

“Dall’altra parte del cancello”. La rappresentazione della nevrosi e della follia nel teatro-canzone di Giorgio Gaber

Nicola PASQUALICCHIO (Università di Verona)¹

Summary

This study aims to analyze the way in which Giorgio Gaber’s ‘teatro-canzone’ interprets the themes of alienation, madness, and personality splitting. These themes, already present in the less ‘committed’ period of the sixties, in comic songs like “Goganga” or already more ‘hallucinatory’ ones like “Com’è bella la città”, never disappear from his artistic horizon, but they reach their most mature realization in the shows of the early seventies, in particular *Far finta di essere sani*, influenced by Ronald Laing’s theory of the divided self and capable of revealing the potential schizophrenic tension that lies beneath everyday gestures. The study focuses above all on the performative component of the pieces analyzed and on the acting skills of the artist, capable like few others of bringing together the art of song with that of theater. Through the detailed analysis of a limited number of cases, I intend to show how the set of lyrics, music and stage performance collaborate to make these songs particularly accomplished representations of the lability at the border between normality and madness.

Il tema del disagio psichico, declinato nelle diverse gradazioni del malessere esistenziale, della nevrosi, dell’alienazione, della follia, è presente in quasi tutta la parabola del cosiddetto ‘teatro-canzone’ di Giorgio Gaber, che contrassegna l’attività dell’artista tra l’inizio degli anni Settanta e la fine dei Novanta. La formula del teatro-canzone, così come era stata ideata da Gaber e dal suo coautore Sandro Luporini, si basava sull’alternanza di canzoni e monologhi, in cui anche le prime erano comunque in genere decisamente teatralizzate a livello performativo; e che, anche per quanto riguardava il rapporto con il pubblico, era fruita non al modo di un concerto, ma di un vero e proprio spettacolo teatrale. Teatro di riflessione ideologica e politica, ma anche di lucida, sofferta esplorazione della sfera dei sentimenti, l’opera di Gaber e Luporini ha fatto da commento, fieramente indipendente e quasi sempre aspramente critico, a un ventennio di cambiamenti politici e sociali italiani, dapprima allineandosi, sia pure su proprie posizioni, alla politica del cosiddetto Movimento della sinistra studentesca, per poi allontanarsene fino al dichiarato divorzio.²

È soprattutto nei primi spettacoli del teatro-canzone, e in particolare in quello emblematicamente intitolato *Far finta di essere sani*, del 1973, che l'argomento della follia e del suo rapporto con la cosiddetta 'normalità', con tutte le sue implicazioni politiche, ebbe un ruolo decisamente centrale, come vedremo meglio tra poco. Da un punto di vista contenutistico, ossia dei testi delle canzoni e delle idee che essi intendevano veicolare, questo aspetto è stato abbondantemente analizzato da quasi tutti coloro che hanno scritto su Gaber.

Senza prescindere, naturalmente, dal senso di tali contenuti, questo saggio intende però privilegiare un'osservazione dell'aspetto performativo di alcuni brani dedicati alla follia; un punto di vista che mi permette, tra l'altro, di anticipare l'analisi del tema agli anni Sessanta, quando Gaber era artisticamente lontano dalla modalità del teatro-canzone, ma era già un autore e cantante originale, anche e soprattutto in virtù di un versante comico ed estroso della propria produzione, sicuramente influenzato dai ricchi fermenti del cabaret milanese di quegli anni, dove, con il contributo anche di Dario Fo, si stavano affermando i talenti dei Gufi, di Walter Valdi, Enzo Jannacci, Cochi e Renato e molti altri.

È giusto in quegli anni e in quell'ambito che Gaber fa le prime prove di efficacia mimica del proprio volto leggermente asimmetrico, della bocca in costante movimento sotto il grande naso, degli occhi ora acuti ora attoniti, nonché dell'espressività del proprio corpo dinoccolato, capace di movimenti ora secchi e spigolosi, ora sinuosi e avvolgenti. Non c'è ancora l'impeccabile regia gestuale di sé che l'artista porterà alla perfezione nel teatro-canzone, ma c'è già una forte consapevolezza del potenziale performativo della propria fisicità, ben orientata fin da ora, almeno nell'esecuzione di certe canzoni, a non fungere da mero supporto alla prestazione vocale, ma nemmeno a limitarsi alla ripetitiva frenesia parossistica da cantante di rock and roll di cui Adriano Celentano aveva fatto una propria specialità (e di cui comunque lo stesso Gaber dava analoga prova nell'esecuzione dal vivo del suo primo brano inciso, "Ciao ti dirò",³ cf. Gaber 1959).

Gli anni Sessanta: tra tic e nevrosi urbana

La mimica corporea di Gaber è già più intelligentemente disponibile a diventare una componente di senso della canzone, non limitandosi ad esserne la spettacolare ed esasperata incarnazione ritmica. Lo dimostrano proprio le esecuzioni delle tre canzoni degli anni Sessanta che mi accingo a prendere in esame: "Goganga", "Il tic" e "Com'è bella la città". Se, come diremo, l'aspetto della follia su cui negli anni Settanta Gaber e Luporini si focalizzeranno maggiormente è quello della divisione inconciliabile tra il corpo e la mente, le prime due canzoni di cui sto per parlare eleggono a loro tema proprio un caso emblematico del mancato controllo della mente sul corpo, anche se di per sé non riconducibile a disturbi psichici: il tic nervoso. Siamo lontani, in questi due casi, dall'intenzione di problematizzare a livello teorico il tema della canzone, come invece avverrà poi per tutta la durata della collaborazione con Luporini, dato che ci troviamo ancora in una dimensione sostanzialmente cabarettistica. (Del testo del "Tic", per inciso, non è autore Gaber, ma quel Walter Valdi che

fu forse il rappresentante più emblematico della prima fase di attività del tempio del cabaret milanese, il Derby Club). Entrambe le canzoni sono dunque soprattutto un'occasione per sperimentare un'esecuzione canora fortemente caratterizzata dalla dimensione gestuale, che assurge al ruolo di protagonista.

“Goganga” (Gaber 1963), di cui risulta ufficialmente autore il solo Gaber ma alla cui composizione contribuì certamente anche Maria Monti (cf. Giazzi 2020), cantante e attrice allora compagna di Giorgio, è del 1963, ed è sostanzialmente una barzelletta in musica, e d'impronta chiaramente teatrale, essendo costituita da due dialoghi successivi tra un paziente affetto da un tic e un medico: il primo chiede al dottore un rimedio per il suo disturbo, che gli imprime sul viso una fastidiosa smorfia produttrice anche di un fischio; il medico, molto sicuro di sé, lo dota di un apparecchietto che lo dovrebbe guarire, e invece non fa che trasformare il fischio in una più imbarazzante sorta di pernacchia: ed è appunto con una vera e propria pernacchia che l'uomo ringrazia alla fine il dottore per l'‘efficacia’ della cura propinatagli. Nulla più di uno scherzo in musica di sapore, appunto, cabarettistico, e di intonazione piuttosto bonaria (il fallimento della cura non è vissuto dal paziente in modo drammatico), ma che già mostra l'abilità di Gaber nell'uso ‘antinaturale’, caricaturale del proprio corpo, attraverso una tecnica di alterazione dei tratti del viso, assieme alla capacità di accordare perfettamente la performance vocale a quella gestuale.⁴ E che mette comunque in campo, per quanto in modo per ora innocuo e probabilmente non presago dei futuri sviluppi, il tema della possibile distonia tra il comportamento corporeo e il suo controllo razionale.

Nel “Tic”, che Gaber interpretò successivamente alla composizione e alle prime esecuzioni di “Goganga”, tra il 1966 e il 1968, senza mai inciderlo in disco, lo spasmo involontario del corpo assume un senso più serio, a cui corrisponde una resa performativa molto diversa. Qui il tic, che si manifesta in forma via via più complessa, non nasce dal nulla, ma ha una motivazione ben specifica: è l'effetto della catena di montaggio, che si iscrive sul corpo dell'operaio fino a imprimergli gli stessi automatismi che caratterizzano i macchinari della fabbrica. La resa mimica dell'alienazione del lavoratore diventato un'appendice della macchina ha naturalmente dei precedenti, a partire dalla insuperabile scena della catena di montaggio di *Modern Times* di Chaplin. In Gaber, ovviamente, la macchina non è fisicamente presente, ma ‘stampa’ i suoi movimenti su quelli a cui i tic, sempre più articolati, costringono il corpo del performer. Se in “Goganga” si assisteva alla sostituzione di un tic con un altro (dal fischio alla pernacchia), qui si procede invece per accumulo: i tic si impossessano progressivamente dell'intero corpo, con movimenti di andamento prima solo orizzontale, poi anche verticale e diagonale. I tic di “Goganga” riguardavano solo il volto;⁵ qui il volto è invece l'unica parte del corpo a non essere interessata dagli spasmi incontrollabili, per l'evidente ragione che non deve compiere operazioni che lo colleghino alla macchina. Cionondimeno, l'espressione facciale è fondamentale per il significato globale della performance: si tratta di un'espressione neutra, con gli occhi allucinati, estraniati, indice della completa alienazione del personaggio, della separazione tra un corpo schiavo della macchina e una mente svuotata. Il volto è inespressivo, ma negli occhi si può indovinare la

paura di chi non ha via di scampo. La voce non canta il testo ma lo declama asetticamente, accentuando questa cifra di inespressività alienata nel raccontare la propria vicenda, che, molto semplicemente, consiste nel progressivo accumularsi dei tic fino al licenziamento dell'operaio per "deficienza", da intendersi tanto come impressione di idiozia che i tic producono, quanto di inefficienza, e quindi improduttività, lavorativa. La musica è ridotta a puro accompagnamento ritmico, che sottolinea in crescendo la progressione dei tic.⁶ Appare del tutto logico che non esista una registrazione su disco di questa canzone, che, nella versione di Gaber, perderebbe ogni senso in mancanza della visione della performance gestuale. L'autore del testo della canzone, Walter Valdi (la musica è di Jacqueline Perrotin), ha potuto al contrario inciderla⁷ perché la sua versione, testualmente meno scarna (e anche provvista di un ritornello melodico), contiene degli elementi di descrizione dei tic che Gaber affida esclusivamente alla fisicità.⁸

Un'alienazione di più ampia portata, slegata dalla specificità del lavoro in fabbrica e determinata più generalmente dalla frenesia della vita delle città moderne, è il tema di "Com'è bella la città", del 1969.⁹ Sia dal punto di vista compositivo che da quello performativo, è una delle canzoni che più evidenziano l'influsso che Jacques Brel sta esercitando su Gaber in questi anni, come dimostra l'applicazione della tecnica del crescendo, che in questo caso sembra derivare direttamente da "La valse à mille temps". L'invito ad abbandonare la campagna per la città, stimolante, allegra, luminosa, produttiva, si ribalta progressivamente, nella ripetizione dello stesso ritornello, nella visione minacciosa e alienante della vita urbana, per cui tutti quegli elementi che all'inizio ne costituivano i motivi d'attrazione (le vetrine piene di luce, le insegne pubblicitarie, i grandi magazzini, le scale mobili, i grattacieli, le strade piene di macchine e di gente) diventano altrettanti strumenti di disumanizzazione e di cancellazione dell'identità individuale. La canzone si compone di una breve strofa introduttiva (l'invito a venire in città) e di una più lunga eseguita in crescendo (la descrizione elogiativa della città), entrambe ripetute per tre volte. La prima esecuzione delle due strofe presenta con sincero entusiasmo le attrattive della città: la voce è suadente, il volto sorridente, lo sguardo sembra ammirare le cose che descrive, le braccia si allargano con gesto accogliente. Nella seconda esecuzione, durante l'interpretazione della seconda strofa (descrittiva) cominciano a comparire elementi di ambiguità: c'è qualcosa di più teso e contratto nei movimenti delle braccia, ma anche in alcune espressioni facciali, e nella voce si introduce una sfumatura di drammaticità. Il cambio drastico avviene però nella terza esecuzione della strofa di invito: il canto e l'espressione sono automatici e spersonalizzati, e sembrano ripetere meccanicamente una partitura imposta dall'esterno; tale atteggiamento si trasmette, anche se più ambigualmente, alla terza esecuzione della seconda strofa, dove il crescendo è allo stesso tempo espressione di una carica energetica potenzialmente positiva comunque trasmessa dalla città e di una frenesia alienata.

Far finta d'essere sani – 1. Perdere i pezzi e fingersi interi

A partire dagli anni Settanta, come si è detto, comincia la fase propriamente teatrale della canzone gaberiana, che porta a pieno compimento la simbiosi creativa tra Gaber e Luporini: un rinnovamento radicale, che comporta una nuova struttura delle canzoni, un crescente impiego dei monologhi, un sempre più meticoloso raffinamento della componente performativa, e il progetto di uno spettacolo come struttura unitaria, i cui brani possono per lo più anche vivere autonomamente, ma acquistano la pienezza di senso dall'insieme in cui sono collocati, e dalla linea tematica, ma possiamo anche dire ideologica, che li collega. Tra queste linee tematiche, come ho anticipato, particolarmente rilevante agli inizi è quella dedicata alla riflessione sul disagio psichico, che trova la più ampia espressione nello spettacolo *Far finta di essere sani* (stagione teatrale 1973/74) e nel corrispondente album, inciso nel 1973. Sono gli anni dell'antipsichiatria, della critica alla detenzione manicomiale, della messa in discussione della distinzione manichea tra normalità e follia. Hanno grande successo e diffusione, soprattutto nella controcultura giovanile, i testi di David Cooper e Ronald Laing. Sono, ancora, gli anni in cui lo psichiatra italiano Franco Basaglia, con cui Gaber ebbe contatti al tempo di *Far finta di essere sani*,¹⁰ sperimenta una profonda revisione delle istituzioni psichiatriche, opponendosi alla loro funzione segregativa. Fu comunque soprattutto *L'io diviso* di Laing¹¹ ad attirare l'attenzione di Gaber e Luporini (cf. Luporini 2013, 62-65), che sentirono le idee dello psichiatra scozzese in perfetta sintonia con la loro ricerca di interezza dell'essere umano, possibile solo se si eliminano o si attenuano le divisioni che lo attraversano al suo interno, a partire da quella tra mente e corpo.¹² L'idea di alienazione, di distanza da sé, di frattura interiore come problema politico ancor prima che psicologico, torna dunque in Gaber, ma non più nella formulazione, diciamo così marxista, del "Tic". Si tratta di qualcosa di più vasto e generale, che deriva all'uomo dall'essere una parte del grande ingranaggio che è la struttura sociale capitalistico/consumistica, o forse di ogni possibile forma di società: "Un ingranaggio. / Questo ingranaggio così assurdo e complicato / così perfetto e travolgente. Quest'ingranaggio fatto di ruote misteriose / così spietato e massacrante. / Quest'ingranaggio come un mostro sempre in moto che macina le cose, / che macina la gente", canta Gaber nella canzone intitolata appunto "L'ingranaggio" (Gaber 2002, 118). La consapevolezza di essere nell'ingranaggio non basta a sottrarsi: perché è un fatto puramente mentale, che non ha forza sufficiente per liberare il nostro corpo, i nostri gesti, la base 'animale' della nostra esistenza, che è così condannata all'inautenticità e alla separazione interiore. Quello che manca è "un gesto naturale / per essere sicuro che questo corpo è mio [...] un gesto naturale / intero come il nostro Io", come dice il testo di "Cerco un gesto, un gesto naturale" (Gaber 2002, 150). Come già avveniva nel "Tic", l'uomo è sdoppiato, vede agire il proprio corpo senza potersi riconoscere; solo che ora si arriva alla scoperta che ogni nostro gesto, anche il più comune e più normale, è anch'esso un tic, un gesto costruito dai clichés comportamentali: "Mi guardo dal di fuori come fossimo due persone, / osservo la mia mano che si muove, la sua decisione / da fuori vedo chiaro, quel gesto non è vero / e sento che in quel movimento io non c'ero." (Gaber 2002, 150) Questo corpo, che posso osservare

dall'esterno, non è dunque più veramente mio: è un montaggio di parti che mi appartengono solo esteriormente e da cui, metaforicamente, potrei anche liberarmi.

Dalla letteralizzazione di questa metafora nasce una delle canzoni più note di *Far finta di essere sani*, "Quello che perde i pezzi", particolarmente interessante anche sul versante della performance fisica.¹³ La "follia" del personaggio non consiste qui in un atteggiamento sconvolto o allucinato: si basa, piuttosto, su una delirante nonchalance, su un rassegnato abbandono alla perdita, pezzo per pezzo, del proprio corpo, che appare come smidollato, privo dell'impalcatura scheletrica e di un baricentro. Appoggiando la mano sinistra allo schienale di una sedia, senza il cui sostegno dà l'impressione di non potersi reggere in piedi, il corpo del cantante ondeggia sulle gambe che si flettono, si avvicinano, si allontanano, si incrociano come fossero di gomma.

L'efficacia della performance fisica e canora, che ha momenti di esilarante comicità, deriva proprio dal contrasto tra questo corpo in dissoluzione e il sorriso accondiscendente, la voce calda e come impigrita, i gesti di uno sconforto privo di drammaticità, il ritmo blando della musica, che ricorda, anche nell'arrangiamento, le cadenze svogliate di uno dei brani più celebri di Gaber, "Lo shampoo".¹⁴ E, come quest'ultima canzone, "Quello che perde i pezzi" non ha alcun bisogno di affidare al testo la giustificazione ideologica di quanto è rappresentato: l'idea di cui la canzone si fa espressione è direttamente incarnata nella performance. In altri casi, invece, il testo si assume anche una responsabilità teorica di riflessione sulla follia e sulla labilità del confine che la separa dalla sanità mentale: è il caso di "Far finta di essere sani", canzone eponima dello spettacolo e dell'album del 1973.¹⁵ La tesi è chiara fin dall'inizio: nessuno di noi è veramente 'sano', e i comportamenti sociali che adottiamo, integrati o 'alternativi' che siano, non sono altro che coperture del vuoto esistenziale e del senso di inutilità, o addirittura di irrealtà, che avvertiamo; tentativi di distogliere la mente dalla tentazione del suicidio o dal baratro dell'alienazione mentale. Ma naturalmente, come in tutto Gaber, la componente performativa è essenziale alla determinazione degli strati di senso della canzone. In questo caso, le strofe riportano, in tono che definiremmo enunciativo, lo stato psicologico e la riflessione su di esso: "Vivere, non riesco a vivere / ma la mente mi autorizza a credere / che una storia mia, positiva o no / è qualcosa che sta dentro la realtà" dice il testo della prima (Gaber 2002, 148); la postura è eretta, quasi immobile, neutra. I ritornelli (diversi anch'essi tra loro nel testo, se si esclude il verso finale "far finta di essere sani") danno invece espressione alle vane quanto esibite compensazioni dell'incapacità di sentirsi vivo e appartenente alla realtà: la moto, l'amore, la politica, il viaggio. La musica si fa cantabile e accattivante, la voce carezzevole e suadente; al solo ascolto, sottovalutando qualche screziatura ironica, si potrebbe anche credere a una momentanea adesione dell'io cantante ai contenuti, alla fiducia nella capacità di salvataggio dei comportamenti descritti. Ma la performance teatrale nega radicalmente questa ipotesi e ne rovescia il senso: imperniandosi sulle rotazioni del bacino, il tronco e le gambe si muovono sinuosamente, mentre le mani, allontanate dal corpo dall'apertura delle braccia, eseguono una loro autonoma danza, che sembra svuotare di serietà tutto ciò che la voce pronuncia e disperdere nell'aria il peso delle parole;¹⁶ l'espressione facciale, intanto, alterna sorrisi di distanziamento ironico a mo-

menti di mimica più accentuata, in cui bocca e occhi collaborano ad atteggiarsi a maschera parodica. Rispetto allo schema fin qui descritto, l'ultima parte della canzone presenta delle variazioni importanti a tutti i livelli. La parte strofica varia nella linea melodica e nel ritmo, per inserirsi poi senza soluzione di continuità nell'ultima ripetizione del ritornello; al livello dei contenuti, alle serie soggettive già esaminate (stati di insoddisfazione e relativi antidoti comportamentali) si sostituisce l'osservazione oggettiva di una sequela di cose ("le fabbriche, gli ospedali / le autostrade, gli asili comunali") che non solo "vanno", cioè funzionano, ma anche "migliorano piano piano": un'immagine di apparente benessere ed efficienza sociali, che svelano però la loro faccia inquietante negli ultimi versi, contenenti una delle immagini più efficaci e memorabili dell'intero teatro-canzone di Gaber e Luporini: "e vedo bambini cantare / in fila li portano al mare / non sanno se ridere o piangere / batton le mani" (Gaber 2002, 149). È l'immagine quasi agghiacciante di un'infanzia già intruppata e alienata, incapace di riconoscere i propri sentimenti e di metterli in relazione con le azioni che compie: costretta anch'essa a fingere una gioia e una soddisfazione che non prova, a far finta di essere sana. L'esecuzione performativa di Gaber di questo ritornello è ben diversa da quella dei precedenti: alla danza ironica si sostituisce l'immobilità del corpo, con i pugni stretti e lo sguardo immobile, quasi attonito, quasi immedesimato nell'alienazione di cui è spettatore.

Far finta di essere sani – 2. Sulla soglia della follia: il cancello e l'incubo

Non è ancora follia, quella di questi bambini; ma è l'alienazione in cui covano i futuri disagi psichici, e che, superato un certo limite, come follia potrà essere diagnosticata. Ma rintracciare il confine tra l'ordinaria follia quotidiana e quella ufficialmente riconosciuta e segregata è operazione assai difficile, per non dire arbitraria; e proprio sulla rassicurante quanto opinabile divisione tra chi sta dentro e chi sta fuori dal cancello del manicomio si basa un'altra canzone-manifesto di quel periodo della canzone gaberiana, "Dall'altra parte del cancello", anch'essa compresa in *Far finta di essere sani*.¹⁷ Il punto di vista, qui, è quello di un uomo 'normale' che guarda un matto dietro le sbarre del cancello di un ospedale psichiatrico e cerca di esorcizzare l'inquietudine che questi gli procura con l'affermazione rassicurante di appartenere alla schiera dei sani, dei normali: "Noi siamo sani, noi siamo sani, noi siamo normali / Noi che sappiamo di contare sul cervello / Siamo sicuri, siamo forti, siamo interi / Noi dall'altra parte del cancello" (Gaber 2002, 157). Gaber adotta qui una tecnica molto vicina a quella utilizzata in "Com'è bella la città", anche se la struttura della canzone è diversa, adeguandosi in un primo tempo allo schema strofa-ritornello, per abbandonarlo però a metà e lasciare tutto lo spazio a quello che era apparso inizialmente come ritornello. Il tempo lento e il tono del canto, dolente ma anche leggermente allarmato, della prima strofa, scandita dalle note d'accompagnamento del solo pianoforte, danno conto dell'effetto "impressionante" suscitato dalla visione del matto oltre il cancello, della sua solitudine e del suo abbandono. Come accadeva in "Far finta di essere sani", il testo del ritornello cerca di dare una risposta difensiva e rassicurante al contenuto negativo della prima strofa, e lo fa

qui passando a un soggetto plurale, un 'noi' sociale che si pretenderebbe antitetico all'isolamento asociale della follia ed è riferito alla (presunta) grande maggioranza dei normali; qui il tempo accelera, la sezione ritmica entra sul pianoforte e lo ingloba, ma la performance fisica e canora resta coerente al testo: compostezza del corpo e rilassatezza del volto sorridente confermano la tranquillizzante convinzione di appartenere al mondo dei sani. La seconda strofa replica la prima sul versante musicale e performativo, mentre il testo accentua l'impressione angosciante provocata dalla prima visione del folle, evincendone la sofferenza interiore dai sintomi esterni: "Un uomo, lo sguardo fisso / un uomo solo alla ricerca di sé stesso / un uomo a pezzi, così impaurito, così bloccato." (Gaber 2002, 157) La ripresa del ritornello ne conferma l'aspetto musicale e anche quello testuale (le parole variano in parte, ma il messaggio rimane lo stesso); la performance, però, come avveniva nella seconda ripresa di "Com'è bella la città", comincia a far emergere, pur controllandola, la difficoltà di aderire alla positività del testo: le mani si agitano, si stringono nervosamente l'una all'altra, il cantante cammina occupando una maggior porzione di spazio scenico, l'espressione facciale è meno rilassata, la mimica complessiva appare impegnata in uno sforzo di convincimento (che è soprattutto di autoconvincimento) della verità delle parole pronunciate. Ma la frattura decisiva avviene a livello testuale, quando la frase finale del primo ritornello ("e noi dall'altra parte del cancello") viene sostituita da "e noi da quale parte del cancello", che insinua il dubbio perturbante su quale sia, nello spazio diviso dal cancello, la parte dei folli e la parte dei sani. Questa variazione fa saltare tutta l'impalcatura della canzone: invece che all'esecuzione di una terza strofa, assistiamo alla ripresentazione del ritornello in crescendo, in un'interpretazione fisica e canora ormai concitata, in drammatico contrasto con il senso delle parole, ora evidentemente private di qualsiasi attendibilità. In quest'ultima parte la somiglianza con "Com'è bella la città", tanto a livello di concezione che di resa performativa, si fa particolarmente evidente.

Una delle qualità che "Dall'altra parte del cancello" attribuisce ai sani di mente è la capacità di ragionamento calmo e controllato, "senza orribili visioni". Anche le menti 'normali', in realtà, possono essere attraversate da queste visioni, purché ciò avvenga in uno spazio e un tempo in cui tali esperienze garantiscano di rimanere confinate e non interferire con l'equilibrio razionale: si tratta, evidentemente, del tempo e dello spazio del sogno. Il tema onirico affiora più di una volta nell'opera di Gaber e Luporini, ma mai con la centralità e la potenza di un'altra canzone di *Far finta di essere sani*, "L'elastico".¹⁸ Il racconto del sogno è qui preceduto da una breve introduzione, che ci presenta il protagonista in quello che è probabilmente lo studio di uno psicanalista, al quale, dopo aver dichiarato di non saper bene perché si trova lì e che cosa mai gli potrebbe raccontare, sceglie, con apparente casualità, di raccontare un sogno. L'immediata e totalmente immedesimata discesa nel mondo delle immagini oniriche ci fa in realtà ben capire che l'incertezza iniziale altro non era che un tentativo di rimozione della consapevolezza di qualche cosa di spaventoso, che nel sogno si esprimerà con la massima chiarezza. Si tratta di uno di quei brani, non rari nel teatro-canzone di Gaber, in cui la performance fisica è per così dire più intensiva che espressiva, più funzionale al canto che significativa in modo autonomo: più, per definirla in modo semplificato, da

‘cantante’ che da ‘attore’. Questo accade in maggior misura nei brani privi della componente comica o ironica. In tali casi, l’artista tiene generalmente il microfono nella mano sinistra, lasciando libera la destra di accordare i suoi movimenti, soprattutto di apertura e chiusura, con le fasi di intensificazione del canto; il corpo è leggermente curvato in avanti, i piedi fissi sul posto. Non può certo cancellare la naturale mobilità espressiva del volto, ma ne fa un uso contenuto.

Il racconto del sogno si snoda tra lunghe strofe a carattere narrativo e un breve ritornello di pochissime parole, con un accompagnamento strumentale affidato in massima parte a degli arpeggi di chitarra elettrica, che contribuiscono, in sintonia con l’interpretazione vocale di Gaber, a creare un clima irreali, sospeso, quasi ipnotico. Il ritornello appare per primo, ad annunciare, in modo per ora ‘moderato’, la sensazione angosciante di scissione che caratterizza l’intero brano: “Me, dentro di me, dentro di me, dentro di me...”. Introducendo il sogno, questa prima versione del ritornello postula la situazione particolare che è propria di ogni atto onirico: la scissione del soggetto in un ‘io’ sognante e un ‘io’ sognato, la situazione del tutto particolare di un individuo che vive un’esperienza e nello stesso tempo si guarda viverla; un “me” che contiene dentro di sé un altro ‘me’; un ‘io’ che è diviso, certo, ma che ancora, in qualche modo, si contiene in sé stesso. Ma subito la prima strofa presenta l’immagine-cardine del sogno, una mente unita al proprio corpo solo da un elastico che, vista la pesantezza e la lentezza del corpo, si tende al massimo e minaccia di strapparsi. Il narratore vede la scena dal di fuori, come qualcosa di estraneo e al contempo assolutamente proprio, perché sa bene che è suo quel corpo arrancante come sua è la mente che lo trascina: “La mia mente che trascinava il mio corpo nudo / eravamo in due, fra me e me, un elastico.” (Gaber 2002, 161) La possibile scissione di cui qui si parla non è dunque più soltanto lo sdoppiamento di ogni sognatore in soggetto e oggetto del proprio sogno, ma diventa un contenuto specifico di *questo* sogno, che si presenta, nella sua prima parte, come potenziale minaccia di una scissione completa e irreparabile. Per questo, il secondo ritornello varia d’una sola, ma fondamentale parola: “Me, *fuori*¹⁹ di me, fuori di me, fuori di me...”, che apre la prospettiva, non ancora certa ma chiaramente possibile, dello strappo dell’elastico, che comporterebbe una definitiva frattura tra le due parti del soggetto e, di conseguenza, una totale reciproca estraneità.

Predominava, nell’esecuzione della prima strofa, un senso di minaccia, l’angosciata consapevolezza che quell’elastico potesse d’un tratto rompersi; nella prima parte della seconda strofa la minaccia si fa più imminente, perché l’elastico è sempre più teso, e sembra non poter più reggere a lungo la forza di trazione a cui è sottoposto. La rottura, infatti, avviene, e a livello musicale si esplicita alla maniera di una subitanea esplosione, uno “schianto”, come in quel preciso momento segnala la voce di Gaber diventata improvvisamente un urlo, mentre la chitarra abbandona gli arpeggi per dar vita a un acido sottofondo rockeggiante. Il corpo assume nuove posizioni, si allunga verticalmente e poi si ripiega, si pone in diagonale, mentre le parole, cantate con foga angosciata, evocano una successione di immagini surreali (“un bambino s’è spezzato”, “aveva visto un sole nero”, “io sono dentro a una bottiglia”; Gaber 2002, 161-162), indicative della deflagrazione mentale corrispondente allo strappo

dell'elastico. Sono pochi istanti; poi il corpo s'acquieta, così come la musica, che torna alla melodia ipnotica delle strofe precedenti, per presentare però l'immagine dell'irreparabile scissione: "il mio corpo così lontano come fosse morto / era abbandonato e non c'era più l'elastico." (Gaber 2002, 162) Così, nell'ultima ripetizione del ritornello che chiude la canzone, le parole "me, fuori di me" non si riferiscono più alla paura che lo strappo avvenga, ma alla ben più spaventosa constatazione che esso è avvenuto. In quest'ultima esecuzione del ritornello lo sguardo del cantante, fattosi fisso e vitreo, sembra contenere tutto l'orrore di questa definitiva visione. Si noti che, con molta efficacia, la narrazione non si chiude circolarmente, ritornando nello studio dello psicoanalista dove tutto era cominciato, ma resta fissata all'immagine finale, come se dall'incubo non si potesse più uscire.

Dopo la stagione di *Far finta di essere sani*, i temi della follia, della nevrosi, del disagio psichico non entreranno più così direttamente nella riflessione artistica di Gaber e Luporini, sempre più amaramente (e talvolta rabbiosamente) indirizzata verso i temi dell'omologazione, del fallimento generazionale, del conformismo di ogni parte e bandiera, pur non tralasciando di scandagliare il mondo dei sentimenti individuali, con la loro delicatezza, le loro difficoltà, le loro contraddizioni. Anche se, Gaber non smetterà mai di cantarlo e recitarlo, non esiste problema sociale che non incida in forma di paura od ossessione sulla nostra psiche, come non esiste disagio esistenziale o sofferenza affettiva che non abbia in qualche misura una valenza politica. Non esiste follia di un uomo che non sia anche follia dell'uomo.

Note

- 1 Nicola Pasqualicchio è Professore Associato di Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Verona.
Ha al suo attivo più di 70 pubblicazioni di carattere scientifico, di cui 3 monografie, riferite ai seguenti ambiti di ricerca: drammaturgia europea del XIX e XX secolo, teorie del teatro del Novecento, teatro di figura, rapporti tra teatro e cinema, fantastico nella drammaturgia moderna e contemporanea, drammaturgia e regia del teatro d'opera, rapporti tra teatro e arti figurative. È membro del comitato scientifico delle riviste *Il Castello di Elsinore* e *Favola & Fiaba* e del comitato redazionale della rivista *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*.
- 2 Sul rapporto tra la canzone d'autore politicamente impegnata e il Movimento, e più in generale la cultura di sinistra, dal Sessantotto agli anni del riflusso, cf. Tomatis 2019, 427-529. Sullo stesso periodo si veda anche Crainz 2003, eccellente ricostruzione di un ventennio di storia italiana punteggiata di riferimenti a canzoni e cantanti.
- 3 Incisa nel 1958 su uno dei primi microsolfi pubblicati da Casa Ricordi, la canzone risulta ufficialmente firmata da Gian Franco Reverberi e Giorgio Calabrese, ma Massimo Bernardini ne attribuisce la paternità a Giorgio Gaber, Luigi Tenco e Calabrese (cf. Bernardini 2002, XIII). L'esecuzione di "Ciao, ti dirò" corrisponde anche alla prima apparizione televisiva di Gaber, nella puntata della trasmissione *Il Musicchiere* del 4 aprile 1959 (cf. <https://www.giorgiogaber.it/gior-gio-gaber/la-televisione>, consultazione 10.07.2024).

- 4 Per l'analisi della performance di "Goganga" abbiamo fatto riferimento a un'esibizione di Gaber andata in onda sulla Rai il 28 settembre 1968 all'interno della trasmissione *Canzonissima* (<https://www.youtube.com/watch?v=VyyDU8KQTzM>, consultazione 10.07.2024).
- 5 Per questo Gaber poteva eseguirla anche abbracciando la chitarra, come fa in una puntata della trasmissione televisiva *Su e giù* (1968), senza particolare detrimento per l'effetto dell'esecuzione (cf. https://www.google.it/search?q=gaber+goganga&sca_esv, consultazione 10.07.2024).
- 6 Per l'analisi abbiamo fatto riferimento a due videoregistrazioni: quella della performance avvenuta all'interno della trasmissione televisiva *Studio uno*, andata in onda sul Programma Nazionale della Rai nel 1966 (<https://www.dailymotion.com/video/x8r4hdv>, consultazione 10.07.2024), e quella della performance programmata in *E noi qui*, altra trasmissione del Programma Nazionale, del 1970 (Archivio Enrico de Angelis).
- 7 La prima incisione di "El tic" (titolo e testo sono in milanese) di Valdi risale al 1965, ed è compresa nell'album *Una città*.
- 8 Limitandoci ad esemplificare con il tic iniziale, il primo ritornello di Valdi lo descrive così: "A gh'hoo chì la man destra / che la viaggia in de per lè" ("Ho qui la mano destra / che viaggia per conto suo"); frase assente perché inutile in Gaber, che la traduce gestualmente nello spasmo ripetitivo della mano destra, alternativamente spinta dal polso verso l'esterno e poi riallineata con il braccio, mimando l'avvitamento di un pezzo meccanico.
- 9 L'analisi si basa sulle esecuzioni incluse in *Senza rete* (Rai, Canale Nazionale) il 26/6/69 (Archivio Enrico de Angelis) e in *Canzonissima* (Rai, Canale Nazionale) l'1/11/1969 (https://www.youtube.com/watch?v=FswbLubyk_k, consultazione 10.07.2024).
- 10 Dopo aver assistito a una replica di *Far finta di essere sani* a Trieste, Basaglia invitò Gaber a visitare l'istituto San Giovanni, l'ospedale psichiatrico triestino da lui diretto, riconosciuto dall'Organizzazione Mondiale della Sanità come esperienza pilota nella ricerca psichiatrica. Allo psichiatra era stata d'altronde già dedicata dall'artista una canzone dello spettacolo, "Il guarito", originariamente intitolata "Lettera a Basaglia" (cf. Radio LiberaMente 2018).
Di lì a poco, nel giugno 1974, Gaber accettò l'invito a rappresentare lo spettacolo nell'ospedale psichiatrico di Voghera. Ricorda al proposito lo psichiatra Dino Sforzini, che in seguito ne sarebbe diventato il primario: "Una serata mitica è stata quella in cui nel 1974 ha suonato Giorgio Gaber. Per assistere al concerto, la gente 'normale' è entrata per la prima volta in manicomio, rendendosi conto che non c'erano le belve, come molti credevano, ma persone con le loro sofferenze." (Sernagiotto 2018)
- 11 *The Divided Self*, uscito in edizione originale nel 1955, fu pubblicato in traduzione italiana nel 1969.
- 12 In questa prospettiva, per ammissione di Luporini (cf. Luporini 2013, 77), ebbero un'influenza sulla coppia di autori anche le teorie di Wilhelm Reich, in particolare quella della "corazza" come scudo psico-fisico eretto dall'individuo contro i rischi del mondo emozionale. L'effetto nevrotizzante dell'irrigidimento della corazza, con la conseguente difficoltà del soggetto di accedere pienamente alla sfera delle emozioni, affiora in numerosi brani sia di *Far finta di essere sani* sia del successivo *Anche per oggi non si vola* (1974).

- 13 Abbiamo basato la nostra analisi su due performance videoregistrate, inserite rispettivamente nei programmi Rai *Quasi allegramente la dolce illusione / Quasi fatalmente la dolce uguaglianza* (Raiuno, 1980) (<https://www.youtube.com/watch?v=0JJcaicVphQ>, consultazione 10.07.2024) e *Blitz* (Raidue, 1983) (<https://www.youtube.com/watch?v=aiYxfV57CU4>, consultazione 10.07.2024). Mentre quest'ultimo è un varietà a tema sportivo in cui le esibizioni di Gaber sono occasionali, nel primo caso si tratta della ripresa, suddivisa in quattro puntate televisive, trasmesse tra novembre e dicembre 1980, di due spettacoli retrospettivi del Gaber degli anni Settanta andati in scena al Teatro Lirico di Milano nell'aprile e nel maggio dello stesso anno.
- 14 Inserita nello spettacolo *Dialogo tra un impegnato e un non so* (1972-73) e ripresa in *Far finta di essere sani*, la canzone "Lo shampoo" fu incisa come singolo nel 1973.
- 15 La canzone fu incisa contemporaneamente nel 1973 in singolo e nell'album *Far finta di essere sani*. L'analisi della performance è basata sull'esecuzione del 1980, contenuta in *Quasi allegramente la dolce illusione / Quasi fatalmente la dolce uguaglianza* (<https://www.google.it/search?q=quasi+allegramente+la+dolce+illusione+quasi+fatalmente+la+dolce+uguaglianza>, consultazione 10.07.2024).
Ma si vedano anche le performance inserite nella trasmissione televisiva in 4 puntate della Radiotelevisione Svizzera *Me fuori di me*, del 1973, dedicata interamente a Gaber (<https://www.google.it/search?q=gaber+far+finta+di+essere+sani>, consultazione 10.07.2024), e quella compresa nello spettacolo *Storie del signor G*, del 1991 (<https://www.youtube.com/watch?v=-cGMRHkv458>, consultazione 10.07.2024).
- 16 La danza delle mani, sviluppata in accordo o in controcanto rispetto ai movimenti del tronco e con intento ironico-sarcastico nei confronti del testo, le cui parole danno l'illusione di diventare palle nelle mani di un giocoliere, comparirà anche nell'esecuzione di altre canzoni, e raggiungerà la perfezione in "Si può", canzone inclusa nello spettacolo *Libertà obbligatoria* (1976-77) e nel corrispondente album (Gaber 1976) (cf. <https://www.youtube.com/watch?v=yiGuSYtFdvo>, consultazione 10.07.2024).
- 17 Per l'analisi abbiamo fatto riferimento alla performance del 1973 contenuta nella trasmissione *Me, fuori di me* (<https://www.youtube.com/watch?v=n6mosmNZr24>, consultazione 10.07.2024).
- 18 L'analisi si basa sulla performance del 1980 contenuta in *Quasi allegramente la dolce illusione / Quasi fatalmente la dolce uguaglianza*, ma tiene anche conto della performance inserita nello spettacolo del 1991 *Storie del signor G* (https://www.youtube.com/watch?v=ysSxa_LjgSc, consultazione 10.07.2024).
- 19 Corsivo mio.
- 20 Per tutti i documenti web, l'ultima consultazione risale al 10.07.2024.

Bibliografia

- Bernardini, Massimo: "Introduzione. L'ultimo intellettuale". In: Gaber, Giorgio: *La libertà non è star sopra un albero*. Torino: Einaudi, 2002, XI-XXVIII.
- Crainz, Guido: *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma: Donzelli, 2003.

- Gaber, Giorgio: *La libertà non è star sopra un albero*. Torino: Einaudi, 2002.
- Giazzi, Guido: “Maria Monti. Uno spirito libero”. In: *L'isola della musica italiana* (13.05.2020), <http://www.lisolachenoncera.it/rivista/interviste/uno-spirito-libero/> (consultazione 10.07.2024).
- Laing, Ronald: *L'io diviso*. Torino: Einaudi, 1969.
- Luporini, Sandro: *G. Vi racconto Gaber*. Milano: Mondadori, 2013.
- Radio LiberaMente: “Radiocronaca n°2 – Franco e il Signor G”. In: *Màt. Settimana della salute mentale* (2018), <https://www.matmodena.it/eventi-mat/radiocronaca-n2-franco-e-il-signor-g/> (consultazione 10.07.2024).
- Sernagiotto, Camilla: “Memorie del giorno che chiudemmo i manicomi in Italia”. In: *Vice* (13.05.2018), <https://www.vice.com/it/article/a3awwp/> (consultazione 10.07.2024).
- Tomatis, Jacopo: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore, 2019.

Discografia

- Gaber, Giorgio: *Ciao, ti dirò*. Ricordi SRL 10-010, 1958 (Single).
- Gaber, Giorgio: *Goganga*. Ricordi SRL 10-315, 1963 (Single).
- Gaber, Giorgio: *Goganga*. Vedette VVN 33157, 1968 (Single) (nuova versione).
- Gaber, Giorgio: *Com'è bella la città*. Vedette VVN 33180, 1969 (Single).
- Gaber, Giorgio: *Dialogo tra un impegnato e un non so*. Carosello CLP 23011/12, 1972 (LP).
- Gaber, Giorgio: *Far finta di essere sani*. Carosello CLP 23015/16, 1973 (LP).
- Gaber, Giorgio: *Far finta di essere sani*. Carosello CI 20368, 1973 (Single).
- Gaber, Giorgio: *Lo shampoo*. Carosello CI 20356, 1973 (Single).
- Gaber, Giorgio: *Anche per oggi non si vola*. Carosello CLP 23027/28, 1974 (LP).
- Gaber, Giorgio: *Libertà obbligatoria*. Carosello CLP 23035/36, 1976 (LP).
- Valdi, Walter: *Una città*. Tay LPTY 70003, 1965 (LP).

Videografia²⁰

- Gaber, Giorgio: “Ciao ti dirò” (1959). In: <https://www.youtube.com/watch?v=2rozShPrElo>.
- Gaber, Giorgio: “Il tic” (1966). In: <https://www.dailymotion.com/video/x8r4hdv>.
- Gaber, Giorgio: “Goganga” (1968). In: <https://www.youtube.com/watch?v=VyyDU8KQTzM>.
- Gaber, Giorgio: “Goganga” (1968). In: <https://www.google.it/search?q=goganga>.
- Gaber, Giorgio: “Com'è bella la città” (1969). In: https://www.youtube.com/watch?v=FswbLubyk_k.
- Gaber, Giorgio: “Dall'altra parte del cancello” (1973). In: <https://www.youtube.com/watch?v=n6mosmNZr24>.
- Gaber, Giorgio: “Far finta di essere sani” (1973). In: <https://www.google.it/search?q=gaber+far+finta+di+essere+sani>.
- Gaber, Giorgio: “L'elastico” (1980). In: <https://www.google.it/search?q=quasi+allegramente+la+dolce+illusione+quasi+fatalmente+la+dolce+uguaglianza>.

Gaber, Giorgio: "Far finta di essere sani" (1980). In: <https://www.google.it/search?q=quasi+allegramente+la+dolce+illusione+quasi+fatalmente+la+dolce+uguaglianza>.

Gaber, Giorgio: "Quello che perde i pezzi" (1980). In: <https://www.youtube.com/watch?v=0JJcaicVphQ>.

Gaber, Giorgio: "Si può" (1980). In: <https://www.youtube.com/watch?v=yiGuSYtFdvo>.

Gaber, Giorgio: "Quello che perde i pezzi" (1983). In: <https://www.youtube.com/watch?v=aiYxfV57CU4>.

Gaber, Giorgio: "L'elastico" (1991). In: https://www.youtube.com/watch?v=ysSxa_LjgSc.

Gaber, Giorgio: "Far finta di essere sani" (1991). In: <https://www.youtube.com/watch?v=-cGMRHkv458>.