

Paolo Jachia / Fabio Barbero: *Il sacro nella canzone italiana. Da Aqaba a Tozeur*. Milano: Ancora, 2024. ISBN 9788851428228. 172 pagine.

Per comprendere bene l'intento che ha guidato Paolo Jachia e Fabio Barbero nel comporre il loro recente saggio *Il sacro nella canzone italiana. Da Aqaba a Tozeur*, e gli obiettivi che i due autori si sono posti, è indispensabile chiarire fin dall'inizio (cosa che peraltro fanno sia la prefazione di Antonio Staglianò che l'introduzione dello stesso Jachia) a quale accezione di 'sacro' il libro intenda fare riferimento. Il concetto, si sa, si riferisce a un ambito dell'esperienza umana tanto affascinante quanto complesso, al punto da costituire da molto tempo un controverso oggetto d'indagine per teologi, antropologi e filosofi. C'è comunque un elemento di base comune alle tante diverse interpretazioni del concetto: la presenza o l'irruzione nella vita terrena di qualche cosa che trascende l'umano, che può rendersi percepibile attraverso apparizioni, miracoli, possessioni sciamaniche e altri fenomeni di questa specie.

Le moderne culture occidentali, che hanno prodotto la gran parte di tali studi sul sacro, lo hanno guardato come un fenomeno fondamentalmente appartenente a culture altre, storicamente o geograficamente lontane, caratterizzate da un rapporto dell'uomo con il divino per così dire 'a più alta intensità' di quello che caratterizza l'Occidente post-illuminista, fortemente laicizzato anche nelle sue forme di religiosità ufficiale. Con il risultato che la sopravvivenza del sacro nella contemporaneità occidentale si è incanalata in due direzioni. Da una parte la si ritrova a livello collettivo nella persistenza di riti che hanno mantenuto elementi arcaici. Si pensi ai rituali di possessione come nel caso del tarantismo pugliese, alle apparizioni mariane, ma pure a esperienze individuali, che riguardano anche persone rigorosamente laiche, di incontro con una dimensione che trascende quella dell'umano.¹

L'altra direzione, che è in gran parte quella a cui si riferisce il libro di Jachia e Barbero, è invece più compatibile con la nostra cultura secolarizzata, tanto da poter essere consapevolmente accolta anche da non credenti, perché vede il sacro non più come irruzione del divino nella sfera umana, ma al contrario come manifestazione nei sentimenti e nelle azioni dell'uomo di qualcosa che ne trascende la limitatezza, facendoli apparire in qualche misura divini. È, in questo caso, la forza dell'amore, della fratellanza, della tolleranza, del sacrificio, a manifestarsi nell'uomo come possibilità di trascendimento della condizione umana e come 'miracolo' che si compie con strumenti terreni nella sfera del quotidiano. Dunque, come precisa Staglianò nella prefazione del volume, "il 'divino' è, nell'uomo, questa infinita capacità di auto trascendimento nell'amore" (9). Vi sono, nella canzone italiana, dei versi di Fabrizio De André che descrivono perfettamente questa 'sacralizzazione' dell'uomo stesso attraverso l'amore: "ma inumano è pur sempre l'amore / di chi rantola senza rancore /

perdonando con l'ultima voce / chi lo uccide fra le braccia di una croce" ("Si chiamava Gesù"), dove 'inumano' non ha naturalmente l'accezione negativa di 'disumano', ma, ancora secondo Staglianò, dell'umano "afferma l'eccedenza, ovvero la meraviglia di vedere fin dove si può spingere l'uomo quando decide di amare" (10). Se questa concezione fondamentale etica del sacro è predominante nelle analisi di Jachia e Barbero, non ne mancano, però, all'interno del volume, altre declinazioni, come quella riscontrata nella canzone di Francesco Guccini "Shomèr ma mi-llailah", dove il sacro ripresenta i suoi tratti di mistero insondabile, che l'uomo può interrogare ma non risolvere, simboleggiato dalla notte a cui ci affacciamo senza che gli occhi della ragione possano illuminarla, e che nondimeno non ci saziamo di scrutare, tra timore e speranza. Un'altra declinazione che gli autori prendono in considerazione è quella in cui invece al sacro si accede attraverso una ricerca spirituale, un cammino interiore che ha per meta la ricongiunzione e la conciliazione tra l'umano e il divino, che è propria di artisti come Franco Battiato e Alice.

Il volume si compone di 15 saggi, ognuno dei quali dedicato a un artista, che quasi sempre è un cantautore, a volte presentato in coppia con un coautore; fanno eccezione la presenza di un gruppo (Baustelle) e di due interpreti (Fiorella Mannoia e Alice). Per ogni artista è stata scelta, come focus del capitolo, una singola canzone, sempre analizzata, comunque, in relazione alla sua poetica complessiva e ad altre sue canzoni in cui sia rintracciata la presenza, esplicita o implicita, della tematica sacra. All'inizio di ogni capitolo è utilmente collocato un codice QR che permette un immediato accesso alla canzone-guida del capitolo stesso. Benché l'impianto complessivo della ricerca sia dichiaratamente condiviso dai due autori, a Barbero sono attribuiti tre capitoli (su Gaber e Luporini, Guccini e De Gregori), che sono quelli più compatti e coerenti; tutti gli altri, più digressivi e ripetitivi, sono firmati da Jachia, e riguardano De André, Fossati, Mannoia e Amara, Vecchioni, Van De Sfroos, Zuccherò, Mogol e Battisti, Baglioni, Baustelle, Alice, Battiato, Dalla. Considerato che Jachia è autore di numerosi studi sulla canzone d'autore (che preferisce denominare 'canzone d'arte'), parte dei quali già indirizzati a cogliere prospettive religiose all'interno delle opere di alcuni dei maggiori cantautori, e che Barbero, dopo un'esperienza monastica durata vent'anni, si è dedicato a uno studio approfondito del teatro-canzone di Gaber e Luporini, era lecito attendersi dal loro libro un contributo significativo, sia a livello di inquadramento teorico generale che di lavoro analitico su singoli artisti, riguardo a un tema finora quasi assente in ambito critico.² Il risultato è invece deludente, al netto di interessanti ma episodici spunti critici, per una serie di motivi di cui qui di seguito tentiamo brevemente di dar conto.

Si nota prima di tutto una certa sciattezza, sia a livello di cura editoriale (i refusi non sono pochi; e l'assenza di note stipa il testo di riferimenti bibliografici per esteso che non agevolano la lettura) che di scrittura (la maggioranza dei testi soffre evidentemente di una mancata revisione, che avrebbe potuto renderli più puliti e lineari, e avrebbe eliminato una serie di imprecisioni).

Che il libro, poi, rinunci a un discorso teorico che dia un senso generale al rapporto degli artisti con il sacro e preferisca limitarsi alle analisi dei singoli cantautori e di alcune canzoni-campione, può sembrare un limite, ma è comunque il frutto di una rispettabile

scelta metodologica degli autori. Il problema, tuttavia, è che poi proprio il metodo analitico è applicato in modo superficiale, tanto che quasi nessuno dei testi delle canzoni centrali dei singoli capitoli appare sottoposto a un lavoro di interpretazione completo e convincente, anche perché troppo spazio è spesso dedicato a preamboli generali sulla storia artistica del cantautore, oppure a sue dichiarazioni sul suo rapporto con la religione, o a citazioni dalle Sacre Scritture non sempre necessarie.

Non di rado, poi, l'interpretazione dei brani scelti risulta forzata o non esattamente centrata o addirittura fuorviante, talvolta a causa della scelta di canzoni-campione non adeguate. Facciamo alcuni esempi. Lo sforzo analitico maggiore sembra dedicato, proprio in apertura di libro, alla "Smisurata preghiera" di De André e Fossati, dove però il discorso di Jachia finisce per concentrarsi con troppa insistenza su un problema ermeneutico meno centrale di quanto non gli appaia: il riconoscimento della presenza di Gesù nella canzone nonostante la scelta di De André di non nominarlo. Che la canzone ribadisca quella linea di 'cristianesimo laico' che ha sostanziato tutta l'opera del cantautore genovese è molto chiaro, come evidente risulta fin dal titolo la sua forma di preghiera. Ma Jachia ritiene necessario anche attribuire a Cristo l'identità di colui che "ad Aqaba curò la lebbra / con uno scettro posticcio / e seminò il suo passaggio / di gelosie devastatrici e di figli / con improbabili nomi / di cantanti di tango, / in un vasto programma / di eternità". Questi versi, che costituiscono un libero montaggio di immagini tratte da opere del narratore e poeta colombiano Álvaro Mutis, riconosciuta fonte del testo dell'intera canzone, sono i più oscuri di "Smisurata preghiera", e forse è giusto che tali rimangano, affidando la loro forza all'ambigua evocatività delle immagini; il che rende, ci pare, vano il tentativo di dare un nome e un volto al soggetto di queste azioni, che potrebbe forse essere la figura di un avventuroso reietto, truffatore e infedele, uno di quei 'banditi' rifiutati dalla società e dal potere, ma accolti dal perdono di chi veramente ama, di cui l'opera di De André è ricca (si pensi al ladrone Tito della *Buona novella* o all'assassino de "Il pescatore"), rappresentanti di un cristianesimo degli ultimi che giunge a includere, appunto, gli infedeli, i ladri e persino gli assassini. L'identificazione con Gesù è invece molto problematica, tanto da costringere Jachia a giustificarla con interpretazioni quanto meno bizzarre, come l'identificazione dei "figli con improbabili nomi di cantanti di tango" con "le infinite sette cristiane che si sono susseguite nei secoli" (36).

Altro esempio. Cogliere la presenza del sacro nelle canzoni di Gaber e Luporini non è facile, data l'ispirazione decisamente laica della loro passione etica, della loro impietosa critica dell'uomo come 'animale politico' e come individuo, nonostante le affermazioni di Luporini a proposito di una sua 'religiosa' propensione al mistero. Barbero sa però ben rintracciare, in alcuni versi di "Se ci fosse un uomo", un'espressione emblematica dell'idea di sacro prevalente nella ricerca sua e di Jachia, quella sacralità laica che si realizza come trascendimento dell'umano da parte dell'uomo stesso: "un uomo cui non basta il crocifisso / ma cerca di trovare un Dio dentro sé stesso". La canzone che si sceglie di privilegiare in questo capitolo è però un'altra, la bellissima "L'illogica allegria", espressione di un piccolo miracolo quotidiano: l'accendersi, nel cuore di chi guida nell'autostrada deserta alle prime luci del mattino, di un inaspettato e completo senso di benessere, lo sgravarsi improvviso, e ingiustificato,

del cuore dalle angosce quotidiane, la pienezza del momento presente come sottratto allo scorrere del tempo. Barbero, nell'intento di dimostrare il carattere sacro, epifanico, di questa esperienza, muovendo dalla grande ammirazione che Luporini nutre per Eugenio Montale, stabilisce un paragone privo di fondamento con la poesia "Forse un mattino", tra le più celebri del premio Nobel per la letteratura. "L'atmosfera è montaliana" (43), scrive l'autore, e specifica: "Siamo nell'universo evocato da *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...*" (43). Non c'è nulla, invece, di più diverso delle atmosfere in cui le esperienze raccontate dalle due opere hanno luogo: "Da solo / lungo l'autostrada / alle prime luci del mattino / a volte spengo anche la radio / e lascio il mio cuore incollato al finestrino" canta Gaber, "con accenti musicali", nota Barbero, "molto suggestivi, di un'estrema liricità" (45): l'*incipit* ci immerge da subito, con delicatezza, in un'atmosfera di quiete, in cui la mente del protagonista è pronta ad accogliere un qualsiasi pretesto ("un niente / forse un piccolo bagliore / un'aria già vissuta / un paesaggio o che ne so") per farsi invadere da quell'"illogica allegria"; il protagonista della poesia montaliana, al contrario, si muove "in un'aria di vetro, / arida", in una sospensione perturbante, preliminare all'improvvisa e terrorizzante visione della verità del mondo, il suo essere nulla, puro vuoto, che provoca in lui "un terrore di ubriaco". Siamo agli antipodi, evidentemente, e i due 'miracoli' sono di specie troppo diversa per stabilire tra loro una qualsiasi somiglianza. Come non v'è parentela, al contrario di quanto Barbero sostiene, tra l'illogicità dell'allegria gaberiana e il senso di ubriachezza provocato dal terrore in Montale: l'una è la constatazione razionale dell'immotivatezza dell'allegria rispetto alla realtà del mondo, l'altra la reazione istintiva di squilibrio e disorientamento di fronte all'apparizione del vuoto.

Di forzatura in forzatura, si può così arrivare a proporre, senza riuscire a motivarlo in sede analitica (cosa che peraltro non sembrerebbe affatto semplice), "Pensieri e parole" di Battisti e Mogol come una canzone rappresentativa della tematica del sacro, alla fin fine solamente perché vi compare la frase "tu sola sai se è vero o no che credo in Dio"; o a scegliere come brano-campione del repertorio di Alice (che, pure, grazie soprattutto ai suoi sodalizi artistici con Franco Battiato e Juri Camisasca, di canzoni appropriate al tema del libro ne avrebbe non poche) "Per Elisa", composta da Franco Battiato, Giusto Pio e dalla cantante stessa: canzone bella ed efficace, valorizzata dalla forte personalità interpretativa di Alice, ma decisamente fuori posto in questo libro. Tratta infatti di "un consueto [...] triangolo amoroso" (143), benché Jachia si rifiuti di accettare un'interpretazione così "banale", e decida di applicare a ritroso a questa canzone la ricerca spirituale che caratterizzerà in seguito il percorso artistico di Alice, ritenendo che, se prima essa non appariva esplicitamente, doveva essere certamente celata dietro il significato letterale. E dunque in "Per Elisa" Alice "sta [...] parlando (per metafore) di falsi dei e veri idoli e del comandamento che dice di non crearsi inutili e pericolose 'dipendenze' e schiavitù, e di cercare il vero amore" (144). "Vero amore" che consiste, secondo l'autore, nel liberarsi da ciò che ci lega troppo alla terra, dalle passioni e dall'egoismo, e dalla credenza nell'apparente dualità tra sé e il mondo. Ma a tutto questo il testo di "Per Elisa" non offre un singolo appiglio.

Il libro soffre di un'altra, importante criticità, che però condivide con molti altri studi dedicati alla canzone d'autore: l'identificazione, *tout court*, di quest'ultima con il suo testo, sicché, a parte qualche fuggevole riferimento alle interpretazioni canore, le canzoni vengono esaminate come fossero opere poetiche. Uno degli effetti di questo approccio è di essere tentati dall'accostamento a poeti (qui, oltre al già nominato Montale, si evocano Eliot e Pasolini), il confronto con i quali metterà sempre la canzone in stato di inferiorità rispetto alla poesia, non perché la canzone non possa raggiungere pari 'dignità' artistica (con buona pace di pregiudizi accademici ancora ben radicati), ma perché, al contrario di quanto accade per la poesia, che, senza residui, è il testo, solo nell'unione tra testo e musica e nella performance canora che a questa unione dà vita la canzone esprime pienamente il suo senso e il suo valore artistico. E il fatto che la gran parte della canzone d'autore affidi prevalentemente al testo le proprie intenzioni artistiche e 'ideologiche' non cambia affatto la sostanza del discorso. Verrebbe da scusarsi per l'ovvietà di queste considerazioni, ma evidentemente c'è ancora bisogno di rimarcarle.

Nel caso del tema del sacro, poi, l'assenza di riferimenti alla musica diventa ancora più problematica. È lo stesso Staglianò che, dopo avere ricordato che "*la [...] 'musica leggera' [...] stringe insieme 'melodie e parole', intimamente connesse per far vibrare l'emozione e l'immaginazione*" (7), sottolinea che proprio al sacro la musica è indispensabile, perché ad essa spetta l'evocazione di ciò che le parole non arrivano a esprimere: "la musica [...] porta a espressione un 'sapere umano' diversamente inattingibile" (7). Non intendiamo qui suggerire che le musiche degli artisti che il libro esamina si ispirino a dei modelli formali della musica sacra, se non forse occasionalmente, il che sarebbe comunque interessante da verificare; molti di loro, adottando precipuamente la forma della ballata folk, non sembrano differenziare sensibilmente i brani con contenuti riconducibili al sacro dagli altri che hanno composto, e nondimeno le loro scelte melodiche e interpretative condizionano inevitabilmente la ricezione emotiva del testo, e dunque possono contribuire in modo determinante all'amplificazione del senso del mistero, della sospensione, dell'elevazione, della compassione. Non tralasciando il fatto che, per alcuni, anche la performance concertistica può essere molto indicativa: si pensi all'atmosfera ieratica creata da Battiato in molti suoi concerti. L'interpretazione che separa il testo della canzone dalla sua musica e dalla sua resa vocale rischia tra l'altro di far accettare al lettore affermazioni in palese contrasto con il riscontro oggettivo dell'ascolto. Si veda il modo in cui viene commentata la frase "Che vergogna" cantata da Gaber in "L'illogica allegria": uno "sgraziato grido di ripugnanza" (45), la definisce Barbero, mentre chiunque abbia ascoltato questa canzone sa bene come la frase in questione non interrompa affatto il dolce andamento della melodia, e sia pronunciata da Gaber con un effetto di verecondia.

Nicola PASQUALICCHIO (Università di Verona)

Note

- 1 Su questi temi, affrontati in chiave psicanalitica, si veda il bel volume di Calvi (2019).
- 2 A nostra conoscenza, sul tema sono recentemente usciti i non imperdibili Masoni (2021), che si sofferma su troppi artisti per approfondirne qualcuno, e il rapido e superficiale *excursus* contenuto in Neumann (2022); interessanti, comunque, come testimonianze di un'attenzione presente negli ultimi anni nei confronti di questa tematica.

Bibliografia

- Calvi, Andrea: *Quel che resta di Dio. Forme del Sacro nella cultura contemporanea e nella clinica*. Bergamo: Moretti&Vitali, 2019.
- Masoni, Marco: *L'alba dentro l'imbrunire. Viaggio nella spiritualità della musica italiana*. Ospedaletto (Pisa): Pacini, 2021.
- Neumann, Alessandro: *Evoluzione del rapporto tra musica e spiritualità*. Numero di: *Quaderni Unsic* 9 (2022).