pugnetti, Michele L. Straniero, Walter Pagani, Giorgio Prato, Sesto Passone, Giorgio De Maria, Sergio Sacchi, Gino Castaldo, Gianfranco Boccalatte.

1980 Alessandro Carrera - I cantautori e il loro pubblico; Giancarlo Majorino - Il testo nella poesia e nella canzone; Tavola rotonda «Comunicare o sperimentare?» condotta da Mario De Luigi con Guido Armellini, Bifo Franco Berardi, Alessandro Melchiorre, Virgilio Savona, Giulio Stocchi, Giorgio Calabrese - Le forme della canzone; Franco Fabbri - La canzone e i suoi ingredienti; Tavola rotonda «Rock versus canzone» condotta da Sergio Sacchi con Riccardo Bertoncelli, Umberto Fiori, Giovanna Marini, Gianni Sassi, Michele Serra. Dibattito aperto «Conclusioni» condotta da Michele L. Straniero con Cesare Bernani, Ivan Della Mea, Meri Franco Lao, Mario Luzzato Fegiz, Marco Mangiarotti, Domenico Naldini, Giuseppe Vettori. Enrico De Angelis - Ricordo di Piero Ciampi: presentazione del volume Piero Ciampi - Poesie e canzoni, proiezione di filmati e registrazioni televisive.

Bibliografia Atti 1° Congresso Nuova Canzone a cura A.A.S.T. - Sanremo
Atti 2° Congresso Nuova Canzone a cura A.A.S.T. - Sanremo
Musica e Parole a cura di Mario De Luigi e Michele L. Straniero ed. Gamma Libri
Cultura e Canzonette a cura di Mario De Luigi ed. Gamma Libri

