

per molta gente, mi sembra di capire che significhi un pezzo in 4/4 molto ritmato, con un corredo di suoni particolari. Forse il rock è anche un modo di pensare, un modo di cantare, un modo di scrivere le canzoni, sicuramente un modo di scrivere i testi. Comunque è certo che trovarti davanti alla gente, da una parte ti spinge a dare di più, dall'altra ti induce a non abusare di brani molto lenti all'interno di un concerto.

— Un caso molto particolare mi sembra «Buonanotte fiorellino»: in Rimmel era molto quadrata, un vero e proprio valzerino, mentre dal vivo è molto rallentata, quasi strascicata.

— Questo arrangiamento rientra un po' nella categoria dei pezzi eseguiti da solo, anche se vi sono le chitarre di Bardi e Mancuso. All'interno dello spettacolo proposto nell'ultima tournée, infatti, era previsto uno spazio nel quale noi tre da soli suonavamo quattro o cinque brani. Era uno spazio legato un po' all'improvvisazione, e così anche la velocità dei pezzi cambiava di sera in sera, come cambiavano i miei interventi all'armonica.

— A questo proposito, come deve essere giudicata la corretta interpretazione di un brano, in relazione anche all'episodio che ti ha visto polemizzare con Gianni Morandi per la sua versione di «Buonanotte fiorellino»?

— Probabilmente non avete ben presente la versione di Morandi, altrimenti lo capireste: Morandi aveva letteralmente smontato il testo e l'aveva ricomposto in una specie di collage. Qui sta il motivo della mia indignazione, che non era una semplice presa di posizione sul suo modo di cantare. Del resto, alla fine, lui e l'RCA mi hanno dato ragione e a denti stretti si sono impegnati a non stampare più quel disco, e Morandi a non cantare più quel pezzo. Quanto alla mia versione dal vivo, la considero filologicamente corretta malgrado la diversa atmosfera, perché il testo della canzone rimane quello che ho scritto, così come gli accordi. E poi, attenzione, non è neanche per un motivo del genere che me la sono presa con Morandi, come se si fosse limitato a cambiare una parola o ad introdurre un'armonia diversa qua e là: troverei un simile intervento più che lecito per qualsiasi interprete. Lui, invece, ha ridotto la canzone ad una sola strofa, tagliando e cucendo alcuni pezzi delle tre strofe originarie secondo la sua sensibilità e il suo gusto estetico, che sono chiaramente lontanissimi dal mio. Per esempio io ho posto la parola «fiorellino» all'inizio della seconda strofa, quindi a metà della canzone, proprio perché in questo modo arriva quando già è avvenuto uno sviluppo del testo, ed è quindi meno zuccherosa che non presa da sola. Al contrario Morandi l'ha sbattuta all'inizio, e questo è bastato a farmi rabbrivire, perché io non inizierei mai una canzone dicendo: «Buonanotte fiorellino».

— Sempre «Buonanotte fiorellino» ci invita a parlare del tuo modo di cantare, che dal vivo è spesso notevolmente «rubato», cioè frequentemente caratterizzato da leggeri anticipi o ritardi rispetto alla scansione ritmica regolare. Ciò rappresenta un'evoluzione del tuo stile di canto, o una licenza poetica resa possibile dalla dimensione del concerto? Canteresti così anche in studio?

— No, in studio non canterei in questo modo, o comunque canterei così in proporzione minore; proprio perché, come già ho accennato, mi confronterei con una canzone ancora nuova per me, poco domata dal punto di vista del canto. Dal vivo, dopo tanto tempo che canti le stesse canzoni, è inevitabile cercare nuove strade, nuove angolature. Banalmente, proprio nel caso di «Buonanotte fiorellino», c'era anche la mia volontà di far ridere Mancuso e Bardi, o perlomeno di spiarli in qualche modo con una versione diversa. Non bisogna dimenticare che nei concerti c'è anche un aspetto giocoso, anche se c'è sempre molta attenzione e tensione: insomma vi sono squarci in cui ci si diverte, si ammicca, si cerca di mandare fuori tempo l'altro...

— Un'altra costante, in questo tuo lavoro dal vivo, è forse rappresentata dall'armonica.

— Essendo uno strumento di una semplicità mostruosa, soprattutto per come la suono io, l'armonica mi permette di eseguire degli assoli, che altrimenti non sarei in grado di suonare con la chitarra.

— Quindi c'è in te l'esigenza di eseguire degli assoli: cosa significa per te eseguire un assolo?

— Vuol dire continuare la narrazione sul piano musicale, senza dover dire delle parole; vuol dire esprimere se stessi come musicisti. Con l'armonica posso far-

lo in maniera limitata, ma se sapessi suonare il sassofono, lo farei col sassofono. L'armonica mi è quindi particolarmente utile, perché mi serve uno strumento molto limitato, che però sia nello stesso tempo molto espressivo.

— Vorremmo tornare ancora su «La donna cannone». Vi sono altri dettagli che hanno contribuito alla nascita di una versione così diversa dall'originale?

— Un problema de «La donna cannone» era, per esempio, la grande importanza dell'introduzione pianistica nella versione originale: nella versione dal vivo l'ho eseguita io con la chitarra, ma è chiaramente una specie di dissacrazione, perché quelle note vanno bene suonate proprio sul pianoforte; suonate sulla chitarra, appaiono un po' strane. Tuttavia quell'introduzione pianistica, ripetuta in concerto tutte le sere, mi sapeva un po' di datato. Ecco, era un vero e proprio «obbligato», cioè una parte strumentale che deve essere sempre uguale nello stesso punto dell'esecuzione. Ora, questo mi dà una grande ansia quando suono dal vivo, e negli arrangiamenti delle mie canzoni gli obbligati sono rarissimi. Più sottilmente, c'era poi la voglia di rivendicare a questa canzone un'autonomia rispetto al suo arrangiamento, una sua validità intrinseca. Inoltre mi piace pensare che ogni canzone possa essere suonata su un pullman durante una gita scolastica, come facevo io quando cominciavo a suonare la chitarra; che insomma ogni canzone possa vivere senza basso e batteria. In un'ottica simile «La donna cannone» rappresentava probabilmente un caso particolarmente difficile, e proprio per questo mi ha divertito suonarla da solo.

— A proposito della melodia ariosa de «La donna cannone», ti capita di pensare in privato a delle melodie tipicamente verdiane, all'italiana, che in seguito rifiuti?

— Scrivendo canzoni, ogni tanto mi vengono delle arie molto melodiche. Però sono estremamente critico su questo punto, e la maggior parte delle volte finisce tutto nel cestino. De «La donna cannone», ad esempio, non ero affatto soddisfatto e convinto della parte iniziale: mi sembrava veramente operistica. Poi la canzone si sviluppava in una maniera così complessa ed elegante, che ci ho fatto la pace. Ed ho fatto bene, perché mi ha dato molte soddisfazioni. Tuttavia questo afflato verdiano, che un po' tutti gli autori conoscono e che ti porta a sbavare nel sanremese, bisogna assolutamente controllarlo.

— C'è un senso di responsabilità in questa preoccupazione?

— No, direi un senso di rispetto per me stesso, perché vorrei che da casa mia uscisse soltanto musica che mi rispecchi. A volte è più difficile censurarsi che scrivere, però bisogna saper fare tutte e due le cose.

— Al di là delle preoccupazioni per i possibili afflitti verdiani, tu rappresenti venti anni di musica italiana: c'è un senso di responsabilità almeno in questo, che ti porta a rispettare una certa immagine di De Gregori, il suo ruolo e il suo valore nel panorama italiano?

— No, non provo un senso di responsabilità di questo tipo. Se volessi fare una «mattata», la farei; semmai non sarebbe nelle mie corde farla, così mi frenerei automaticamente. Ma se mi piacesse fare un pezzo heavy metal, forse lo farei effettivamente; anzi, può darsi che lo faccia, perché a me l'heavy metal piace, come ascoltatore sono piuttosto attento. Credo che sia la musica più vera uscita negli anni '80, la più sanamente popolare, che contrappongo naturalmente alla musica da discoteca, la quale invece mi toglie l'aria, mi assfissa.

— Arriviamo a «Titanic»...

— Ecco, lì c'è un altro obbligato, al quale ha dato un contributo decisivo Marco Manusso. C'era una vecchia melodia che mi ronzava in testa ed io ho detto a Marco: «Tiriamo fuori un riff da questa cosa»; così è nato il riff di «Titanic». Inoltre Manusso ha contribuito anche al riff de «L'abbigliamento di un fuochista».

— C'è da dire che gli arrangiamenti delle canzoni provenienti dall'album Titanic sembrano i più rispettosi nei confronti degli originali, malgrado il fatto che i musicisti siano cambiati nelle versioni dal vivo.

— Forse, ma è una cosa che non so spiegarmi. Probabilmente quegli arrangiamenti non si prestavano ad essere modificati un granché, anche se nella sostanza lo sono: «Titanic», per esempio, è molto più spoglia dal punto di vista percussivo. Del resto, a proposito dell'intero progetto dal vivo, molte persone mi hanno detto che si notano pochi strumenti. Ed è vero, ma dipende anche dal fatto che non volevo lavorare troppo in fase di postproduzione.

— Cosa è stato cambiato, aggiunto o reintrodotto in questi tre album?

— Tutte le voci femminili sono state aggiunte successivamente: avevamo fatto