

Goodbike 1
(Intervista a Carlo Amato dei Têtes de Bois)

Fra le più belle sorprese che mi ha riservato quest'estate c'è senz'altro l'incontro, e la prolungata frequentazione, con l'adorabile famiglia Amato: composta da Carlo Amato, sua moglie Anna Maria Piccoli e il loro piccolo Francesco. Carlo (compositore-bassista) e Annamaria (autodefinitasi artefice di "architetture umane", operatrice culturale), insieme ad Andrea Satta (poeta-cantante), costituiscono una parte fondante dei Têtes de Bois, fra i gruppi più interessanti dell'odierno panorama cantautorale nostrano. (Ma qui, ancor più che in altri casi, devo ammettere che l'aggettivo 'cantautorale' risulta quanto mai riduttivo e improprio.) Gli altri valorosi membri del gruppo, strumentisti e coautori, sono rispettivamente Luca de Carlo (tromba), Angelo Pelini (pianoforte e tastiere), Maurizio Pizzardi (chitarre), Lorenzo Gentile (batteria e percussioni) assieme a Raniero Terribili (direttore tecnico). Non ho qui bisogno di raccontare la storia dei Têtes de Bois o di riassumerne la discografia, né l'ancor più ricca ed eterogenea attività concertistica, organizzativa, umanitaria, politica etc. Informazioni dettagliate, in proposito, sono facilmente reperibili negli ottimi siti <http://www.avantipop.it> e <http://www.riciclisti.it>, ai quali si rimanda il lettore più curioso.

In passato ho già avuto modo di apprezzare concept album di altissima fattura quali *Ferré, l'amore e la rivolta* (2002, Premio Tenco della Targa come migliori interpreti), *Pace e male* (2004), *Avanti Pop* (2007). Devo però confessare che l'ultimo, *Goodbike* (2010), mi ha letteralmente mandato in visibilio. Sarà anche per il fatto che il suo nucleo tematico—la biciletta, il piacere ma anche i mille significati che può assumere una pedalata o un'intera escursione ciclistica—mi sta particolarmente a cuore. Soprattutto a Cremona, lungo gli argini del Po (ma a volte persino a Roma e dintorni, lungo il Tevere), posso dire di vivere in simbiosi con la mia bicicletta; senza di lei, per tante ragioni (le stesse illustrate nell'album), mi sentirei perso, disorientato, privato di una parte dell'anima oltre che del corpo. Ma le ragioni del mio entusiasmo vanno ben al di là dell'affinità tematica. *Goodbike* colpisce, ancor più, per la qualità di tutte le sue componenti: 10 canzoni semplicemente belle (soprattutto l'epica *Alfonsina e la bici*, la poetica *La bicicletta-A bicyclette* di Barouh e Lai, l'inno corale *Noi siamo il traffico*, la stupefacente *Coppi* di Paoli, la delicatissima filastrocca africana *Bicitrombetta*, la virtuosistica *Le bal des cols*); la traccia Extra di riapertura, più che chiusura, ricolma d'interviste e testimonianze una più interessante dell'altra; un libretto, graficamente ben curato ed elegante, contenente non solo i testi delle canzoni ma anche un'ispirata introduzione di Andrea Satta, sintetici commenti a ciascuna canzone, fotografie, vignette di Staino, dettagliate informazioni tecniche... persino una lista di "Ferrovie abbandonate da trasformare in tracciati ciclabili" ed un elenco ancor più nutrito di Ciclofficine in Italia.

Insomma, mi sembra di poter dire che siamo di fronte a un concept album con tutti i crismi, per di più in formato CD, di quelli che è ormai sempre più raro trovare nel nostro povero panorama... cantautorale? Anche limitandoci a considerare le 10 canzoni ciclistiche, siano esse creazioni originali oppure rivisitazioni di grandi classici, ebbene: qui c'è *mélos*, quello vero, da cogliere a piene mani! Anche solo in questo, credo, un album come *Goodbike* può fornire un modello importante per le nuove generazioni: per gli aspiranti cantautori, o per quelli appena nati che ancora non riescono a trovare la pedalata giusta, ma anche per gli appassionati del genere (ciclisti o meno), per gli studenti e studiosi di poesia per musica; in quest'ultimo caso—la butto giù così—varrebbe davvero la pena di scriverci su, perlomeno, una tesi di laurea.

Così ho pensato di sfruttare la presenza di Carlo, proponendogli un'intervista da offrire in esclusiva agli amici di *Absolutepoetry e MélosBlog*. Nonostante sia una persona, per certi versi, sin troppo schiva e modesta, ha accettato subito, con la consueta generosità, e di questo gli sarò infinitamente grato; quante volte, però, ho dovuto assicurargli che non si trattava di un'intervista radiofonica. Quando si è finalmente convinto, è stato ancor più difficile arginare il flusso torrenziale delle sue 'risposte' (il che spiega anche le davvero ampie porzioni della seguente trascrizione).

Per la cronaca, la conversazione, durata circa due ore, ha avuto luogo la sera del 14 agosto in una casa di campagna, nei pressi di una non meglio definibile località della Sardegna settentrionale, in presenza di una nutrita rappresentanza di amici e familiari. Più volte la conversazione è stata (piacevolmente) interrotta dai richiami e dalle richieste d'affetto del piccolo Francesco (per placarlo, è stato necessario esaurire l'ultima scorta, per me vitale, delle fette biscottate Gentilini).

* * *

SLV Come nascono le canzoni dei *Têtes de Bois*?

CA Nascono dalle parole, da un testo verbale in sé già compiuto, scritto da Andrea in tempi piuttosto brevi. Sai, Andrea è un tipo che... come dire, vive molto d'idee. Elabora idee in continuazione ed è velocissimo anche a tradurle in versi... o meglio, in versi per musica. Via e-mail, ci tempesta continuamente di messaggi con files allegati, dai titoli più improbabili, contenenti testi sempre nuovi, fra loro diversissimi ma uniti da un tratto comune: tanto la loro concezione formale quanto la loro musicalità interna, sin dall'origine, sono così chiare e ben delineate da rappresentare l'essenza non solo strutturale ma anche sonora e ritmica della canzone. Quando parlo di concezione formale, non mi riferisco necessariamente alla suddivisione in strofa, ritornello, e simili; non credo che lui, in fase di scrittura, si preoccupi più di tanto di riempire schemi formali precostituiti. Ma senza dubbio tutti i testi di Andrea, prima ancora di essere posti in musica, e a prescindere dalla loro apparenza formale di superficie, rappresentano già delle canzoni in potenza. Sarà che lavoro con lui ormai da moltissimi anni, e dunque si è creata fra di noi una sintonia particolare; fattostà che nelle sue parole vedo già, sento già, un umore, un ritmo, un suono... ben precisi.

SLV Quindi, se ho capito bene, i testi puramente verbali di Andrea contengono già tutte le coordinate fondamentali—non solo strutturali, concettuali, emotive, ma anche più specificamente musicali—di quella che diventerà la canzone vera e propria. Ma cosa succede, poi, nelle fasi successive del processo creativo, quando i testi vengono via via posti in musica, intonati, arricchiti di altri suoni, sottoposti ad arrangiamento? Non accade mai che almeno una di quelle coordinate subisca qualche modifica? Tu e gli altri musicisti dei *Têtes de Bois* rimanete sempre così vincolati alla base testuale di Andrea?

CA No, in effetti non è proprio così. Da un lato le sue parole hanno già una struttura, e un senso, ben precisi; dall'altro lato, almeno per quanto mi riguarda, io mi sento anche molto libero di modificare quella struttura, o per lo meno di arricchirla, di aggiungere qualcosa—anche solo sul piano formale—che il testo di partenza non ha. Quando mi capita di proporglielo, lui è sempre molto disponibile.

SLV Qual è il tuo approccio ai testi di Andrea? E quale il tuo metodo, per così dire, di traduzione o rielaborazione musicale?

CA Il mio approccio è anzitutto emotivo. Per poter iniziare a lavorarci su, devo sentire un movimento, un'attrazione, una necessità interna. Il più delle volte è così, per fortuna. Allora inizio a pensare a che mondo sonoro, e prima ancora ritmico, fa riferimento quel testo. Essendo io contrabbassista, e bassista elettrico, per me il ritmo è di gran lunga l'aspetto più importante, l'intelaiatura, la base di ogni scelta compositiva. Ritmo anzitutto come andamento, velocità...

SLV ... agogica.

CA Agogica, esattamente. Bisogna stabilire, anzitutto, se quelle parole richiedono un'intonazione più o meno veloce o lenta. Poi, in base alla loro metrica, alla loro accentuazione, si ricava la struttura ritmica vera e propria... il ritmo giusto. Se non si trova questo ritmo, non può nascere niente, neanche la melodia. Non mi è mai successo, davanti a un testo di Andrea, di pensare a una melodia pura e semplice, priva di fondamento ritmico. Sarà che la forza dei suoi testi è, anzitutto, ritmica. Tant'è vero che, in certi casi, non ho avuto neanche bisogno di comporre una melodia. Andrea stesso, a volte, mi propone di fare l'esatto contrario, di pensare subito a una melodia; mi suggerisce persino una frase, un giro melodico, ma questo è il bello del lavoro di gruppo! Non mi stancherò mai di ripeterlo: dal ritmo della parola, tradotto in ritmo musicale, nasce tutto il resto. Non è detto che sia necessario capire subito tutto il testo, nella sua interezza; posso essere colpito anche solo da un frammento

minimo, da una cellula del testo, dalla ritmica e dalla sonorità di un singolo verso; allora è da lì, a partire da quella cellula, che inizio a lavorare.

SLV Ecco, inizi a lavorare. Ma dopo aver trovato il tuo ritmo, quello che ti sembra più appropriato alle parole di Andrea e al loro senso, come procedi? Come nascono le idee più propriamente musicali?

CA Le idee musicali che mi vengono via via, nelle fasi successive della composizione, non sono poi sempre così originali: spesso sono solo delle sintesi momentanee, episodiche, di qualcosa che ho già sentito altrove, e che pure ho avuto il tempo di assorbire, di far diventare parte di me, del mio pensiero... Il lavoro del compositore, in fin dei conti, consiste nel respirare l'aria circostante, fatta di musiche presenti o anche passate ma ancora risonanti, per poi rielaborarla in qualcosa di diverso, di più personale... e quasi un fenomeno genetico...

SLV Mi viene in mente il caso, estremo, di Fabrizio de André: anche quando si appropriava di idee altrui, talora in modo plateale, aveva questa capacità più unica che rara di riorganizzarle per trovare—attraverso di esse—la propria, inconfondibile voce; beninteso, una voce non solo interpretativa, ma anche e soprattutto ricompositiva.

CA Assolutamente. Ma io penso che ci siano dei pezzi, dei brani di musica, o anche solo porzioni di melodia, singoli intervalli, che rimangono impressi nella nostra mente per tutta la vita; sono come degli archetipi musicali cui tutti noi, più o meno coscientemente, facciamo comunque riferimento. Penso, nel mio caso, all'intervallo di nona, soprattutto se in aggiunta alla quinta e senza la terza (cioè senza definire la qualità maggiore o minore dell'accordo); non saprei dire perché mi piace così tanto, ma è come un mantra, qualcosa che ogni volta mi tocca una corda profonda... di certo non l'ho inventato io, l'accordo di nona. Ma torniamo al processo compositivo. Non penso mai a una canzone come a una storia che debba essere narrata, secondo un percorso lineare, con un inizio e una fine; come avviene per esempio nel cinema, si può raccontare una storia anche rompendo la continuità del flusso temporale, anche alternando o giustapponendo frammenti del presente e del passato; sta allo spettatore, all'ascoltatore, ricomporre questi frammenti in una storia che così risulterà anche più sua, più personale, più vissuta. Quando Andrea mi sottopone un testo di canzone, non penso mai che ci sia un prima e un dopo; il bello della sua 'poesia-canzone' è proprio questo: non c'è un ordine preconstituito. Si può partire dalla fine per concludere all'inizio; si può partire dall'inizio, interrompere, andare da tutta un'altra parte e ritornare a una fine; ma può anche non esserci una fine. L'opera può rimanere aperta, anzi apertissima.

SLV Tutto quello che hai detto, finora, mi fa pensare ad *Alfonsina e la bici* (la traccia iniziale di *goodbike*), piccolo capolavoro di canzone epica. Qui siete riusciti, nel breve spazio di una canzone, non solo a raccontare una storia—quella di Alfonsina Strada, prima e unica donna a partecipare, nel 1924, a un giro d'Italia—ma anche a metterne a fuoco l'essenza emotiva, oserei dire anche etica e politica. Ci sono, in sostanza, tre o quattro idee musicali, fra loro diverse, talora nettamente contrastanti, che però si alternano e susseguono in modo da risolversi a vicenda. Da un declamato rap (introdotto e avvolto da sonorità pop, quasi progressive rock) si passa a vari momenti di lirismo melodico, culminanti in qualcosa di simile a un ritornello, così semplicemente bello anzitutto nei versi: "Ad una stella che mi guardava dalla cucina / ho dato il nome di Alfonsina". Ma la struttura non è tanto lineare quanto circolare: i contrasti musicali, corrispondenti agli scarti temporali del testo (presente / passato / futuro), non spezzano affatto il filo della narrazione ma lo rafforzano e sospingono in avanti proprio perché le loro tensioni vengono continuamente risolte.

CA Sì, le idee sono molto diverse, eppure si ha davvero l'impressione che facciano parte di un tutt'uno. In effetti, in questo caso, ho completamente smontato il testo originale di Andrea, che al primo impatto—devo essere sincero—non mi aveva convinto. Soprattutto il primo verso, "Alfonsina ha le tette sgonfie"... come dire, mi inibiva; come potevo lavorare su un testo con un simile incipit?!? [risata]. Ho anche provato a pensare a una melodia [improvvisa una possibile intonazione], ma no, proprio non funzionava. Allora ho capito che quel verso, incapace di melodia, aveva però un ritmo interessante [scandisce il ritmo rap, in 4/4, di "Álfonsina há le tette | sgóooooon- | fiéee", ovvero: Táltattatta Táltattatta | Táaaaa | ttáaa]. Torniamo al ritmo, vedi? È stata la scoperta di quel ritmo a farmi cambiare idea, a

mettermi voglia di lavorare. Non pensavo proprio al rap, inizialmente; pensavo al rock, ai Rolling Stones, a quei riff un po' strani, molto corposi. Ma il ritmo di Alfonsina si adattava alla prima strofa, non a quella successiva (a partire da "Un giorno però"); così mi è venuta l'idea di scandire la prima strofa a ritmo di rap per passare poi, in quella successiva, ad un'intonazione più classicamente melodica: il declamato ossessivo, asfittico, claustrofobico, di Alfonsina (il suo affannoso e clandestino pedalare, al presente, col seno schiacciato sotto la maglietta) poteva dilatarsi e distendersi nel lirismo arioso della voce narrante (al passato). C'è poi quella coppia di versi che mi ha colpito più di ogni altra, che mi ha subito commosso: "Ad una stella che mi guardava dalla cucina / ho dato nome Afonsina"; per quella ci voleva un ritmo ancora più disteso, una melodia più ampia... Alla fine la canzone mi è iniziata a piacere proprio per l'estrema contrapposizione—non solo ritmica ma anche concettuale—fra queste due immagini verbali: da un lato le tette sgonfie d'Alfonsina, dall'altro la stella dalla cucina, che prende il suo nome.

SLV Se hai completamente smontato il testo di Andrea, come hai appena detto, ciò significa che esiste una versione originale di *Alfonsina*, completamente diversa da quella attuale, magari anche più lineare e coerente, meno contrastiva?

CA Proprio così. Di solito Andrea è piuttosto geloso del suo materiale; e i suoi testi sono sempre molto ordinati, lineari, con un prima e un dopo. Questa volta gli ho chiesto se poteva fare un'eccezione, e lui è stato molto generoso nel venirmi incontro. Non ho cambiato una singola parola, ma ne ho sovvertito completamente l'ordine. C'è un intero carteggio che documenta le nostre discussioni in proposito: dapprima lui mi ha mandato una prima versione del testo, che io gli ho sistematicamente smontato, per proporgliene un altro, già con un accenno iniziale di musica; poi abbiamo rismontato tutto daccapo, finché siamo arrivati insieme alla versione definitiva.

SLV Sarebbe interessante dare un'occhiata al testo nella versione originale, e magari poter seguire le successive fasi di rielaborazione.

CA Non c'è problema. È tutto a tua disposizione, quando vuoi!

SLV L'impressione, anche senza documentazione, è comunque che l'apporto della musica sia stato quello di riorganizzare il racconto verbale in un flusso narrativo completamente diverso, fondato appunto sui principi di contrasto, risoluzione progressiva e ciclicità di cui ti parlavo prima. L'archetipo formale rimane quello tradizionale della strofa-ritornello, con progressiva crescita verso l'esplosione orgasmica del *refrain*; ma il modo in cui lo avete reinterpretato, estremizzando i contrasti e creando un meccanismo circolare aperto, mi sembra molto originale, oltre che efficace. Impossibile, alla fine, non commuoversi, non affezionarsi ad Alfonsina, e a tutto quello che può rappresentare, ancora oggi.

CA La struttura è comunque importante, e la forma canzone più tradizionale—inclusa quella della strofa-ritornello—costituisce anche per noi uno dei modelli imprescindibili; possiamo anche non esserne consapevoli, mentre componiamo, ma i pilastri rimangono quelli.

SLV Quel che trovo più originale, in *Alfonsina*, è il modo in cui il non-canto—sia esso impossibilità o non-necessità di cantare—viene risolto ciclicamente in canto; e non in un canto qualsiasi, direi, ma in un bel canto: un canto necessariamente bello, all'altezza della storia che contribuisce a narrare... C'è *mélos* da vendere, qui (nel senso che ho già ampiamente illustrato nei post precedenti): a tutti i livelli, dal trattamento della singola parola alla visione d'insieme. E l'impressione—forse mi sbaglio—è che il *mélos* dei *Têtes de Bois* sia nato spontaneamente, senza bisogno di troppi ragionamenti e intellettualismi.

CA L'istinto fa la sua parte, sì, ma da solo non può certo bastare. La musica, anche quella dei *Têtes de Bois*, è un fenomeno anche razionale, e solo in parte il prodotto di un'intuizione. C'è una combinazione di forze, un misto di spontaneità e ragionamento. Ma il nostro è, in sostanza, un lavoro artigianale. L'artigiano lavora con degli strumenti concreti; se vede che una cosa cigola, si mette all'opera con gli arnesi giusti per non farla più cigolare. Lo stesso vale per il musicista, che ha a sua disposizione tutta una varietà di strumenti che gli permettono di andare nella direzione giusta, quella inizialmente indicatagli dall'intuito; se c'è un giro di frase, un accordo, un intervallo che non funziona, che non si lega con il resto dell'opera, bisognerà sostituirlo con uno più adatto, oppure toglierlo... proprio come il cigolio

di cui sopra. E questa è un'operazione razionale, non istintiva. Come quando, sempre in *Alfonsina*, mi è venuto in mente di affidare alla tromba un motivo che evocasse una caccia...

SLV Sì, è una sorta di richiamo o di fanfara, breve ma sufficiente a dividere la canzone in due parti, segnalando anche l'inizio dell'ultimo ciclo (tra "Alfonsina arriverà comunque vada" e "Alfonsina ha le gambe dure...").

CA Già, ma adatto anche a quel momento specifico della narrazione. Quando l'ho trovata, al piano, ho pensato al suono della tromba e alla sua associazione con la caccia: Pappapáaa! È la tromba che apre la caccia, no? come a dire: è il momento di andare, tutti, dietro alla volpe. È in quel punto, non in un altro, che deve confluire l'attenzione comune; solo dopo che lo si è raggiunto, e demarcato, il pezzo può ricominciare un nuovo ciclo. È un ragionamento anche questo, no? Magari non da filosofo, ma da artigiano, sì. E da compositore prima ancora che da arrangiatore... anche questi sono due piani, artigianali, che vanno ben distinti.

SLV Meno facile, forse, è distinguere in modo altrettanto netto il ruolo di ciascun componente dei Têtes de Bois. Andrea, senza dubbio, è l'autore dei testi, ma è anche la voce inconfondibile del gruppo; e, a quanto mi dici, non di rado partecipa anche a talune scelte compositive. Tu sembri svolgere una funzione di compositore-regista, coordinatore, oltre che di bassista. Ma se le vostre canzoni sono attribuite a tutti e sei i membri del gruppo, evidentemente ci sarà una ragione: ogni esecutore è, a suo modo, anche compositore?

CA Certo. Nell'ideazione e composizione della musica mi affiancano Maurizio e Angelo; e più in generale tutti i musicisti del gruppo contribuiscono alla messa in musica dei testi di Andrea. Ma uno degli aspetti più apprezzati dalla critica è proprio il *sound* dei Têtes de Bois; senza il pianoforte di Angelo, la tromba di Luca, le chitarre di Maurizio, la batteria e percussioni di Lorenzo (oltre naturalmente alla voce di Andrea, nonché al basso, ai campionamenti e al computer e cori del sottoscritto) quel *sound*, semplicemente, non esisterebbe. E il nostro principale lavoro di gruppo consiste proprio nella ricerca, artigianale, di un *sound* che si adatti a quella specifica canzone, alla sua forma, al suo senso. Non solo, ma anche quando mi viene in mente un'idea musicale, una frase melodica, un giro accordale, lascio sempre allo strumentista tutta la libertà di eseguirlo come crede, persino di modificarlo a suo piacimento; in questi casi, non certo rari, più che di esecuzione si può parlare di ricomposizione. Qualcosa del genere è successa anche con il motivo della tromba: al piano era solo un'idea; grazie alla tromba di Luca, al suo personale modo di suonarla, quell'abbozzo è potuto divenire una realtà concreta. Può anche darsi che io svolga un ruolo assimilabile, più che a quello di regista, a quello di produttore artistico: sono io a occuparmi delle registrazioni, delle riprese, dei missaggi, del mastering del disco, etc. Qui torniamo al discorso dell'artigianato, e della necessità: l'arte nasce dalla necessità di risolvere una serie di problemi pratici, in questo caso musicali, strutturali, logistici, ancor prima che concettuali, estetici, filosofici; nelle difficoltà si trovano le soluzioni per superare gli ostacoli in modo artistico. In tal senso i Têtes de Bois sono nati come una *factory*, un gruppo di artigiani, di operai posti al servizio dell'arte; anche l'ultimo tecnico del suono è indispensabile per ottenere il risultato più soddisfacente possibile. Il suo obiettivo ultimo è anche il mio: per produrre il suono perfetto, anche lui deve capirne sin dalle premesse il senso e la necessità; deve capire, ad esempio, che in questo pezzo il basso deve sentirsi a volume meno alto del solito, e ciò per creare un effetto di magma sonoro sottostante alla linea del canto. Lui protesterà che, così, il basso si sente poco; e io gli spiegherò che, per l'appunto, deve sentirsi poco. È in simili circostanze che io stesso ho imparato a fare anche il tecnico del suono; ma anche il tecnico di professione, a sua volta, ha potuto sviluppare una sensibilità creativa, estetica, solitamente estranea alle sue competenze. Il punto è proprio questo: nella nostra *factory* lavoriamo tutti sullo stesso piano, fino a scambiarci continuamente le rispettive competenze.

SLV Pensando al vostro percorso complessivo, che ho seguito sin dagli esordi, i riconoscimenti più prestigiosi mi sembra che riguardino proprio gli aspetti più squisitamente artigianali del vostro lavoro: ad esempio, gli arrangiamenti delle canzoni di Leo Ferré, che non vi siete certo limitati a tradurre in italiano...

CA In effetti mi sento di poter dire che Ferré l'abbiamo così tanto assorbito da farlo diventare una cosa nostra. È un paradosso. Ma è stato come rimodellare della creta, non so come dire, nel modo più naturale possibile. Ti devo confessare una cosa: quando ero piccolo, mio padre mi faceva ascoltare molta musica francese, ma io la odiavo; mi dava proprio fastidio quel modo enfatico, irruento di recitare i testi, anche fuori dalla musica. Anche Ferré lo faceva moltissimo, con una ritmica assolutamente non musicale, e perdipiù suonando il pianoforte con quella violenza bestiale! Non lo sopportavo. Quando poi, più tardi, l'ho rivalutato, ho sentito in realtà di riscoprire non tanto Ferré quanto il Ferré che è in me; ed è su quello che ho lavorato: su ciò che le sue canzoni evocavano dentro di me. Persino la sua intonazione dell'*Albatros* di Baudelaire... per me l'*Albatros* non potrebbe non essere come lo abbiamo fatto noi: quella musica liquida, per accompagnare il sogno dell'uccello in volo, fra cielo e mare, con quelle parole... Appropriarsi della canzone è stato anche un modo per studiarla, per capirla veramente, in profondità. E quando abbiamo ricevuto il Premio Tenco, io, personalmente, mi son sentito laureato, proprio così: come se indossassi la toga per ritirare il diploma. Se ci fai caso, non esiste in Italia un diploma di arrangiatore, compositore, cantautore...

SLV Qui si rischia di introdurre un altro argomento, piuttosto vasto e delicato: quello cioè della canzone d'autore italiana, della sua tradizione, del suo statuto, della sua stessa identità. La nostra canzone d'autore, con le dovute eccezioni, è sempre stata sin troppo vincolata ad altri repertori, per così dire, 'nazionali': in particolare quelli francese, inglese e americano, in parte anche sudamericano; pochissimi grandi autori, fra cui De André o Paolo Conte, sono riusciti a mescolare gli idiomi più vari per trovare una voce realmente originale, inconfondibile, rappresentativa. Credo che anche voi stiate andando in questa direzione, e proprio a partire dall'omaggio a Ferré: invece di limitarvi a imitare i grandi chansonniers d'oltralpe, o a tradurli alla lettera, li avete rivissuti, filtrati, rielaborati, per tirar fuori qualcosa di completamente vostro; ci siete, in un certo senso, 'passati attraverso' per arricchire il vostro linguaggio. Lo stesso accade nell'ultimo album, con *A bicicletta* di Pierre Barouh e Francis Lai: la vostra *bicicletta* corre ancor meglio dell'originale! È un altro piccolo capolavoro. Come anche *Coppi* di Gino Paoli. Oppure *Construção - Costruzione* di Chico Buarque, nel CD precedente, *AvantiPop*, un altro concept album. C'è insomma una continua ricerca linguistica, poetico-musicale, che è fatta anche di continui confronti con la grande tradizione autoriale, italiana e straniera: procedete spediti, sulle vostre biciclette, ma sapete guardare anche indietro, sapete persino tornare sui vostri passi per ritrovarvi nuovi spunti. Aggiungi a tutto questo, lo spirito artigianale del vostro lavoro, la cura certosina anche solo per la qualità del *sound*, la capacità di realizzare continuamente concept album, in formato CD, di alta fattura tecnica oltre che di alto profilo intellettuale ed estetico. Ecco, credo che sia questo il modo migliore non solo per rivitalizzare la nostra canzone d'autore, ma anche per dargli un futuro, per indicare la strada a tanti giovani talenti: ce ne sono, eccome, di cantautori in Italia, ma è come se non avessero voce, né palcoscenico. Il vostro, in tal senso, potrebbe essere un importante modello da seguire.

CA Secondo me la canzone d'autore non s'è affatto assopita, in questo momento; quel che s'è assopito è il pubblico. Non c'è mercato. Non c'è una visione aperta a tutte le categorie umane e sociali; c'è una mentalità troppo individualistica. La canzone d'autore, invece, è trasversale, parla di e a tutte le categorie: l'operaio come lo studente... Senza una simile apertura, per esempio, come si può apprezzare *Construção* di Chico Buarque? Lì si parla di una categoria sociale specifica; se a te non interessa nulla di quella categoria, perché non riguarda la tua vita, la tua casa, il tuo individualismo specifico, non potrai mai capire il senso di quella morte sul lavoro; la leggi distrattamente come una notizia di cronaca di tutti i giorni, senza alcun interesse, senza alcun coinvolgimento emotivo. Noi abbiamo suonato all'Asinara per i cassintegrati... un'avventura, in barca a vela... sai che significa caricare gli strumenti su una barca a vela? E poi trasportarli sulle jeep lungo i pendii? Ne è valsa la pena, però. Alla fine, suonare per loro è stata un'esperienza importante, anzitutto per noi: le nostre canzoni, nel nuovo contesto, assumevano tutto un altro significato, a cui non avevamo mai pensato; mentre loro, forse, hanno acquisito una rete diversa di visioni, punti di vista, emozioni, persino

informazioni pratiche. C'è sempre uno scambio di vedute, tanto più fertile quanto ampia è l'apertura, la volontà, la necessità che le diverse categorie hanno d'incontrarsi su un terreno comune. Penso anche al nostro incontro col mondo contadino, attraverso la canzone *Lu furastiero* di Matteo Salvatore: l'immagine, bellissima, del forestiero che, di ritorno dal lavoro, si addormenta nell'aia usando per cuscino la sua saccottella; come posso capirla se per me esiste solo la mia casa confortevole, col salotto in pelle, o la mia macchina con l'aria condizionata... non ha alcun senso, no? Questa è solo una possibile ragione, naturalmente, di un fenomeno che è molto più complesso. Ma se il pubblico non è disposto a seguirci nei nostri viaggi trasversali, con un minimo di curiosità, con la giusta sensibilità e apertura, allora il nostro lavoro di cantautori rischia di non avere alcun senso. L'idea di 'viaggiare' attraverso le canzoni—che non è certo una nostra invenzione—significa mettersi in movimento, sì, ma anche vedere il mondo in movimento; e dunque associare, mettere insieme tante cose apparentemente diverse, estranee fa di loro... un cassonetto, un mare al tramonto, parte di una bicicletta smontata... Chi è poi disposto a seguirci nel viaggio, può anche vedere cose che noi neanche c'immaginiamo. Alla fine dei concerti c'è sempre qualche ascoltatore che ci propone interpretazioni delle nostre canzoni totalmente spiazzanti, alle quali nessuno di noi aveva mai pensato; ma è questa la cosa più bella che può accadere... quando succede, provo un'emozione fortissima.

SLV Sono perfettamente d'accordo: se una canzone si lascia leggere in tanti modi diversi, se può essere persino completamente equivocata, allora vuol dire che ha colto nel segno. Non credo però che gran parte dei tuoi colleghi concorderebbe su questo punto. Fra le grandi eccezioni c'è Paolo Conte, o anche Chico Buarque, che per illustrare il punto ha persino scritto una canzone (*As minhas meninas*).

CA Guarda, è una questione di egocentrismo. Pensare che quel che produciamo rimane di nostra proprietà. La musica, la canzone, è sempre un prodotto collettivo: c'è come una nube, sopra di noi, che contiene tutto... ogni tanto ci entriamo, prendiamo qualcosa, torniamo giù e ne esce fuori una canzone. Sin dal momento in cui la scrivo, una canzone, non penso neanche per un istante che sia una cosa mia; sin da quel momento è una cosa di tutti, che tutti possono possedere.

SLV E con i diritti d'autore, come la mettiamo?

CA [Ride.] Per meglio dire: già nel momento in cui creo, so che il risultato della mia creazione è destinato a essere vissuto, condiviso da chiunque altro lo desideri; ognuno potrà fruirlo come crede, equivocandolo, modificandolo, o anche facendolo suo, proprio come i Têtes de Bois hanno fatto con l'*Albatros* di Ferré. Stiamo parlando di materiale vivo, non di cimeli da esporre in un museo. In un libro di fisica ho letto la seguente frase: Perché moriamo? Per fare spazio. In realtà noi non moriamo, ci trasformiamo, è una questione di legami chimici: la nostra chimica si scompone per ricomporsi in una altra cosa. Lo stesso accade con le opere d'arte: anche qui vi sono legami chimici che si smontano e rimontano in continuazione, e che al limite possono anche perdersi definitivamente. Chissà poi come finisce, questa cosa. Chissà che fine faranno anche le nostre canzoni, magari svaniranno... intanto però son lì, continuano a vivere per conto proprio.

SLV Vorrei riprendere il discorso del concept album, cui poco fa ho solo accennato. Trovo a dir poco straordinario il fatto che i Têtes de Bois continuino a usare un formato come il CD—oggi pressoché in via d'estinzione—per creare album non solo 'a tema' ma anche dotati di una loro coerenza e organicità formale, sia sul piano poetico-musicale, sia su quello grafico, visivo. Se devo pensare ad altri CD di questo tipo, incisi negli ultimi tempi da cantautori italiani, non mi viene in mente un solo titolo.

CA Personalmente, non vedo altro modo di concepire un album: se non è concept, non è neanche album. Né è vero che il Compact Disc sia peggio, o meglio, del Long Playing in vinile. Il CD è un contenitore come un altro. Come tale, deve comunque 'contenere' qualcosa. L'attuale crisi discografica non dipende affatto dai limiti tecnici, o estetici, del contenitore; dipende, semmai, da chi non è in grado di riempirlo di contenuti. Troppo spesso il contenitore è vuoto; già, perché un CD contenente una canzone di successo, insieme ad altre 11 di contorno, completamente slegate fra di loro, per me è un CD vuoto. Magari ciascuna canzone

potrebbe anche avere un senso; è la loro unione, casuale, in un unico contenitore che non ha alcun senso. Quando poi il dischetto è accompagnato da un semplice cartoncino, con la lista delle canzoni, senza neanche i testi, allora entriamo nell'assurdo. Perché mai dovrei pagare tanto per un prodotto del genere? Meglio, allora, andare su internet, scaricare solo le canzoni che mi interessano sull'i-pod o sul cellulare. Certo, c'è anche un'altra tipologia, un po' più sensata, quella della raccolta, dell'antologia; ma si tratta più che altro di compilation, nei casi migliori ordinate cronologicamente. In tal senso il concept album è forse ancor più necessario oggi, nel formato CD, che non negli anni '60 e '70, ai tempi del 33 giri in vinile; ed è anche più facile, tecnicamente, produrlo. Il concept album di oggi non contiene solo il disco, la scaletta delle canzoni, i testi... include anche illustrazioni, commenti, informazioni di vario genere, la scelta dell'involucro; il tutto riunito per dar vita a un prodotto unitario e coerente, in cui ogni singolo dettaglio è essenziale.

SLV Su questo punto sono d'accordo solo fino a un certo punto. Esistono fior di CD, dei più grandi cantautori, non solo italiani, che pur non costituendo concept album sono tutt'altro che 'vuoti': contengono infatti canzoni di altissima qualità, ordinate in modo tutt'altro che casuale, integrate da libretti pieni di testi, illustrazioni, informazioni di vario tipo. Ti faccio ancora una volta l'esempio di Chico Buarque, il quale, fra l'altro, pur curando attentamente le scalette dei suoi dischi, la stampa dei testi, l'apparato iconografico, etc., sostiene di non aver mai composto, in vita sua, un solo concept album. Credo, d'altra parte, che anche lui, come me, rimarrebbe assai colpito dalle tue argomentazioni, così come dalla bellezza—anche grafica—di un concept album come *Goodbike*. Parlacene ancora un po', se ti va.

CA Certo. *Goodbike* è nato gradualmente, per accumulo, nel corso degli ultimi dieci anni. L'anno scorso ci siamo resi conto di aver composto e interpretato così tante canzoni di argomento ciclistico che era venuto il momento di inciderle, tutte insieme, in un solo CD monotematico: non una semplice raccolta ciclistica, naturalmente, ma un concept album nel senso che ho già ampiamente chiarito. Anche in questo caso, fra l'altro, abbiamo pensato di aggiungere una traccia Extra, contenente non più canzoni (anche se alcune continuano a risuonare in sottofondo), ma documenti sonori, testimonianze varie, in stile radiofonico. Anche l'Extra contribuisce a ribaltare l'idea del CD...

SLV Sì, ricordo il bellissimo Extra del CD su Ferré, in cui avevate raccolto le dichiarazioni più disparate sul nastro di una segreteria telefonica. In *Goodbike*, invece, ci date modo di ascoltare via via i ricordi, le cronache radiofoniche, le riflessioni di personaggi diversissimi, tutti accomunati dalla passione per la bici: ci sono le voci di intellettuali e studiosi come Marc Augè o Margherita Hack, un ambientalista e attivista politico come Chris Carlsson; un attore doppiatore (Paolo Lombardi), un ciclista professionista e direttore tecnico della nazionale di ciclismo (Alfredo Marini), il direttore di Rai Radio 3, Marino Sinibaldi... È come se il percorso, non certo solo ciclistico, delle canzoni precedenti confluisse in un incontro finale (anche fra diverse 'categorie') che è anche un modo di approfondire, di proporre chiavi di lettura, di aprire a una realtà esterna al CD... Anche in questo caso il CD non ha una chiusura, ma un'apertura finale. E mi sembra che anche questa sia stata un'idea vostra... quasi un marchio di fabbrica della vostra *factory*...

CA Sì, credo proprio di sì. Vedi, il CD, in fondo, è uno strumento ricchissimo, che attende ancora di essere pienamente esplorato, sfruttato in tutte le sue potenzialità. Oggi si dice, come se fosse un fatto negativo, che ormai la musica la si produce in casa, che chiunque può farsi il suo CD. In realtà gli strumenti tecnici di cui oggi disponiamo sono assolutamente straordinari. Basta solo saperli sfruttare, e in casa (il famoso home-studio) lo si può fare con maggiore flessibilità. Anche *Goodbike* è stato elaborato nel nostro piccolo studio. No, il CD non merita affatto di cadere in disuso, di estinguersi; anzi, io sono certo che c'è ancora molto da dire.

SLV Beh, questa è un'opinione a dir poco controcorrente, che personalmente mi fa molto piacere sentire espressa in questi termini.

CA Considera che *Pace e male*, il nostro secondo album monografico, include un intero CD, intitolato *Autoradio - autovideo*, contenente una buona oretta di radio... L'idea era

quella di rappresentare una sorta di zapping radiofonico, in tempo reale, il passaggio casuale da una stazione all'altra; un modo di assemblare frammenti di canzoni con suoni, rumori, parole al vento che vengono da chissà dove. E nello stesso disco c'è pure un video (*Strade*) di Emilio Casalini, un file utilizzabile sul computer o su un lettore DVD. Perché non sfruttare tutte le potenzialità di uno strumento tecnologico così ricco? L'effetto finale, poi, non è dissimile da quello di uno spettacolo vero e proprio. Ecco, il CD può tradursi in una forma di spettacolo.

SLV Io avrei moltissime altre domande da porti, anche sulle altre canzoni di *Goodbike*: in particolare, l'inno *Noi siamo il traffico*, la rivelazione di *Coppi*, il canto africano de *La bicitrombetta* (nella meravigliosa interpretazione infantile di Karisa Kahindi), la già citata *bicyclette-bicicletta* e *Le bal des cols* (ennesimo omaggio alla chanson)... Ma dobbiamo affrettarci a chiudere (anche perché i richiami Franceschino si fanno sempre più insistenti, e anche Anna Maria manda occhiate dolcemente ansiose). Per finire, dunque, ti faccio una domanda forse un po' di routine, e che pure di fronte a te non mi pare poi così scontata: che consigli daresti, che parole d'incoraggiamento rivolgeresti a un giovane aspirante cantautore, o anche solo a uno studente appassionato di canzone? Quale via gli indicheresti?

CA Mi sembra in realtà una domanda molto appropriata. Credo che ci sia bisogno anzitutto di amore, non solo per le proprie cose ma anche per quelle degli altri. Con molta umiltà, con molto rispetto, bisogna mettere ugualmente a fuoco sia il contributo degli altri, sia il nostro modo di percepirlo e apprezzarlo; ascoltando la musica degli altri possiamo capire moltissimo di noi stessi e del nostro modo di far musica. Cercare di realizzare le nostre idee tenendo presente che la comunicazione avviene su più piani; quando poi si tratta di musica, si ha a che fare con qualcosa di molto sfuggente, evanescente: la musica esiste solo nel momento in cui la suoni e l'ascolti... poi non rimane più niente, almeno nella dimensione fisica. Per questo facciamo accompagnare i nostri concerti da un artista, Licio Esposito, che esegue dei disegni sulla sabbia e che poi, alla fine di ogni canzone, cancella tutto: il silenzio finale della musica corrisponde al silenzio delle immagini... entrambe non esistono più una volta che si sono esaurite. Tornando al punto, è importante capire cosa ci piace, qual è il mondo sonoro e poetico in cui ci si riconosce, quali sono gli artisti di riferimento... e soprattutto capire i motivi di quelle affinità... cos'è esattamente che ci avvicina a quell'artista, a quel repertorio, a quella visione poetica. E poi pensare la propria musica come qualcosa che non è solo un prodotto materiale, una merce, da vendersi a qualsiasi costo... Penso a quei giovani musicisti che ti mandano una scelta dei loro pezzi, un demo, magari musicalmente ben fatto, ma accompagnato da un foglietto di plastica semivuoto, senza i testi delle canzoni, con solo l'indirizzo e-mail o il numero di cellulare... è una cosa che mi dà sempre molto fastidio, perché testimonia della scarsa considerazione, dello scarsa stima che si ha non solo degli altri ma anche, prima di tutto, di se stessi e della propria opera. Il che vuol dire anche sprecare una grande occasione, non sfruttare neanche una minima parte delle potenzialità di quel mezzo espressivo. Certo, ci vogliono soldi per produrre un buon CD, ma se si crede nei propri mezzi, nelle proprie idee, vale la pena provare almeno a investirci su qualcosa, no? Se è normale prendere un prestito per comprare una macchina, allora perché esitare a fare lo stesso per la produzione di un CD? Se riesci a mettere insieme 10.000 euro, è più importante spenderli per comprare una Golf o per realizzare un disco come si deve, per comunicare agli altri le tue idee nella migliore forma possibile? Ma è quello che noi Têtes de Bois abbiamo sempre fatto: sin dagli esordi abbiamo gestito direttamente la produzione, anche a costo di sacrifici. E su queste basi, concrete, abbiamo potuto iniziare e sviluppare le nostre ricerche: anzitutto musicali, sonore, stilistiche, poetiche, ma anche concettuali, politiche, ed anche grafiche, visive, multimediali. Se si parte da una necessità autentica, da una motivazione reale, da un vero bisogno di comunicare—e non da una semplice ambizione di successo—poi tutto il resto va da sé, funziona, cresce, soprattutto se si lavora in gruppo, e se fra i vari componenti del gruppo esiste un minimo grado di affinità e armonia. Noi, come già detto, partiamo dagli elementi essenziali, il ritmo, la sonorità strumentale, il suono della voce, e tendiamo a trattarli nel modo più naturale, senza per forza ricercare inutili complicazioni... Che cos'è, ad esempio, una bella voce? Ci sono delle voci che mi comunicano emozioni

incredibili non solo per la loro bellezza fisica, timbrica, o per la loro qualità tecnica, ma più semplicemente per il modo in cui mi dicono determinate cose, per il modo in cui mi risuonano dentro. Lo stesso vale per la voce di ciascuno strumento, e per il modo in cui tutte le voci, strumentali e vocali, possono infine interagire sullo stesso piano... Per fare una bella canzone non basta suonare bene la chitarra e avere una bella voce; bisogna conoscere i propri mezzi e trovare il giusto modo di usarli per dire qualcosa di necessario, senza pregiudizi e preconcetti. La fase più artigianale del lavoro consiste nello sfruttare e scoprire quei mezzi, belli o brutti che siano, cercando di valorizzarli al massimo, anche sul piano della qualità. Anche dal legno più umile un vero artigiano può trarre un capolavoro di sedia, una sedia che sia comoda e bella allo stesso tempo, su cui sia poi un vero piacere sedersi.

SLV Per ottenere risultati simili, tuttavia, bisogna pur avere un bagaglio tecnico, una sapienza artigianale, qualcosa che si è ottenuto in anni di formazione... non ho l'impressione che l'arte dei Têtes de Bois sia nata dal nulla, senza queste solide basi, per così dire, professionali. Anche solo sul piano del linguaggio musicale, percepisco una grande varietà di riferimenti, una grande apertura non solo al mondo della canzone d'autore ma anche ad altri repertori, di ambito sia 'popolare', sia 'classico-colto' (uso le virgolette perché, come sai, non credo molto in una netta distinzione fra le due categorie).

CA Avere una salda preparazione tecnica e musicale è fondamentale; non solo perché ci consente di esplorare, di arricchire il nostro linguaggio, ma anche, più semplicemente, perché ci permette di essere autonomi, ci mette nelle condizioni di poter lavorare liberamente. Questo vale per tutti i mezzi che abbiamo a disposizione: dalla voce al triangolo, dal computer al CD. Quanto alla formazione specificamente musicale, è molto eterogenea, ma quasi ognuno di noi è diplomato in conservatorio; chi non lo è, ha comunque una certa familiarità anche col repertorio classico. Per quanto mi riguarda, musicalmente sono nato nelle cantine e nelle sale prove, ma sono cresciuto in conservatorio e nelle scuole di musica romane; quello è sempre stato il mio mondo culturale di appartenenza. Per poter intraprendere gli studi e diplomarmi in contrabbasso, a 18 anni ho anche rinunciato a un'opportunità di trasferirmi negli USA e iniziare una carriera di jazzista. No, ho preferito rimanere fedele a Bach, che è il mio imprescindibile punto di partenza; dall'ascolto della sua Toccata e Fuga in Re minore ho ricevuto, ancora bambino, il primissimo impulso interiore; ed è sempre Bach il primo autore che ho suonato, né ho mai smesso di suonarlo, per la verità. C'è sempre chi si stupisce, quando lo affermo, come se Bach dovesse essere per forza estraneo al mondo di un bassista... pop? rock? jazz? Boh. Non mi riconosco in nessuna etichetta. Non so che rispondere quando mi chiedono di definire il genere della nostra musica. Posso dire solo che è molto eterogenea, che mescola elementi diversissimi; ed è proprio questa la cosa più bella: la libertà di poter utilizzare tanto Miles Davis, i Rolling Stones, Chico Buarque quanto Bach, Beethoven, Mahler. Mi sento ugualmente vicino a tutti questi, ed altri, modelli. Anche rispetto a quelli più tradizionalmente classici, colti, non avverto tutta questa distanza, perché si tratta di modelli assoluti... quasi di fenomeni della natura: non sono loro che sono distanti da noi, tutt'altro! Siamo noi che rischiamo di allontanarci da loro, e così facendo non perdiamo solo interi giacimenti d'oro e pietre preziose, ma anche la prospettiva storica, le nostre stesse radici, una parte importante di noi stessi. Oggi tendiamo a mettere la musica classica su un piedistallo, a considerarla aprioristicamente come un prodotto 'alto', patrimonio culturale di una stagione ormai passata, irraggiungibile, *l'âge d'or*; ma in molti casi si tratta pur sempre di musica d'occasione, composta su commissione, legata a contesti e funzioni particolari. In tal senso ancora oggi la musica di Mahler, anche slegata dal suo contesto, dalle sue funzioni originali, mi può far sognare al pari di un canto contadino dell'isola maiorchina: l'uno mi può far sentire il mare, l'altro il profumo del grano o il fruscio delle foglie mosse dal vento... che differenza c'è, in fondo?

SLV Nessuna, se si superano i pregiudizi e si tengono le orecchie ben aperte (vedi in proposito il precedente post *coltoPop (senza snob)*). Non potevi trovare una chiusa più adatta. Grazie Carlo, grazie Anna Maria e Franceschino, grazie Têtes de Bois.

L'appuntamento è alla prossima intervista, con Andrea Satta.

Vivete felici