

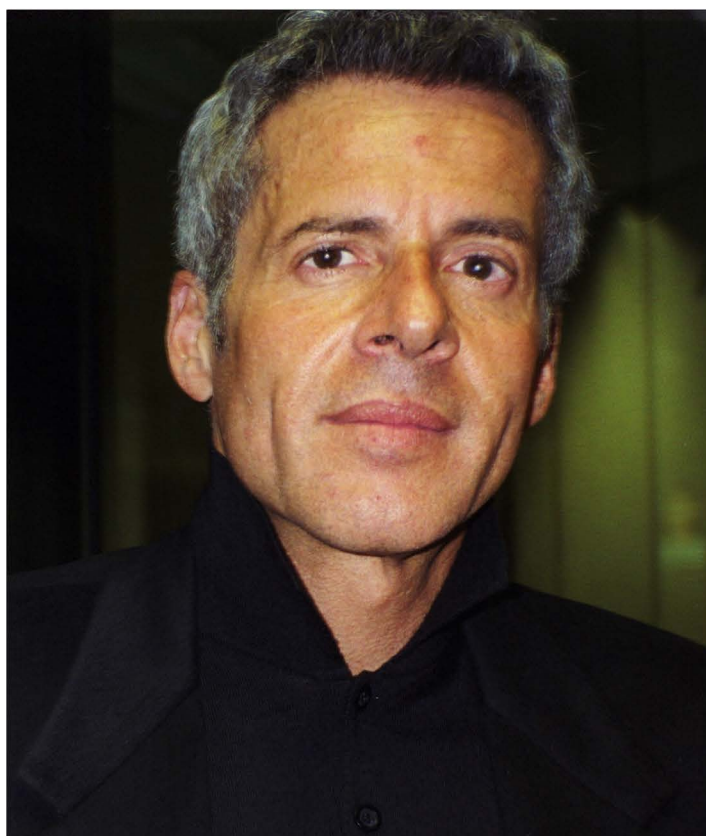
FILIPPO MARIA CAGGIANI

OLTRE

STORIA E ANALISI DEL CAPOLAVORO DI

CLAUDIO BAGLIONI

Prefazione di ROBERTA MASSARO



*Sei libero di copiare e condividere questa pubblicazione,
ma se ti piace considera l'acquisto di una copia cartacea.
www.baglioni.paroledimusica.com*

*Sei libero di copiare e condividere questa pubblicazione,
ma se ti piace considera l'acquisto di una copia cartacea.
www.baglioni.paroledimusica.com*

FILIPPO MARIA CAGGIANI

OLTRE

STORIA E ANALISI DEL CAPOLAVORO DI

CLAUDIO BAGLIONI

PREFAZIONE DI ROBERTA MASSARO

*Sei libero di copiare e condividere questa pubblicazione,
ma se ti piace considera l'acquisto di una copia cartacea.
www.baglioni.paroledimusica.com*

ISBN: 978-1-4467-4308-9

Prima edizione: dicembre 2010

Pubblicato da Lulu.com

Le fotografie sono di Filippo Maria Caggiani

Gli esempi musicali sono tratti dagli spartiti pubblicati da Nuova Carisch S.p.a. – Milano:
trascrizioni musicali di Walter Savelli

© Filippo Maria Caggiani 2010. Sei libero di copiare e condividere questa pubblicazione,
ma se ti piace considera l'acquisto di una copia cartacea.

Distribuito con la seguente licenza Creative Commons.



*Sei libero di copiare e condividere questa pubblicazione,
ma se ti piace considera l'acquisto di una copia cartacea.
www.baglioni.paroledimusica.com*

in memoria di mio padre

INDICE

Prefazione di Roberta Massaro (<i>ClaudioBaglioni.net</i>)	7
Introduzione	9
La canzone italiana tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta	11
Cronologia	15
Intervista a Pasquale Minieri	17
Musica e parole: lo stile	28
Analisi musicale di un capolavoro	34
Dagli il via	36
Io dal mare	42
Naso di falco	49
Io lui e la cana femmina	54
Stelle di stelle	58
Vivi	64
Le donne sono	70
Domani mai	74
Acqua dalla luna	79
Tamburi lontani	84

Noi no	89
Signora delle ore scure	94
Navigando	101
Le mani e l'anima	106
Mille giorni di te e di me	112
Dov'è dov'è	118
Tieniamente	125
Qui Dio non c'è	130
La piana dei cavalli bradi	136
Pace	142
Baglioni dopo <i>Oltre</i>	150
Ringraziamenti	153

*Sei libero di copiare e condividere questa pubblicazione,
ma se ti piace considera l'acquisto di una copia cartacea.
www.baglioni.paroledimusica.com*

PREFAZIONE DI ROBERTA MASSARO

(CLAUDIOBAGLIONI.NET)

Era il novembre del 1990. Non c'ero ancora, ma nascevo qualche mese dopo. Se c'è una frase che ogni tanto ripeto ai miei genitori è proprio: «Accidenti, non mi avete neanche dato il piacere di andare in un negozio di dischi e arrabbiarmi con il rivenditore per il mancato arrivo di *Oltre*!». Insomma, a parte la mia delusione personale, un'atmosfera di forte attesa ha effettivamente accolto quest'album, annunciato un anno prima della sua pubblicazione. Tutti arrabbiati perché l'album di Baglioni non arrivava. Tutti avevano bisogno del loro *Clà*, del proprio *Clà*. C'era chi cercava una nuova *Questo piccolo grande amore*, c'era chi voleva trovarci un nuovo inno di vita alla *Strada Facendo*, c'era chi aveva prenotato anche solo per semplice curiosità... l'Italia tutta attendeva Claudio Baglioni. Che fosse l'edizione speciale in vinile o meno, i negozianti a partire dal 17 novembre 1990 hanno avuto il piacere di consegnare una grande opera nelle mani dei loro clienti.

Io ricordo molto bene la prima volta in cui l'ascoltai. «Ma perché non si sente?», esclamai arrabbiandomi e battendo sulle casse dello stereo. Poi ascoltando bene sentii dei respiri, e una batteria... “Diedi il via” all'ascolto, una sorpresa dopo l'altra. Avrei voluto avere almeno sei orecchi per ascoltarlo nella maniera più intensa possibile. Più l'ascoltavo, più la curiosità cresceva. È un disco che invita all'ascolto ripetitivo. Uso di proposito il termine *ripetitivo* e non *ripetuto* perché descrive appieno le mie giornate con *Oltre* tra le mani: dopo il primo ascolto di ogni canzone, al secondo tornavo indietro quasi ad ogni frase, per capirla più a fondo o perché mi incuriosiva o, semplicemente, perché non riuscivo ad afferrare ciò che Claudio dicesse, data la mancanza del libretto dei testi. Anche in chat sul mio sito spesso è stato argomento di discussione e di dibattito sul significato di una frase piuttosto che di un'altra. Mi ha preso sin dal primo istante. Il cuore si aprì e l'emozione arrivò insieme alla commozione, ascoltando brani come *Tamburi Lontani*. Altri dicono invece che il nuovo stile musicale, i testi enigmatici hanno tardato di qualche tempo l'amore verso questo disco, dividendo il pubblico baglioniano in due. Durante alcune chiacchierate, alla domanda ovvia: «Qual è il tuo album preferito di

Claudio?» ho ricevuto come risposta nove volte su dieci «assolutamente *Oltre*». Anche uscendo dalla cerchia degli affezionati è un album che ha lasciato il segno: *Mille giorni di te e di me* è una delle canzoni più amate e conosciute in Italia. Ma al di là dell'evoluzione musicale e allo splendido lavoro tecnico, ciò che mi piace veramente di *Oltre* è che non si smette mai di scoprirlo. Ad ogni ascolto è in grado di colpire in maniera differente, in relazione al proprio stato d'animo e al momento che si sta vivendo. Grazie a questo, Claudio ha creato un'eccezionale sinergia con il suo pubblico, che ancora oggi non riesce a staccarsi dalla magnificenza di quell'album che non avrà più eguali. Un altro aspetto che attira noi ascoltatori è senz'altro l'atmosfera intima che circonda *Oltre*. Claudio, per la prima volta, si apre al suo pubblico, inserendo molto di sé e una visione più introspettiva e personale di ciò che ci propone. È proprio questo che mi ha fatto innamorare. Quando un artista si spoglia dei suoi veli protettivi dà sempre il meglio di sé sotto varie sfaccettature, musicali e non. È questa l'impressione che *Oltre* mi ha dato: un'esplosione di libertà di espressione, che ha teso la mano verso l'ammiratore accompagnandolo nell'ascolto, che è il definitivo passaggio al dialogo tra Cucaio e me, te e tutti voi che amate e continuerete ad amare questo album così diverso dagli altri di Claudio, ma che ci regala brividi unici che solo un uomo libero, oltre, può darci.

INTRODUZIONE

«Parlare di musica è come ballare di architettura», diceva Frank Zappa a proposito della critica musicale, in polemica con quella che evidentemente non doveva essere una attività molto amata dal grande musicista e compositore americano. Eppure, molte persone amano essere informate non solo su quanto accade in generale nel mondo della musica, ma anche sui singoli artisti, raccogliendo il maggior numero di informazioni su quelli preferiti, per penetrare meglio nella loro musica. Recensioni, articoli di giornale e biografie costituiscono materiale prezioso per chiunque ami un determinato artista e la sua musica, e dunque è anche normale che gruppi di fan si riuniscano per parlare – appunto – della musica dell'artista preferito, magari utilizzando come punto d'incontro un sito su internet e scambiandosi impressioni su determinati aspetti di certe canzoni, sul significato di alcuni versi in particolare, o addirittura addentrandosi in analisi complete e particolareggiate. Le parole di musica non sono quindi del tutto senza senso come pensava Frank Zappa, e servono ai fan (non agli artisti) per conoscere e amare meglio la musica stessa, oggetto di discussione.

Questo libro nasce con l'intento di soddisfare il bisogno di approfondire la discussione su un disco che da molti è ritenuto un capolavoro nella storia della canzone italiana, ma che nell'arco di vent'anni non ha mai avuto la giusta attenzione da parte della critica, che spesso ha sottovalutato a priori le produzioni di Claudio Baglioni, etichettandole usando vecchie classificazioni che poco avevano a che fare con il reale contenuto di ciò che esaminavano. È soprattutto *Oltre* a mettere in luce una vena compositiva freschissima e un uso del linguaggio particolarmente innovativo, collocandosi così tra gli album che non possono mancare in qualsiasi collezione discografica essenziale. Frutto di tre anni di lavoro e di numerosi ripensamenti da parte del suo autore, che ne hanno ritardato l'uscita di un anno rispetto alla data annunciata, *Oltre* è il risultato di un grande impegno di Claudio Baglioni dovuto ad un vero e proprio allontanamento da tutto e da tutti per concentrarsi esclusivamente sul lavoro, scacciando così i pensieri relativi alla crisi matrimoniale allora in corso. Trattandosi di un disco molto personale, è ragionevole pensare che anche questo tipo di problema abbia influito sulla stesura delle

canzoni e sulla lavorazione del disco in generale. La complessità e l'ambizione del progetto erano in qualche modo riassunte dalla veste grafica del disco che, oltre a richiamare la pittura puntiforme degli aborigeni australiani, si rifaceva anche ai quattro elementi (acqua, fuoco, terra e aria) nelle buste interne contenenti i dischi in vinile.

La molteplicità di riferimenti culturali, personali e addirittura filosofici che questo album presenta, giustifica l'approfondimento di un libro intero, che nelle sue pagine analizza una per una tutte le canzoni evidenziando in particolar modo il rapporto tra musica e parole, cercando di non privilegiare mai l'una a favore delle altre, e viceversa. A completamento delle analisi, si aggiungono un inquadramento storico del disco, una rassegna stampa dell'epoca, e una lunga intervista a Pasquale Minieri, che racconta le varie fasi della realizzazione dell'album dal punto di vista di chi ha lavorato gomito a gomito con Claudio Baglioni in quei giorni di concitata creatività.

LA CANZONE ITALIANA TRA GLI ANNI OTTANTA E GLI ANNI NOVANTA

Prima di cominciare con qualsiasi riflessione sul disco di Claudio Baglioni, riteniamo opportuno fare un brevissimo cenno a quanto musicalmente accadeva in Italia nel periodo a cavallo tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, evidenziando il contesto storico nel quale si inserisce *Oltre*.

Se gli anni Settanta si erano caratterizzati per essere gli anni dell'impegno politico e sociale dei cantautori, gli anni Ottanta si sono distinti invece per andare nella direzione opposta, quella del cosiddetto disimpegno. Ciò era dovuto alla distanza sempre maggiore tra la politica e il paese reale (che raggiungerà il culmine con l'inchiesta *Mani pulite* del 1991): c'era una diffidenza man mano crescente verso i politici e la dimensione pubblica e sociale, e dunque era naturale che questo clima si riflettesse anche nelle canzoni. A fotografare il momento di transizione dall'impegno al disimpegno era una canzone di Rino Gaetano: *Nun te reggae più* (1978), in cui veniva cantata tutta l'insofferenza verso una serie di personaggi che spaziavano da politici ad imprenditori, da giornalisti a monsignori.

All'impegno sociale e all'idealismo degli anni Settanta, si sostituiva quindi la mancanza di punti di riferimento e il vuoto d'ideali degli anni Ottanta. Franco Battiato cantava esattamente questo nella canzone che nel 1981 gli diede un enorme successo: *Centro di gravità permanente*. La mancanza di punti di riferimento finì dunque con l'essere oggetto delle canzoni, e nessuno meglio di Vasco Rossi riuscì ad interpretare il vuoto e il senso di smarrimento dei giovani dell'epoca, attraverso canzoni come *Vita spericolata* (1983) e, soprattutto, *Siamo solo noi* (1981) che diventò a tutti gli effetti un vero e proprio inno generazionale: "Siamo solo noi / generazione di sconvolti / che non han più santi né eroi".

Il *noi* a cui si riferisce Vasco Rossi, però, è un *noi* in cui ognuno è "perso dentro i fatti suoi" (come cantava in *Vita spericolata*), è un *noi* a cui di tutto il resto del mondo non importa assolutamente nulla. Si tratta di un riferimento alla collettività che è molto diverso, ad esempio, da quello dei giovani degli anni Sessanta. Quando Bob Dylan cantava *"Io"*, era un *io* che significava in realtà *noi*, mentre in Vasco Rossi accade esattamente il

contrario. Vasco Rossi ha rappresentato perfettamente gli anni Ottanta perché è stato colui che ha raccontato meglio di tutti l'individualismo della società di quel periodo.

All'allontanamento dai temi politici e sociali corrisponde quindi un ritorno al privato, e i momenti di vita quotidiana tornano ad essere temi centrali nelle canzoni degli anni Ottanta. Allo stesso modo, anche la lingua italiana si avvicina alla lingua di tutti i giorni, facendo anche uso di termini gergali o di parole volgari. Nel primo caso, basti pensare all'uso del termine "bestiale" in canzoni come *Domenica bestiale* (1982) di Fabio Concato, o *Ci vuole un fisico bestiale* (1992) di Luca Carboni, mentre del secondo caso sono esemplificative alcune canzoni di Zucchero. Questa tendenza ad occuparsi di temi più vicini alla sfera privata e personale che a quella pubblica e collettiva, con un linguaggio comune e senza troppi fronzoli, è una tendenza che è assolutamente dominante lungo tutto il corso degli anni Ottanta, ma proseguirà anche negli anni Novanta e nel primo decennio del Duemila.

Tuttavia, il periodo a cavallo tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta è stato particolarmente ricco di spunti diversi, più attenti alla ricerca di un linguaggio poetico nuovo che all'imitazione del linguaggio quotidiano. Questo periodo di sperimentazioni con la lingua italiana è ben rappresentato dalla collaborazione tra Lucio Battisti e il poeta Pasquale Panella. I due lavorarono insieme per produrre cinque album, da *Don Giovanni* (1986) a *Hegel* (1994), i cui esiti artistici furono tanto rivoluzionari quanto criticati da chi rimpiangeva le canzoni del binomio Mogol/Battisti. Le nuove canzoni, infatti, erano fortemente influenzate dai testi di Panella, così pieni di giochi di parole e doppi sensi, di difficile comprensione, e con un'attenzione particolare all'elemento puramente sonoro delle parole. Dal punto di vista musicale, invece, Battisti scriveva melodie che erano quasi dei recitativi, e che si poggiavano su arrangiamenti che facevano ampio ricorso all'elettronica. In ogni caso, è innegabile che la collaborazione tra Battisti e Panella abbia portato ad un avanzatissimo ambito di ricerca nel territorio della canzone d'autore.

Un altro esempio di sperimentazione linguistica che avveniva in quegli anni è quello degli ultimi lavori di Fabrizio De André. Dopo l'esperienza dell'album *Crêuza de mä* (1984), interamente cantato in lingua genovese, nel 1990 esce *Le nuvole*, che alterna l'italiano al genovese. De André si lamentava – come molti altri autori di canzoni – della scarsa duttilità della

lingua italiana a causa della mancanza di parole tronche, e dunque era interessato ai dialetti anche per questo motivo, oltre che per un fatto di sonorità. Il suo interesse verso i miscugli linguistici si sarebbe ulteriormente sviluppato nell'album successivo, *Anime salve* (1996), che fu anche l'ultimo prima della morte: in quel disco si intrecciavano italiano, genovese, portoghese, lingua rom e sardo.

Questi pochi esempi evidenziano il tentativo degli artisti dell'epoca di rinnovare l'uso della lingua italiana nelle canzoni, e allo stesso tempo mostrano quanta attenzione alla qualità ci fosse nel periodo intorno al 1990. Sarà forse per via dell'eccezionalità delle proposte musicali che proprio il 1990 è stato un anno particolarmente felice per la musica italiana, sia in termini di vendite di dischi che di biglietti venduti per i concerti. Basti ricordare il successo travolgente di un album come *Cambio* (1990) di Lucio Dalla, che ha venduto 1.400.000 copie trainato dal singolo *Attenti al lupo* ("canzoncina" scritta da Ron, a cui lo stesso autore non aveva dato inizialmente grande importanza). Sul versante della musica dal vivo, invece, Vasco Rossi nel luglio del 1990 faceva il tutto esaurito negli stadi San Siro a Milano e Flaminio a Roma, mentre i grandi artisti stranieri nella stessa estate registravano fiaschi clamorosi. La situazione era talmente a vantaggio degli italiani che Vasco Rossi, di fronte alla possibilità di aprire i concerti italiani dei Rolling Stones, declinò l'offerta, visto che lui in Italia vendeva molto più di loro.

In questo clima esaltante per la musica italiana, prima della degenerazione portata dalla globalizzazione musicale, si inserisce un disco che di quel periodo è la gemma più brillante: *Oltre*, di Claudio Baglioni.

SPETTACOLI

CONCERTI ROCK / GLI ITALIANI ALLA RISCOSSA

E se non partissi anch'io...

Baglioni. De André.
Dalla. Le nostre
star scommettono
sul palco. Contando
sull'effetto
Golfo. Che ferma
lo straniero.

di PAOLO SCARPELLINI

«Il primo a partire per il fronte del palco sarà Fabrizio De André [...]. Segue a ruota, da metà marzo, Claudio Baglioni, che per ben figurare dopo la sua ultima, fischiata apparizione al tour di Amnesty International di tre anni fa (al fianco di Sting, Bruce Springsteen, Peter Gabriel, Tracy Chapman, e Youssou N'Dour) non bada a spese. Per l'occasione si è fatto progettare uno speciale tendone da cinquemila posti, tutti numerati, con un sofisticatissimo sistema di acustica che dovrebbe permettere anche allo spettatore dell'ultima fila di sentire nel migliore dei modi. [...] Proclami

da grandi occasioni. E i tour quest'anno lo sono davvero, per almeno un paio di buone ragioni. La prima è il clamoroso sorpasso consumato nelle preferenze del pubblico lo scorso anno tra musicisti italiani e stranieri. Dopo i flop estivi di Madonna, Prince e dei Rolling Stones (stadi mezzi vuoti, perdite miliardarie per gli organizzatori) e il tutto esaurito poche settimane dopo di Francesco Guccini, Ivano Fossati, Paolo Conte, Ornella Vanoni, Angelo Branduardi, Gianna Nannini, i Litfiba, Enrico Ruggeri e Francesco Baccini, anche i più pigri tra i manager avevano cominciato a prepararsi con nuovo entusiasmo al '91.

La seconda ragione è tattica: con la guerra del Golfo in corso, le multinazionali del disco americane hanno caldamente sconsigliato ai loro artisti di avventurarsi in voli transcontinentali».

SCARPELLINI PAOLO, *Panorama*, 10 febbraio 1991.

CRONOLOGIA

1988

- Giugno/luglio: cominciano le registrazioni dell'album negli studi *Real World* di Peter Gabriel, a Bath.
- 17 luglio: sul numero 1703 del giornalino *Topolino* viene pubblicato un articolo dedicato a Claudio Baglioni nel quale si parla della presunta uscita di un futuro album dal titolo *A presto*.
- 8 settembre: Claudio Baglioni partecipa come unico artista italiano alla tappa torinese del tour *Human Rights Now!* promosso da Amnesty International per celebrare il quarantennale della Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo. In sei settimane il tour porta in giro per il mondo attraverso venti concerti alcuni degli artisti più impegnati nel sociale come Bruce Springsteen, Sting, Tracy Chapman, Peter Gabriel e Youssou N'Dour, a cui si accosta in ogni tappa un artista locale, portavoce della propria nazione. Baglioni, scelto per rappresentare l'Italia ma forse poco in linea con gli artisti rock al suo fianco, viene duramente contestato da una parte del pubblico durante la sua esibizione, persino con il lancio di oggetti sul palco.

1989

- Ottobre: nei negozi di dischi iniziano le prenotazioni del nuovo album, presentato con il titolo *Un mondo più uomo sotto un cielo mago*. Le prenotazioni permettono di ottenere un'edizione speciale, stampata in cinquecentomila copie. Tuttavia, nulla si sa sulla data di pubblicazione dell'album, e passano mesi senza alcuna nuova notizia. Dopo diverso tempo si vocifera che Baglioni sia insoddisfatto di quanto realizzato, e che si sia messo al lavoro per riscrivere i testi dell'album.

1990

- Ottobre: RaiStereoDue trasmette in anteprima radiofonica *Dagli il via*, uno dei brani del nuovo album d'imminente uscita, seguito a distanza di due giorni da *Io dal mare*.

- 4 novembre: ritornando a casa alle tre del mattino a bordo della sua Porsche, Claudio Baglioni perde il controllo dell'auto – probabilmente a causa dell'asfalto bagnato – e va a sbandare contro il muro di Villa Fendi (residenza di una delle note sorelle stiliste) in Via della Camilluccia, a Roma. Nell'impatto riporta ferite alle mani, al viso, alle labbra e alla lingua, che inizialmente fanno temere per la sua capacità di poter ancora cantare. I timori sono smentiti il giorno stesso dal bollettino medico, che si esprime a favore della possibilità di un completo recupero anche ai fini dell'attività artistica.
- 15 novembre: due giorni prima dell'uscita del nuovo disco, Claudio Baglioni partecipa come unico ospite ad una puntata speciale del *Maurizio Costanzo Show* su Canale 5. Visibilmente provato dall'incidente, e insicuro sull'opportunità di poter già cantare, interpreta comunque *Tieniamente* e *Questo piccolo grande amore*.
- 17 novembre: esce nei negozi di dischi il nuovo album intitolato *Oltre*, con sottotitolo *Un mondo uomo sotto un cielo mago*. Il disco, disponibile in alcuni negozi già dal pomeriggio del giorno prima, contiene venti canzoni nuove e si presenta come concept album doppio. Invece dei testi delle canzoni, che non vengono allegati, c'è un lunghissimo scritto di Baglioni che con lo stile del flusso di coscienza esplica il tema attorno a cui ruotano le canzoni del disco, ovvero il racconto autobiografico di un uomo in cerca di sé. Nelle intenzioni dell'autore, questo singolare testo racchiude quelli che sono i “gusci” delle canzoni, e nell'edizione speciale per chi aveva prenotato è scritto in calligrafia dallo stesso Baglioni, invece di essere semplicemente stampato.

INTERVISTA A PASQUALE MINIERI

Pasquale Minieri è musicista, ingegnere del suono e produttore discografico. Ha suonato in gruppi legati alle musiche popolari italiane, come il *Canzoniere del Lazio* e i *Carnascialia*, ed ha collaborato con numerosissimi artisti tra cui Vinicio Capossela, Avion Travel, Teresa De Sio ed Elisa.

Per Claudio Baglioni ha curato la diretta televisiva del concerto *La vita è adesso* dallo stadio Flaminio di Roma (1985) e ha curato la progettazione e la direzione artistica degli spettacoli *Assolo* (1986), *Tour nelle discoteche e Camion* (1991), *Oltre* (1991 – premiato dalla rivista *Billboard* come miglior spettacolo dell'anno). Inoltre, ha realizzato gli album *Assolo* (1986), *Oltre* (1990), *Assieme* (1991), *Ancorassieme* (1992), e *Io sono qui* (1995).

Come hai conosciuto Claudio Baglioni?

«Fu un caso, perché io stavo facendo un lavoro molto particolare su un brano con Antonello Venditti, e quando lui venne ad ascoltare il lavoro si portò Claudio come amico, e lì ci siamo conosciuti».

Qual era questo brano? Che periodo era, più o meno?

«Era il 1984, ed era una versione per l'estero di *Ci vorrebbe un amico*».

Poi nell'86 c'è stata la collaborazione al tour *Assolo*.

«Io entrai poi a fine tournée de *La vita è adesso*, perché bisognava fare una diretta – una delle prime dirette – del concerto, dal Flaminio, e Claudio mi chiese di curare tutta questa storia, per cui a metà della tournée estiva de *La vita è adesso* cominciai a registrare tutte le sere, e poi a riascoltare, a mettere a punto qua e là, in modo da essere pronti per la diretta dal Flaminio. Dopo che io gli curai questa diretta dallo stadio Flaminio, nacque il progetto di *Assolo*, che era una cosa mia, nel senso che allora lavoravo con i computer, eccetera. Facemmo per caso una diretta televisiva in cui suonò *Notte di note*, e per la prima volta lui fece chitarra, tastiere, e una batteria che io avevo programmato. A lui piacque talmente tanto che disse: “Perché non facciamo uno spettacolo solo io e te?”, e

facemmo *Assolo*. Era complicatino per l'epoca, perché detta allora era un po' tosta. Poi, da lì, iniziò la cosa di saper lavorare insieme».

Nella prima anticipazione su quello che sarebbe poi diventato *Oltre*, Baglioni rivelava a *Topolino* (luglio 1988) che il titolo del suo album successivo sarebbe stato *A presto*. C'era per caso una canzone intitolata così, tra le tante che erano state registrate? Perché questo titolo, all'epoca?

«Ti devo spiegare un po' tutta la storia, perché così si capisce il perché di quel titolo. Allora, in pratica c'è tutta una procedura molto complicata per lavorare con Claudio. In una primissima fase lui mi portò a sentire – poi stavamo insieme ad Ansedonia in una casa – solo la parte musicale, ma scriveva tutte cose cortissime, di venti secondi. Ma tipo... fai conto... centoventi, centocinquanta al pianoforte, e un altro centinaio alla chitarra. Brevissime cose musicali di venti secondi, massimo trenta. Dopo, cominciammo a scegliere, fra tutti questi pezzi, quelli che ci piacevano, e a dargli una definizione nelle varie strutture della canzone. Cioè: questo brano di trenta secondi è bello come strofa, questo come inciso, questo come ponte. Tra l'altro in quella fase, al di là del lavoro, ho imparato molto: eravamo in due. Dopodiché provavamo a montare tutti questi pezzi in tutti i modi, fino ad arrivare alla fase dei pezzi finiti, che poi erano molto più di venti (poi ne verranno scelti venti). La fase del testo, per il suo modo di lavorare, arrivava proprio alla fine e, una volta che tutto il disco musicalmente era finito, lui per ben tre volte scrisse tutti i testi: non gli piacevano e li buttò, e li riscrisse daccapo».

Per tre volte?! Tutti?!

«Tutti. Per cui, *A presto* può essere una qualunque di queste fasi, ma sicuramente è in quelle canzoni che poi lui ha buttato – nei testi che ha buttato – perché poi riscrisse tutto, e alla fine scrisse *Oltre*».

Quindi il problema era fondamentalmente nei testi.

«Sì, noi siamo stati l'ultimo anno, in pratica, completamente fermi ad aspettare che lui finisse i testi: li ha riscritti tutti completamente daccapo».

Dunque nel luglio del 1988 ancora non esisteva l'idea del concept album...

«No, erano tutti concept album, però non gli piaceva quello che scriveva».

Lui comunque sin dall'inizio voleva fare un concept album.

«Sì. Per cui il concept album era tutta un'altra storia, però non lo convinceva. In questo, devo dire, abbiamo messo quasi tre anni per fare quel disco».

Era tutta un'altra storia nel senso che era un'altra idea di concept album? Non era il tema dell'uomo alla ricerca di sé? Niente, era un'altra cosa...

«Erano tutte altre cose, e tutta la lavorazione del disco è durata quasi tre anni, è stata durissima: sia prima, musicalmente, sia poi dopo, alla fine, tutta la parte delle parole. E lui è uno che si crea molti problemi – giustamente – quando fa le cose, e deve essere convinto fino alla fine, in quel periodo penso particolarmente. Poi pure io sono così, per cui si sommava, questa storia...».

In quel periodo particolarmente forse per via del concerto di Torino, dove è stato contestato? Come ha vissuto quel periodo?

«No, quello no, perché quando ci fu il concerto di Torino noi avevamo già iniziato *Oltre*, tant'è vero che allora noi avevamo già cominciato tutto il primo periodo di registrazione nello studio di Peter Gabriel».

Quindi avete cominciato da lì.

«Da lì. Tant'è che, nella sera del concerto, proprio perché eravamo amici, Peter Gabriel sale su a cantare un pezzo con Claudio, nel concerto di Torino, e alcuni giornalisti non sapendo niente di tutto quanto, pensarono che Peter Gabriel era salito perché aveva visto che contestavano Claudio, ma non era vero niente, anzi: avevano già provato e riprovato nei camerini il pezzo, quale pezzo suonare, ecc. Era completamente un'altra cosa. Noi eravamo già partiti con il disco, musicalmente; eravamo stati in pratica venti-venticinque giorni nello studio di Peter Gabriel, più o meno a fine giugno-luglio, e il concerto di Torino era a settembre. Era tutta un'altra cosa».

Dunque questo episodio non ha influito sulla scrittura dell'album.

«No, no. Specialmente musicalmente era già scritto prima...».

Era già pronto a settembre '88, musicalmente?

«Molto. Molte cose erano già state registrate. Nello studio di Peter Gabriel noi lavoravamo allo studio di sotto, mentre Peter Gabriel lavorava a quello sopra: stava finendo le musiche de *L'ultima tentazione di Cristo* (di Martin Scorsese, NdA). Per cui poi ci vedevamo e discutevamo,

parlavamo in continuazione. Io mi ricordo, per dirti, quando il 18 giugno – che è la mia festa – io stavo lavorando in studio. Ad un certo punto mi giro, non trovo più nessuno, squilla il telefono e mi dice: “Vieni di là”, e in realtà, molto carinamente, lui e Peter stavano al piano a cantarmi *Tanti auguri a te* ».

Il 1990 è stato un anno particolarmente felice per la musica italiana, perché mentre grandi star internazionali come Madonna o i Rolling Stones venivano in Italia e facevano fiasco, c’era Vasco Rossi che riempiva gli stadi, poi ci sono state uscite discografiche importanti come *Oltre*, o come la canzone *Attenti al lupo* di Lucio Dalla, che ha avuto un successo incredibile. Insomma, la musica italiana, in quel periodo, rispetto a quella straniera, stava vivendo un bel momento. C’era qualcosa di particolare, in quel periodo, nell’ambiente musicale? O è stata solo una coincidenza?

«C’era dalla gente una certa attenzione culturale qui, che probabilmente ora come ora vedo di meno. C’era una voglia di elaborare, fare, provare, sperimentare; almeno noi non a caso eravamo stati tre anni a sperimentare, a provare per arrivare a questo disco. Normalmente tutto è molto più – come si dice – veloce, cotto e mangiato, tutto puntato solo su un brano o roba del genere: invece in quel periodo credo che pure Vasco Rossi pensasse più ad un disegno globale, non al brano da mandare in radio punto e basta. Mentre Madonna probabilmente in quel periodo stava ancora sul brano della radio e basta».

Nei crediti di *Oltre* è scritto: “Seguito e realizzato da Pasquale Minieri”, e poi anche “Missato da Graham Dickson e Pasquale Minieri”. Qual è stato il tuo ruolo, esattamente? A parte il missaggio, che è chiaro...

«Come ti dicevo abbiamo lavorato per tre anni insieme: dal cominciare ad analizzare questi piccoli brani di venti secondi, a montarli, a provare, a cercare, a ragionarci, è stata molto una collaborazione di lavorare insieme su queste cose. Poi è chiaro che le scritture sono di Claudio, però diciamo che in quel momento, in quel periodo, io gli funzionavo molto da interfaccia. Penso che ogni artista abbia bisogno, a seconda dei periodi, di qualcuno che funzioni da interlocutore, che gli ponga i dubbi, lo faccia ragionare: “Sì, stiamo facendo un cosa bella, no, brutta, riproviamo a scriverla, riproviamo in quest’altro modo, riproviamo così”. È un ruolo che ho fatto per anni con Claudio, specialmente su *Oltre* e su *Assolo*, e poi

L'ho fatto per Vinicio Capossela... *Oltre* è stato veramente, pure per me, una cosa importantissima della mia vita musicale».

Quindi è stato proprio un lavoro gomito a gomito.

«Sì, sì, chiaramente; anche se le scritture sono sue! ».

La bellissima copertina e l'intera ideazione grafica danno, fin dal primo impatto, l'idea di un progetto importante e ambizioso. Puoi dirmi qualcosa in proposito?

«Allora, la copertina... La persona che la fece, Vittorio Venezia, era un ragazzo che ho presentato io a Claudio, ed era un mio amico – ora è parecchio che non lo sento. In pratica quello che si cercava di fare era qualcosa che avesse un nesso fra un percorso che può raccogliere culturalmente informazioni, ed essere moderno nello stesso tempo. Per cui anche nel disco c'erano artisti come Youssou N'Dour, Richard Galliano, che allora era sconosciuto (ce lo portò a conoscere Manu Katché), lo stesso Manu Katché, poi Tony Levin, Didier Lockwood... Erano tutte persone che non avevano fatto quello che in Italia normalmente è solo il turismo; ma arrivavano con la loro personalità, col loro cuore, con la loro cultura a portare qualcosa. La copertina, quindi, era quest'itinerario anche culturale che avevamo girato».

In che modo veniva trattata la voce di Baglioni, in studio?

«Guarda, la voce fu fatta molto, ma molto di corsa e all'ultimo momento, perché nel frattempo che era successo? Era successo che, come ti dicevo, nei primi due anni si costruì tutta la parte musicale, poi si passò alla parte del testo, a cui Claudio si mise a lavorare giorno e notte, ma entrò in crisi, prese e riscrisse varie volte. Però, in tutto questo ci furono molti problemi con la casa discografica di allora per l'uscita, per cui alla fine era sempre più tardi per la consegna. Quando si arrivò alla fase finale di mettere la voce, io mi ricordo per esempio che Claudio stava cercando di fare le voci a Rimini, e lui iniziò a fare le voci: io andai a Rimini, poi partii per Londra per iniziare i missaggi, e lui continuò a fare le voci a Rimini, perché i tempi erano cortissimi, quindi tutto è stato fatto devo dire molto di corsa. Mentre per tutto il resto c'era stata tantissima attenzione, lì tutto fu fatto – molto spinti dalla casa discografica – molto, molto di corsa».

Si è accennato adesso agli ospiti internazionali: da quello che ho capito veniva dunque lasciata ampia libertà agli ospiti di improvvisare e di fare la loro parte, giusto? Ho avuto il piacere di

incontrare Youssou N'Dour e di fargli alcune domande, e lui mi ha detto che Claudio gli ha lasciato la massima libertà nel lavoro. Dunque ciò avveniva con tutti quanti, vero?

«È chiaro, perché dovevano portare la loro cultura e il loro modo di essere, poi chiaramente si parlava, si discuteva... Per dirti, faccio un esempio: una delle cose che mi ha colpito di più fu Paco De Lucia. Paco De Lucia venne, sentì, e dopo mi prese da parte e mi disse: “Fammi un favore, a questo punto: di suonarlo subito non me la sento. Mi fai un cd, io me lo vado a studiare, e ritorno fra una settimana”. Per cui abbiamo interrotto la registrazione, e lui dopo una settimana venne e ci fece sentire cosa a lui era venuto in mente».

Paco De Lucia aveva bisogno di una settimana, per elaborare questo pezzo!

«Sì, anche perché lui in realtà non legge la musica, cosa che a volte è comune anche a molti grandi. Per lui era una cosa comunque un po' differente dalle sue cose solite, per cui lui mi chiese di ritornare dopo una settimana. Ma lo fece molto professionalmente, ed io rimasi sorpreso – ma nel senso bello della cosa – dal fatto che mi dicesse: “Mi fai il disco, mi dai il tempo di una settimana, ritorno fra una settimana”. E dopo una settimana tornò, e secondo me quello che ha fatto era bellissimo. Anzi, ti dirò pure che dopo aver suonato ha detto: “Mah, non so se potevo suonare ancora meglio”. Per dirti il tipo...».

Avevate un metodo particolare in studio di registrazione, oppure era abbastanza creativa la situazione?

«In realtà fu fatta una prima fase nello studio di Peter Gabriel, dove vennero fatte le basi, diciamo. Quindi c'era Celso Valli, ma c'erano anche Manu Katché, Tony Levin – in una prima parte Tony Levin, poi Pino Palladino – poi c'era il chitarrista di Peter Gabriel (David Rhodes, NdA), c'era a volte Claudio che suonava, e invece in un paio di pezzi venne Danilo Rea. E lì si fece tutto il lavoro della base: la base armonica e la base ritmica. Poi dopo ci fu tutto il periodo di fine arrangiamento mettendo le cose sopra queste basi, e questo lo facemmo nello studio a Parma di Paolo (Gianolio, NdA), il chitarrista, con Celso Valli, Paolo, Celso ed io. Poi ritornammo in Francia e rifacemmo altri brani con Manu Katché e Pino Palladino, a Parigi. E ogni volta chiaramente, specialmente nelle basi, si cercava di suonare tutti insieme, usando l'acustica dello studio di Peter

Gabriel, che era stato scelto perché aveva un'acustica molto naturale, molto bella. Per dirti: la stanza della batteria era una stanza con due soffitti aperti, e andavi con una scala esterna a mettere il microfono per prendere il totale della batteria sopra ad otto-nove metri. Il suono della batteria era molto particolare, e lì la suonavano pure Steve Ferrone, Manu Katché, ed era bellissimo comunque – a parte che tutti i nomi erano bravissimi – ma pure il posto aveva la sua importanza: ogni stanza aveva la sua acustica, e dedicata agli strumenti. Tu dovevi solo saper programmarti, perché poi lo studio di Peter Gabriel aveva tutte le varie stanze con acustiche diverse e due (ora sono tre) regie. Tu dovevi solo dire: “A me per mercoledì servono quelle stanze come collegamento, giovedì quelle altre, e così via”. Questo era il modo in cui era concepito quello studio: ci piaceva quello, e infatti siamo andati lì per quello».

Come mai non avete registrato tutto quanto lì, ma vi siete spostati in tanti studi diversi? Forse per agevolare i musicisti, di volta in volta?

«No, no, queste erano proprio le fasi. La prima fase consisteva nel fare la base del brano: una volta riuscita bene come volevamo, che era la cosa più importante – la velocità, la struttura, il feeling, quello che dicono i musicisti americani il groove, l'onda ritmica giusta, la tonalità giusta, l'atmosfera giusta – poi diventa più facile concepire che cosa metterci sopra per finire l'arrangiamento. A volte prevederlo tutto prima può essere un po' limitante, invece noi abbiamo operato in queste fasi. E quando ritornammo a Parigi a fare altri brani, era solo perché nel frattempo Claudio aveva scritto altri pezzi».

Parliamo ora del missaggio: come è stato realizzato il suono del disco? Baglioni partecipava attivamente alla fase di missaggio, oppure lasciava carta bianca?

«No, no, lì veniva solo a sentire. Veniva ogni tanto a sentire e a fare, perché lui nel frattempo continuava a cantare, nell'altro studio».

Ah, già, è vero. Quindi era impegnato in altre cose; giusto!

«Sì. Poi venne pure in Inghilterra, ci raggiunse dopo questo periodo a Rimini, e continuava a cantare in uno studio vicino, attaccato al nostro, dove si missava. Quindi cantava, ogni tanto veniva a sentire e ci diceva quello che pensava».

Ascoltando il disco, la mia impressione personale è stata che fosse registrato ad un livello un po' più basso rispetto al volume medio dei dischi dell'epoca. Certo, i dischi di oggi hanno un volume molto alto, e all'epoca non erano così. Mi sembra che *Oltre*, comunque, che sia registrato ad un volume piuttosto basso. È solo una mia impressione? C'è un motivo particolare per cui è così?

«Mah, guarda... la cosa è che *Oltre* nasce per il vinile, non nasce per il cd, e quindi era stato concepito assolutamente come suono per il vinile. Poi il passaggio tra vinile e cd probabilmente veniva gestito dalla Sony (allora CBS, Nda) in Olanda, e forse si poteva fare anche ad un volume un po' più alto. Non ci avevo pensato che era il ventennale di *Oltre*: sarebbe bello rimasterizzarlo, visto che ora c'è una tecnica per acquistare volume tenendo il suono più analogico possibile. È vera questa cosa che dici, che il volume è basso. Però penso sia dovuto al periodo di transizione dal vinile al cd. Vent'anni fa veniva data ancora un po' più di importanza al vinile che al cd. Mentre il cd poi divenne importante, chiaramente, e divenne importante anche la compressione del volume. Poi, sai, quando si fa un volume un po' più alto inevitabilmente, diciamo, è più compresso, si usa comprimere».

Quindi si perde qualità.

«In quel periodo là, quando facevi il suono col vinile e ti mettevi a casa, a sentire, non c'era il problema del volume basso o del volume alto. Adesso che invece la gente al novanta per cento sente i dischi in macchina, il volume basso va a finire nel motore dell'auto, e non lo senti: quindi è cambiato molto tutto, anche il tipo di ascolto che uno fa. Però se tu senti i dischi ECM, lì c'è questa escursione fra il basso e l'alto: ma loro partono dall'idea che chi ascolta quel tipo di dischi...».

...li ascolta come si deve.

«Sì, esatto».

A proposito delle ultime fasi di lavorazione di questo disco, è vero che a lavoro ultimato si perse il master all'aeroporto di Heathrow?

«Io, l'ho perso. Sì, l'ho perso io. Per fortuna c'era l'altra copia in studio. Stavamo all'aeroporto, e io mi persi il master, però per fortuna a Londra, non qua. Che se lo perdevo qua... Poi dopo è stato tutto rimesso a posto, solo che stavamo in ritardo mostruoso: finisci tardissimo di notte, l'aereo la mattina prestissimo, questo e quell'altro... e successe questa cosa».

Baglioni ha detto che *Oltre* avrebbe potuto essere anche un album triplo, e sembra che siano state escluse addirittura sette od otto canzoni. O magari... anche di più, visto quello che si diceva all'inizio?

«Eh, di più, di più! ».

Addirittura una quarantina di canzoni, pronte?

«Sì. Oltretutto – per dirtene un'altra, invece, al contrario – ricordo un episodio di quando io e lui stavamo lavorando su *Assolo*, nell'86. Una volta, fra una data e l'altra, durante un giorno di pausa (stavamo in Liguria), Claudio mi fa sentire questo brano che era stato escluso da *La vita è adesso*, non so bene per quale motivo. E il brano è *Mille giorni di te e di me*».

Quindi sarà stato almeno dell'83 - '84.

«Sì, completamente in un'altra versione, tutta orchestrale... Ma lui me lo fece sentire al piano, così. E io gli dissi: "Questo è bellissimo! Ma poi mi piace così, al piano, perché farlo con l'orchestra?"».

Con lo stesso testo?

«No, no, il testo fu fatto proprio negli ultimi giorni, come ti dicevo. Però l'origine musicale di quella canzone risale al periodo de *La vita è adesso*».

Ho letto da qualche parte che Baglioni non butta mai, di solito, le cose che ha composto, quindi posso magari provare a immaginare che negli album successivi, soprattutto in *Io sono qui* e *Viaggiatore sulla coda del tempo*, sia finito del materiale escluso da *Oltre*?

«Certo, come no! ».

Ad esempio, *Le vie dei colori* – il testo, quantomeno – mi ricorda molto le tematiche di *Oltre*. Si può sapere se c'è qualche canzone in particolare che è stata presa e messa così com'era?

«Pari pari, no. Cioè, anche – per dirti – *Mille giorni di te e di me*, rispetto a quella versione che doveva stare ne *La vita è adesso*, ha i motivi principali che melodicamente sono quelli, però poi è stata fatta e strutturata completamente in un altro modo. Sicuramente alcune cose che non andarono su *Oltre* sono andate a finire su *Io sono qui* e poi dopo; quello è sicuro. Però non tutte intere. Magari una strofa, un inciso...».

Nonostante tutti i dubbi e i ripensamenti di Baglioni, eravate comunque consci dell'importanza del progetto, sin dall'inizio?

«Ritornando al discorso che facevi tu all'inizio, noi eravamo partiti con questo concetto – e mi ricordo che facemmo questo discorso pure a Celso Valli: “Noi vogliamo fare un disco che se vende, vende, e se non vende ce ne importa fino ad un certo punto. La prima cosa è che deve essere un disco che ci piace. Veramente”. Cioè doveva essere un disco in cui lui mettesse tutta la sua storia e creatività».

A proposito di questo, qual è la cosa che, a distanza di vent'anni, ti piace ancora tanto di quest'album, oppure di cui sei particolarmente orgoglioso, avendoci lavorato?

«Guarda, diciamo tante cose: nel disco, sinceramente, mi piace quasi tutto, anche risentendolo. I dubbi sono molto pochi, anzi ci sono dei pezzi che mi dispiace che non abbiano avuto magari maggiore considerazione, tipo *La piana dei cavalli bradi*, o altri pezzi che secondo me sono molto belli, che però poi onestamente è difficile risuonare in quel modo. Quello è stato uno dei problemi».

Risuonarli dal vivo, cioè?

«Sì. Però ci sono tantissimi brani... per esempio anche quello con Mia Martini. Quello è un pezzo particolarissimo, che appunto conosce chi conosce bene il disco, perché poi chiaramente non è mai stato fatto dal vivo. Com'è sicuramente bello *Io dal mare*, con quello che ha fatto Pino Daniele. Per esempio pure lì c'è una storia molto strana. Io ero molto amico di Pino, anche da parecchio tempo prima. La primissima volta che ho conosciuto Pino lui faceva il tecnico per Napoli Centrale. Io suonavo col mio gruppo prima dei Napoli Centrale, a Napoli, e lui era il tecnico. Quindi siamo amici da parecchio tempo. E Pino ci chiamò e ci disse: “Venite subito, perché io devo fare un intervento al cuore. Prima di fare l'intervento al cuore voglio fare questa cosa con Claudio”. E noi di corsa andammo da lui a Formia – perché allora abitava e aveva lo studio lì – lui fece quella cosa, e la mattina dopo doveva partire. E lui ci disse: “Guardate, la storia è così, venite subito, perché devo fare questo intervento”. Tante cose strane, in quel disco, particolari... Pure Pino, appunto... quello che ha fatto su *Io dal mare*, secondo me è molto bello. Come una cosa strana è quella della tastiera di *Io dal mare*. C'era un musicista che stava lavorando con Peter Gabriel, durante la pausa sente

questo pezzo, e mi fa: “A me è venuta un’idea” – era un pianista, tastierista – “volete che ve la dica?”. Si mette al piano e fa quell’arpeggio che poi è rimasto su *Io dal mare*. Ma gli è venuta così, passando».

Chi era questo tastierista? È citato nel disco?

«Sì, sì. Era David Sancious».

Ha suonato, pure lui?

«No, lui stava lavorando con Peter Gabriel per le musiche del film, *L'ultima tentazione di Cristo*, però gli era piaciuto il pezzo passando nelle varie pause – in fin dei conti lo studio era unico, era una casa unica. Cioè, per farti un esempio: quando siamo arrivati, la prima cosa che Peter Gabriel ci disse fu: “Questa è come casa mia, concordiamo l’orario per mangiare insieme”. Noi andammo a mangiare, e la prima cosa che lui fece appena finito fu quella di alzarsi e di sparecchiare tutti i piatti, come a dire: “Qui i camerieri non ci sono”. Ognuno di noi, da quella volta in poi, subito dopo mangiato prendeva il suo piatto e le posate, e le metteva nella lavastoviglie».

Chi cucinava?

«A turno. A volte ho cucinato pure io, a volte c'erano delle persone... Insomma, era molto aperta, come cosa. Se c'era da cucinare la pasta (ad esempio per Manu Katché, a cui piaceva), per due o tre volte l'ho fatta io».

MUSICA E PAROLE: LO STILE

Chi abbia provato a cantare e a suonare qualche canzone di Claudio Baglioni si sarà accorto subito che non si tratta di una cosa semplicissima. Occorre avere un'estensione vocale molto ampia per affrontare sia note estremamente acute che note molto più basse. Anche gli accordi usati non sono mai banali, perché nelle composizioni c'è sempre una ricerca dei giusti rivolti, usati in modo talmente personale da far sì che non possano essere sostituiti da generici accordi in stato fondamentale, senza una significativa perdita di senso. Insomma, le canzoni di Baglioni sono tra quelle che creano le maggiori difficoltà ai chitarristi di turno nelle feste tra amici, oltre ad essere tra quelle più impietose nello svelare i cantanti improvvisati dei vari karaoke.

Per ciò che riguarda i testi, il repertorio di Baglioni si distingue per l'ampio uso di tecniche prese in prestito dalla poesia, e dunque ricorre in modo consistente alle figure retoriche, con particolare attenzione a tutti quegli accorgimenti che evidenziano gli elementi puramente ritmici del testo (rime, allitterazioni, assonanze). Tuttavia, quando si ha a che fare con canzoni in cui il testo nasce dopo la musica – come nel caso delle canzoni di Baglioni – bisogna guardarsi bene dal fare paragoni troppo stretti con la poesia. Il testo scritto su una musica preesistente risponde infatti alle regole della musica, ed è da questa totalmente dipendente. Torneremo su questo argomento fra poco, per spiegarlo meglio. Intanto, al di là di queste osservazioni generali sulle canzoni di Baglioni, è arrivato il momento di prendere in considerazione lo specifico delle canzoni che compongono l'album *Oltre*. Analizzeremo per grandi linee lo stile che le accomuna, prendendo in considerazione prima la musica, e poi le parole. Successivamente, si procederà con l'analisi dettagliata di ogni brano, cercando di osservare caso per caso in che modo e attraverso quali forme si concretizza il rapporto tra musica e parole.

Cominciamo dunque a mostrare le caratteristiche generali delle musiche di *Oltre*. Partiamo dalla struttura dei brani. Una peculiarità tipica di Baglioni è sempre stata quella di scrivere canzoni piuttosto articolate dal punto di vista formale, e anche *Oltre* mantiene questa caratteristica. In

pratica, si v'è un po' al di là della semplice struttura composta dall'alternanza di strofa/ritornello/ponte, che in forme più o meno varie finisce col costituire la maggior parte delle canzoni che si ascoltano in radio. Il paradigma della forma canzone sembra essere quello della brevità ad ogni costo, e ciò soprattutto in funzione del passaggio radiofonico, che normalmente non può superare i tre minuti. Le canzoni di Baglioni, invece – incluse quelle di *Oltre* – sono più articolate, e dunque hanno bisogno di maggior tempo, solitamente intorno ai cinque minuti. Se ad ogni sezione di quelle già nominate (strofa/ritornello/ponte) associassimo – per semplificare – una lettera, otterremmo questo schema: **A/B/C**. Bene; nel caso delle canzoni di Baglioni, che sono più strutturate, c'è normalmente anche una sezione **D**, e non di rado anche una sezione **E**. Il risultato è qualcosa di più elaborato rispetto alla norma, e nell'ultimo caso immaginato si articolerebbe dunque così: **A/B/C/D/E** (ovviamente senza tener conto delle varie ripetizioni interne, in questo che è solo un esempio astratto). Ciò si traduce inevitabilmente in una canzone di maggior durata, che normalmente raggiunge appunto i cinque minuti. Quello che capita alle canzoni di Baglioni, nei passaggi radiofonici, è quindi inevitabile: un brusco taglio (o una più elegante “sfumatura”) ad un certo punto della messa in onda, intorno al terzo minuto, con un'intera parte della canzone che viene quindi mutilata.

La domanda, a questo punto, dovrebbe nascere spontanea: «Qual è il motivo che spinge Baglioni a scrivere canzoni così lunghe?». La risposta può essere riassunta in due parole: strategia narrativa. Si tratta di una raffinata strategia di seduzione, in realtà. L'ascoltatore viene sedotto attraverso un progressivo aumento della tensione narrativa, che non concede tutto e subito, ma fa in modo di lasciar desiderare la parte principale della canzone: il ritornello. Il percorso che conduce al ritornello, in questo modo, non è affatto banale. Dunque, mentre normalmente il ritornello **B** viene preceduto solo dalla strofa **A**, le canzoni di Baglioni si distinguono per ritardare l'ingresso del ritornello, che potrà essere associato alla lettera **C** e quindi preceduto non solo da **A**, ma da **A** e **B**:

A

B (*ritornello*)

A

B

C (*ritornello*)

Un procedimento del genere permette di preparare al meglio l'ingresso del ritornello, di aumentare man mano la tensione senza risolverla subito, e in definitiva di creare delle aspettative maggiori da parte dell'ascoltatore, che avrà dunque maggiore soddisfazione quando finalmente il ritornello farà la sua comparsa.

Questa strategia narrativa, così prepotentemente incentrata sull'aumento graduale della tensione, si manifesta principalmente attraverso le strutture dei brani, ma in realtà sono tutti gli elementi delle canzoni a seguire la stessa logica: armonie, melodie, arrangiamenti, testi. Tutto è strettamente funzionale ad un disegno globale che vuole che l'ascoltatore percepisca il *sensu* in un determinato modo, ovvero in un modo che è quasi drammaturgia, con tutti i suoi sviluppi narrativi, i procedimenti di creazione della tensione, e di risoluzione della stessa.

Dopo aver parlato delle strutture dei brani, soffermiamoci ora sulle armonie. Anche l'uso delle tonalità si inserisce nel solco di quanto appena detto a proposito della strategia narrativa: le canzoni di *Oltre* presentano – più o meno tutte – diversi cambi di tonalità all'interno di ogni brano, tutti finalizzati a evidenziare i vari momenti in cui si articolano le canzoni. In generale, quindi, se il testo di una canzone presenta il passaggio da un momento di positività ad un altro di maggiore raccoglimento, la tonalità cambia inevitabilmente dal modo maggiore al modo minore. Ancora, il passaggio a tonalità lontane è usato quando nel testo c'è un improvviso cambio di atmosfera o di situazione. Persino l'uso di determinate tonalità in contesti specifici è significativo. Nello specifico, l'uso della tonalità di Mi minore è molto singolare, perché questa tonalità viene usata da Baglioni ogni volta che il testo evoca il ricordo o la lontananza, sistematicamente. Ancor più singolare è il fatto che quasi sempre in questa tonalità manchi la sensibile alterata, perché viene abbassata di semitono. L'uso della tonalità di Mi minore con questo particolare accorgimento riservato alla sensibile richiama fortemente il modo gregoriano di Mi, che aveva la stessa caratteristica. Nelle analisi dettagliate che seguiranno, questo aspetto sarà opportunamente evidenziato, ma quel che conta ora è notare la regolarità con cui questa particolare tonalità viene richiamata ogni volta che il testo abbia per tema il ricordo o la lontananza.

Come già accennato, nelle canzoni di Baglioni c'è sempre un'attenzione particolare ai rivolti degli accordi, perché anche la cura dedicata all'arrangiamento armonico è funzionale alla strategia narrativa.

La scelta di un rivolto piuttosto che un altro influisce ovviamente sulla linea melodica di basso, che in molte occasioni si muove secondo particolari disegni ascendenti o discendenti che sono essi stessi portatori di senso. La linea di basso, inoltre, sottende spesso delle progressioni che sono coerenti con il testo sottolineandone il significato su un piano puramente musicale. Nell'intera produzione musicale di Claudio Baglioni l'attenzione verso questi aspetti dell'arrangiamento è sempre stata rilevante: *Oltre* non fa eccezione, e anzi fa leva su questi dettagli per usarli come elementi che insieme ad altri convergono verso la creazione del senso.

Al di là di tutti gli espedienti compositivi riguardanti l'articolazione formale, l'armonia e la cura degli arrangiamenti, a rendere veramente brillanti le musiche di *Oltre* è la bellezza delle melodie. Non sono melodie semplici né da cantare, né da memorizzare al primo ascolto. Eppure, proprio per il fatto di non essere banali, hanno la capacità di saper comunicare con l'ascoltatore in modo speciale, facendo breccia lì dove altre melodie transitano senza lasciar traccia.

«Le canzoni non parlano, le canzoni cantano. Il testo non è una poesia e ha bisogno della musica, dei suoni, di vocalità»¹. Queste parole di Claudio Baglioni introducono perfettamente la questione dei testi delle canzoni, che non vivono appunto delle stesse regole di cui vive la poesia, pur condividendone alcuni aspetti. Occorre ora far riferimento ad alcune questioni teoriche, per spiegare meglio le ragioni di questa discrepanza.

La principale differenza tra il testo di una canzone e una poesia è il fatto che nel primo caso la musica interviene prepotentemente nel definire ogni aspetto ritmico del testo, rendendo inutile qualsiasi tentativo di inquadramento in una regolare struttura metrica. Nel caso in cui la musica nasca prima delle parole (come succede nella maggior parte dei casi, da Modugno in poi) avviene, infatti, un totale ribaltamento di prospettiva nel rapporto tra parole e musica. La musica ha i suoi propri ritmi, accenti, una sua metrica e dei criteri nell'organizzazione formale che sono appunto esclusivamente musicali. Nel momento in cui si aggiunge un testo ad una

¹ Intervista a Claudio Baglioni, in: GENTILI GHERARDO, "Oltre la musica", *TV Sorrisi e Canzoni*, dicembre 1990, n. 50, p. 71.

musica già esistente, questo sarà vincolato al ritmo, agli accenti, alla metrica e all'organizzazione formale della musica. Quando si vuole analizzare il testo di una canzone, dunque, non ha molto senso ricorrere allo strumento interpretativo della metrica, usato invece in ambito letterario. In una canzone, la formazione di versi riconoscibili come settenari, endecasillabi o quant'altro, è del tutto casuale, e risponde a logiche strettamente musicali. È la musica ad imporre il suo ritmo e il suo metro, *a priori* ².

Detto questo, è ancor più comprensibile capire perché, secondo Baglioni, le canzoni non parlano, ma cantano. Le sue canzoni, infatti, non fanno eccezione alla regola secondo cui la musica nasce prima delle parole. Proprio per questo motivo le analisi delle canzoni di *Oltre* che seguiranno nelle prossime pagine non prenderanno in considerazione la metrica dei testi. L'assoluta irregolarità dei testi dipende, come già detto, solo da fattori musicali.

Piuttosto, può valere la pena fare alcune considerazioni generali, partendo ad esempio dalla conformità al contesto musicale del periodo. Si è già detto, infatti, che intorno al 1990 erano vari i tentativi di rinnovare il linguaggio usato nelle canzoni, e *Oltre* può essere sicuramente fatto rientrare tra questi. Diversi critici hanno fatto un paragone tra i testi scritti da Panella per Battisti, e quelli di *Oltre*, entrambi accomunati da un certo ermetismo. Se il paragone può risultare forse eccessivo, in quanto i testi di Panella erano molto più sperimentali, c'è da dire che comunque una delle caratteristiche principali dei testi di *Oltre* risiede nella sonorità delle parole, esattamente come nei testi di Panella. L'uso frequentissimo di allitterazioni, assonanze e giochi di parole fanno sì che le rime, normalmente importanti in tal senso, siano solo uno dei tanti elementi in gioco nel definire l'aspetto ritmico e sonoro delle parole. Anche lo schema delle rime, così come la metrica, è perciò inesistente. Tutto scorre molto liberamente, senza vincoli di alcun tipo. Se dunque si vuole proprio cercare un paragone con la poesia, va cercato in questa libertà formale, che rispecchia la stessa libertà della poesia contemporanea.

² Cfr. CAGGIANI FILIPPO MARIA, *Poetiche del ritmo. Il rapporto tra musica e parole nella canzone italiana d'autore*. Tesi di laurea, Corso di Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, A.A. 2001-2002.

Un ulteriore elemento che vale la pena evidenziare e che riguarda i testi di *Oltre* è il lessico, che fa uso di neologismi, di termini volgari e di parole usate in contesti assai lontani da quelli usuali, per creare un effetto di straniamento. Così, tra “fango di vie foruncolose”, “brillocca umanità di bar”, storie che vanno a puttane e la pazzia che grida “o la corsa o la vita” ce n’è abbastanza per stupire l’ascoltatore.

Tuttavia, è il testo in rapporto alla musica ad essere probabilmente l’elemento di maggiore interesse di tutto il disco. Lungo tutto il percorso che dalla prima canzone porta all’ultima c’è sempre un elemento che, a livello più o meno profondo, tiene insieme musica e parole. A volte si tratta di un basso discendente mentre il testo parla di situazioni dolorose, altrove invece può esserci un’imitazione più precisa, a livello musicale, di una specifica immagine evocata dal testo, ma in ogni caso un legame di qualche tipo esiste sempre, a ben guardare. In questa meticolosa ricerca della coincidenza tra musica e parole si possono riconoscere le tecniche di composizione musicale usate soprattutto nel periodo tra Cinquecento e Seicento, da musicisti come Monteverdi, Caccini o Gesualdo. Non male, per un autore che veniva – e viene tuttora – considerato dai più solo come “cantore dei buoni sentimenti”.

ANALISI MUSICALE DI UN CAPOLAVORO

Fin qua, tutto ciò che riguarda *Oltre* è stato trattato nei caratteri generali, senza mai entrare nel dettaglio di alcuna canzone in particolare. Ora, però, è arrivato il momento di approfondire la questione. Nelle pagine a seguire, le venti canzoni dell'album saranno analizzate una per una, con l'intenzione di ricavarne non solo un'interpretazione, ma soprattutto di svelare le strategie comunicative di ogni singola canzone. Lo spirito sarà come quello di un bambino che apre un giocattolo per scoprire cosa c'è dentro. Le canzoni verranno "smontate", fatte a pezzettini, per curiosare tra i meccanismi e scoprire il mistero degli ingranaggi in grado di trasmettere le emozioni. Si metterà a nudo l'alchimia della fusione tra musica e parole, e dopo aver spiato nell'ingegno delle canzoni si cercherà – possibilmente – di mettere nuovamente le cose a posto, ricostruendo il senso dei brani.

Per fare ciò sarà necessario sintetizzare le cose al massimo, e per questo motivo ogni analisi farà riferimento ad uno schema che mostra in modo visivamente immediato le varie sezioni di cui è composta ogni canzone. Si tratta di una sorta di "griglia"³ in cui ogni quadratino corrisponde ad una battuta musicale, e ogni fila di caselle corrisponde ad una frase melodica. Alla sinistra dello schema sono indicate le varie sezioni di cui è composta la canzone, che per comodità sono state chiamate con delle lettere (**A**, **B**, **C**, e così via). Quando si presenta una sezione con la stessa identica melodia, viene usata la stessa lettera, mentre se c'è solo qualche variazione melodica si usa la stessa lettera con un apice (**A¹**, **B¹**, **C¹**...) o con più apici nel caso di ulteriori variazioni. Ogni volta che la melodia cambia (come nel passaggio da una strofa ad un ritornello, ad esempio) viene usata una nuova lettera. Nella parte sinistra dello schema, inoltre, ci sono anche le tonalità per ogni sezione musicale, che vengono segnalate ogni volta che cambiano (dunque in mancanza di riferimenti vale l'ultima tonalità indicata). Maggiori dettagli relativi

³ Ci si rifà qui alle griglie già usate da Gianfranco Salvatore in un bel libro su Lucio Battisti. Cfr. SALVATORE GIANFRANCO, *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, Roma, Castelveccchi 1997.

all'armonia si trovano all'interno dei quadratini, che contengono i gradi armonici riferiti alla tonalità in uso in quel momento. Nell'ambito di una tonalità principale possono capitare dei momenti in cui s'innestano delle tonalità di passaggio, e in quel caso sotto i gradi armonici è riportata tra parentesi la tonalità di riferimento. Le indicazioni armoniche sono scritte solo una volta per ogni sezione, dunque significa che alla ripetizione della stessa sezione la struttura armonica sarà la stessa, a meno che non ci siano delle differenze, nel qual caso saranno indicate solo in corrispondenza delle battute differenti.

Questa descrizione dello schema di ogni canzone può sembrare un po' complicata, ma per fortuna gli schemi delle canzoni sono più semplici di quanto non siano da spiegare, e il lettore ne capirà facilmente il funzionamento una volta che si addenterà nelle analisi. L'intuitività del sistema è favorita anche da alcuni rimandi ai testi delle canzoni che sono riportati alla destra di ogni schema. In corrispondenza di ogni sezione c'è infatti il primo verso relativo, che dà un riferimento preciso e facilita il riconoscimento di ogni parte analizzata. Iniziamo, dunque.

DAGLI IL VIA

La canzone che apre l'album comincia presentando all'ascoltatore la registrazione ambientale di un uomo in corsa, con il suo respiro affaticato⁴ e i suoi passi regolari sull'erba.

⁴ A proposito di questo, c'è un simpatico racconto del pianista Walter Savelli, che vale la pena riportare integralmente. La vicenda narra di come avvenne il suo coinvolgimento nel progetto di *Oltre* che, dopo le registrazioni nello studio di Peter Gabriel, spostò la produzione in Italia, e qui comincia il racconto di Savelli: «A quel punto io ho cominciato a seguire Claudio da vicino, perché ero anche curioso di sentire questo tipo di lavoro, poi ad un certo punto li ho lasciati, perché il disco si stava chiudendo o almeno così sembrava, perché eravamo arrivati vicino alla registrazione delle voci e poi dei missaggi, e quindi io ho salutato tutti. Era luglio, stavano appunto in studio, ho salutato Claudio e ho detto: "Beh, Claudio, allora, il disco è a buon punto, tu devi solo cantare, e quindi ci risentiamo a settembre, ottobre, quando il disco sarà uscito. Non hai bisogno di me?". E lui dice: "No, no, ti ringrazio". Ci siamo salutati, ed io vado in vacanza con la famiglia. Sono partito il primo di agosto con la famiglia, sono arrivato al mare, ho disfatto le valigie, sono andato sulla spiaggia. La mattina dopo cercavo di andare nuovamente sulla spiaggia, ma ho ricevuto una telefonata da parte di una persona che mi diceva: "Claudio ha bisogno di te". Ma, dico: "Scusa, io l'ho visto una settimana fa...". "Ehm, ha bisogno di te". Io dico: "Quando?". "Anche subito". Ecco, io ho lasciato la famiglia e ho passato tutto il resto del mese di agosto insieme a Claudio per dare una mano a chiudere questo disco, e sono arrivato in un posto in Italia dove stavano finendo il disco. Sono arrivato, e ho pensato: "Adesso mi chiederanno di suonare il pianoforte, o forse di suonare una tastiera, oppure di fare un coro". Come sono arrivato mi hanno detto: "Aspetta un attimo, perché tu devi correre". "Ma io sono già arrivato", gli ho detto, "perché devo correre?". "No, no, tu devi correre sull'erba". Dico: "Ma mi state prendendo in giro?". No, mi stavano organizzando una fila di microfoni perché io avrei dovuto correre, fare dei passi di corsa sull'erba, che sono quelli che si sentono all'inizio del disco, proprio del primo brano, ovvero *Dagli il via*. Quindi come primo coinvolgimento – io con gli occhi sbarrati, perché non ci volevo credere – ho dovuto correre a tempo, naturalmente, non a caso. Dovevo correre a tempo di musica: avevo un walkman con la cuffia, sentivo un click che mi dava il tempo, e dovevo correre a tempo, che poi era lo stesso tempo sul quale sarebbe poi partito il *fill* di batteria famoso sul quale parte poi *Dagli il via*. Quindi, se andate a riascoltare l'originale,

Intro : Un sospiro e, dopo l'energico lancio di batteria, l'introduzione strumentale accenna quello che sarà il ritornello, con un arrangiamento dal piglio energico e quasi rock, che bene esprime musicalmente la tensione della corsa. La melodia suonata dalla tastiera anticipa quella della sezione **C**, ed è caratterizzata da alcune sincopi che, modificando l'accentuazione metrica, contribuiscono a comunicare l'idea dell'affanno. L'introduzione termina con una cadenza sospesa, e dunque con un accordo di Re in tonalità di Sol maggiore, invece della tonica.

A – A^I : La corsa è al centro dell'attenzione anche nelle prime due strofe, ed è una evidente metafora esistenzialista della faticosa ricerca di sé, del proprio *io* più vero. È interessante osservare il modo in cui Baglioni descrive questa corsa: in terza persona (come se fosse una cosa che riguarda l'umanità in generale) e in tempo presente, ma soprattutto ciò che colpisce è che sembra essere una corsa meccanica. Infatti le varie parti del corpo coinvolte nello sforzo della corsa (polmoni, gomiti, piedi) vengono di volta in volta accostate ad elementi meccanici (aria di metallo, treno, martelli). Come se il mettersi in moto, seguendo un percorso tutto interiore, corrispondesse proprio ad un mettersi in moto fisico, e addirittura meccanico.

B – B^I : In questa sezione Baglioni ricorda episodi della sua vita attraverso elementi autobiografici, e conseguentemente la narrazione si svolge ora in prima persona, utilizzando il passato remoto, come se si trattasse di un flashback. Musicalmente il tutto viene sorretto da una progressione⁵, che ha la funzione di cominciare a far crescere la tensione, che aumenta anche grazie alla maggiore velocità della melodia – quasi tutta in crome – e al fatto che proprio in questa sezione la melodia raggiunge il suo picco più alto (in corrispondenza di “guardarla mai”, prima, e

sentirete questi passi, e sono io che corro sull'erba, ridendo come un matto naturalmente. C'erano i fonici, che dovevano registrare, e io andavo avanti e indietro come un matto, cercando di andare a tempo, e ho pensato: “Ma io ho lasciato la famiglia, ho lasciato le mie vacanze, per venire a correre sull'erba?”. Va beh, ma quello è stato solo l'inizio, ovviamente, poi c'è tutto il resto» (Walter Savelli, ospite alla trasmissione *Retropalco* di *Radio TiRicordi* del 15 dicembre 2010).

⁵ Questa la progressione degli accordi: Do (9) – Re(9)/Fa# – Si m 7/4 – Mi m.

“Brigante di Strada”, poi). La tensione verrà mantenuta anche nella sezione C, prima di sfociare finalmente nel ritornello.

C : Finito il momento del flashback si ritorna al presente, e il titolo compare ora per la prima volta anche se questo non è ancora il punto più lirico della canzone, che arriverà subito dopo. Per il momento, Baglioni sviluppa la tensione creata fino a questo momento, e “prende la rincorsa” (sia a livello di testo che di musica) per il ritornello immediatamente successivo. A questo punto vale la pena notare una raffinatezza in corrispondenza del testo “che mi grida o la corsa o la vita”: qui l’idea di corsa (o meglio ancora di *rincorsa* – verso il ritornello in questo caso) è sottolineata efficacemente da una serie di terzine, immediatamente seguite da una salita melodica di due note (Do – Re) che porta dritta dritta al ritornello. Si tratta di un espediente ingegnoso per lanciare al meglio la parte principale della canzone. In corrispondenza delle terzine c’è anche un momentaneo passaggio alla tonalità di Do maggiore, che s’inserisce solo per un paio di battute a mutare la tonalità di Sol maggiore su cui è ancorato il pezzo.

D – D^I : Finalmente, ecco il ritornello, che è uno slancio verso la libertà, verso un cammino o un viaggio da intraprendere. La voce interpreta benissimo questa idea spiegandosi su un picco melodico (corrispondente al titolo della canzone) che è il momento più lirico della canzone.

Strumentale, e ripetizione di A – A^I – B – B^I – C – D – D^{II} : A questo punto una sezione strumentale fa da intermezzo prima della ripresa, che avviene con la ripetizione della stessa struttura osservata fino ad ora. La cosa interessante da notare è che la struttura, nel ripetersi, ripropone esattamente gli stessi contenuti pur utilizzando immagini diverse. Compare dunque nuovamente la corsa meccanica, ma questa volta si manifesta attraverso i polpacci e le vertebre, accostati rispettivamente a ruote di mulino e cingoli di trattore. Allo stesso modo si ripresentano gli elementi autobiografici, che però sono diversi da quelli esposti precedentemente.

E : Dopo la seconda esposizione del ritornello c’è una nuova parte musicale, nel cui testo compare l’amore, che ha una connotazione dolorosa. Questa sezione, richiamando l’amore, fa intravedere qualcosa al

di là dell'*io* su cui si era appoggiato tutto il discorso fino a questo momento. Infatti, anche dal punto di vista musicale⁶, questa sezione ha la funzione di diversivo, e serve a variare il discorso per non annoiare l'ascoltatore.

Strumentale – D^{III} – D^{III} – D^{IV} : Dopo una sezione strumentale viene ripreso il ritornello, che si ripete per tre volte con leggere variazioni della melodia. Il brano conclude con una cadenza sospesa, lasciando all'ascoltatore la sensazione di un discorso lasciato appunto in sospeso, sulle parole “A quest'uomo che va”. Questo, infatti, era solo l'inizio di una storia che si svilupperà man mano nel corso dell'album, dunque è naturale che la canzone finisca così come era cominciata: con il respiro affannato di un uomo in corsa.

⁶ Tecnicamente questa sezione con funzione di diversivo viene chiamata *ponte*, e di solito porta nuovamente al ritornello.

DAGLI IL VIA

Intro (SOL)	{	1				
		2	3	4	5	
A	{	V	II	IV	V	
		6	7	8	9	
A^I	{	1	2	3	4	
		5	6	7	8	
B	{	1	2	3	4	
		5	6	7	8	
B^I	{	1	2	3	4	
		5	6	7	8	
C	{	V	II	IV	V	
		5	6	7	8	
D	{	I	IV			
		5	6	7	8	
D^I	{	1	2	3	4	
		5	6	7	8	
Strum.	{	IV	V	II	IV	
		5	6			
A	{	1	2	3	4	
		5	6	7	8	
A^I	{	1	2	3	4	
		5	6	7	8	

L'uomo che corre l'ora del gallo

e gomiti di treno

lasciai per sempre a questo braccio

vedi il diavolo più volte in faccia

dagli il via falla scorrere

dagli il via dagli libertà

dove fugge e va dove non fu mai

l'uomo in cerca del suo destino

e grandine di cuore

B	{	1	2	3	4	<i>mi ubriacai di una città polacca</i>
		5	6	7	8	
B^I	{	1	2	3	4	<i>fui tra luoghi santi e spogliarelli</i>
		5	6	7	8	
C	{	1	2	3	4	<i>dagli il via fagli prendere</i>
		5	6	7	8	
D	{	1	2	3	4	<i>dagli il via dagli libertà</i>
		5	6	7	8	
D^{II}	{	1	2	3	4	<i>dove fugge e va dove non fu mai</i>
		5	6			
E	{	1	2	3	4	<i>a quest'uomo che sa l'amore</i>
		V	II	IV	V	
Strum.	{	1	2	3	4	
		5	6	7	8	
D^{III}	{	1	2	3	4	<i>dagli il via dagli libertà</i>
		5	6	7	8	
D^{III}	{	1	2	3	4	<i>dagli il via dagli libertà</i>
		5	6	7	8	
D^{IV}	{	1	2	3	4	<i>dagli il via dagli libertà</i>
		5	VI	V		

IO DAL MARE

«Tra le canzoni in cui l'elemento autobiografico diventa chiave di lettura fondamentale per la comprensione del testo un'attenzione particolare merita *Io dal mare*, una delle più belle dell'intero album. Baglioni ha raccontato varie volte di avere saputo dai suoi genitori di essere stato concepito su una spiaggia, a due passi dal mare. *Io dal mare* è perciò un canto delle origini, che raccoglie la suggestione di quel momento e la proietta su un piano mitico/simbolico. Il mare è madre che dà vita non solo all'uomo, ma all'intera umanità. La suggestione viene evocata attraverso un testo che non racconta un fatto, ma tende piuttosto a suggerire immagini che agiscono a livello subliminale sfruttando ridondanze semantiche nascoste all'interno delle parole. La parola *mare* viene infatti inserita in verbi all'infinito come *amare*, *stremare*, *calmare*, *ansimare*, *domare*, *infiammare*, presenti nel testo anche prima della sequenza finale:

a consumare

a catramare

a tracimare

a fumare

a schiumare

a chiamare

quel mare che fu madre e che non so

La melodia ha un andamento ritmico che presenta numerose sincopi, dunque non è perfettamente coincidente con la scansione metrica che in questo caso è di 4/4»⁷.

⁷ CAGGIANI FILIPPO MARIA, *Poetiche del ritmo. Il rapporto tra musica e parole nella canzone italiana d'autore*. Tesi di laurea, Corso di Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, A.A. 2001-2002, pp. 92-93.

A queste osservazioni di alcuni anni fa occorre aggiungere che proprio le particolari figurazioni ritmiche della melodia contribuiscono in maniera non indifferente all'ottimo esito musicale di questo brano, come vedremo tra poco. Per il momento cominciamo ad analizzare il brano in ognuna delle sezioni di cui è composto.

Intro : La canzone inizia in tonalità di Mi minore, con un'introduzione caratterizzata da un arpeggio di tastiera. Questo arpeggio è quello menzionato da Pasquale Minieri nel suo aneddoto, in cui veniva ricordato come il tastierista che stava lavorando con Peter Gabriel nello stesso studio ebbe quest'idea musicale ascoltando il brano durante una delle pause. Già la scelta della tonalità in modo minore contribuisce a creare l'atmosfera della nostalgia e del ricordo, ma al di là di questa semplice osservazione ciò che colpisce è la mancanza della sensibile alterata nell'accordo di dominante. Questo accordo, che normalmente grazie alla sensibile alterata crea tensione e marca in modo ben definito la tonalità, in questa situazione viene privato proprio del suo elemento caratterizzante. Fra il settimo grado e la tonica non c'è dunque un regolare semitono, ma un tono intero, che dunque smorza la tensione. Il Re invece del Re $\sharp$ era in uso anche nel modo gregoriano di Mi, che era considerato il modo più antico. Pertanto, l'uso di questa particolare tonalità di Mi minore con l'espedito del Re invece del Re $\sharp$ probabilmente non è casuale, visto che il tema della canzone ruota attorno al ricordo, e dunque c'è un richiamo a cose antiche. L'introduzione conclude su una cadenza d'inganno che è come una finestra aperta verso ciò che verrà dopo.

A – A' : Le frasi musicali all'inizio delle varie sezioni (**A – B – C – D** e relative variazioni) comincino tutte in anacrusi, ovvero con mezza battuta di anticipo, e questo sfasamento ritmico può essere notato in questo esempio tratto dall'incipit della parte cantata, all'inizio della sezione **A**:



Si noti come la parte vocale in semicrome cominci mezza battuta prima (già dall'ottava battuta dell'introduzione strumentale), dando così

alla frase melodica uno slancio particolare e spostando di mezza battuta la regolarità strutturale di tutto il pezzo, le cui varie sezioni si presentano di volta in volta composte di otto o di sette battute. Nella sezione **A** il testo cerca di immaginare il contesto ambientale del momento dell'origine della vita. Dal punto di vista musicale, c'è una progressione modulante che attraversa momentaneamente le tonalità di Sol maggiore e Fa maggiore, prima di ritornare in Mi minore: le sensibili in questo caso ci sono per far percepire i cambi di tonalità, ma altrimenti vengono evitate per tutto il brano.

B : Nel ritornello viene esplicitata l'origine marina della vita ("Dal mare venni..."), che il testo sottolinea in maniera puramente fonica, con una serie continua di allitterazioni. Come nell'introduzione strumentale, anche qui si termina su una cadenza sospesa, che musicalmente sorregge bene il dubbio espresso dal testo in quel punto: "Aveva *forse* nervi e fruste di uragani".

Ripetizione di A – A^I – B^I : La ripetizione delle strofe e del ritornello avviene senza particolari novità: il testo propone nuove immagini continuando a far leva sull'aspetto sonoro delle parole, e la musica si ripropone identica con le stesse cadenze e con la stessa progressione di cui si è già detto.

C : Il ponte è caratterizzato da una progressione melodica discendente, proprio mentre il testo parla di come il sole annegava nel mare: l'immagine del tramonto trova un puntuale corrispettivo nella musica dall'andamento discendente.

B^{II} – D : Avvicinandosi al finale, viene ripetuto il ritornello, a cui segue la sequenza di verbi all'infinito contenenti la parola *mare*, come si è visto già all'inizio di questa analisi. In linea generale, si può notare come la continua alternanza di moti ascendenti e discendenti nell'andamento melodico (di cui l'incipit di ogni sezione musicale è un perfetto esempio) possa richiamare – ad un livello puramente simbolico – il movimento ondoso del mare. Il fatto di vedere relazioni così profonde tra l'andamento melodico e il senso più profondo del brano non è una forzatura, se si pensa che in realtà tutta la canzone funziona assecondando i principi dell'estetica simbolista, per i quali l'intuizione poetica è alla base di tutto. Anche il testo mette in atto la stessa strategia: stimola emozioni e stati d'animo senza entrare nel dettaglio, lasciando spazi d'interpretazione all'ascoltatore. Suggestisce; non dice.

Coda : La coda musicale di chitarra e voce, di cui è protagonista un ispirato Pino Daniele, fa il suo ingresso poco alla volta ed esprime esattamente la suggestione di ciò che a parole non si può dire. È lo stesso Baglioni a sottolineare questo concetto, nel corso di un'intervista rilasciata alla rivista *Chitarre*: «Pino Daniele è un capitolo a parte. Mi ha colpito la grande napoletanità nella sua voce, nel suo modo di suonare: questo bellissimo lamento di voce e chitarra. C'è quel finale a seste che sembra quasi una tarantella suonata in quarti... sono queste le cose che la musica ti offre: le parole non si mescolano così facilmente, sono troppo pesanti»⁸.

⁸ Intervista a Claudio Baglioni, in: CESARO GIUSEPPE, "Oltre... tutto, Ancorassieme", *Chitarre*, dicembre 1992, p. 48.

IO DAL MARE

** Senza
sensibile
alterata*

Intro (MIm)	1	2	3	4	
	IV	V	I	-----	
A	5	6	7	8	
	IV	V*	VI	-----	
A^I	1	2 ^{LAm} (IV ^o II)	3	4	
	I	V (SOL)	I (SOL)		
B	5	6	7		
	V (FA)	I (FA)	V		
A^I	1	2	3	4	
				V	I
B	5	6	7		
	IV	V	VI		
A	1	2	3	4	
A^I	5	6	7		
B^I	1	2	3	4	
B^I	5	6	7	8	

Saranno stati scogli di carbone dolce

chissà se c'erano satelliti o comete

dal mare venni e amare mi stremò

aveva forse nervi e fruste di uragani

forse era morto senza vento nei polmoni

dal mare bo il sangue e amaro rimarrò

**
Senza
sensibile
alterata*

C	1	2	3	4	in un agosto e un altro sole si annegò
	progressione ←				
B^{II}	5	6	7	8	e innanzì al mare ad ansimare sto
	→				
D	1	2	3	4	a catramare
	IV	V *	I		
Coda	5	6	7	8	
	IV	V *	VI		
	1	2	3	4	
	I	IV	V	I	
	5	6	7	8	
	9	10	11	12	
	13	14	15	16	
	17	18	19	20	
21	22	23	24		

Sabato 17 novembre 1990

ESCE OGGI L'ATTESISSIMO «OLTRE», AMBIZIOSO LP DI CLAUDIO BAGLIONI

Piccolo grande mito

Il cantautore romano abbandona a sorpresa i lidi tranquilli di testi melodiosi e accattivanti, alla ricerca di un approdo filosofico ed esoterico

Sulle vie tracciate da Ulisse e da Simbad il marinaio, cento minuti di inversione di rotta. Un doppio album dal magico impatto sonoro

«Una vera, piacevole, attesissima chicca. Baglioni oltre se stesso, una sfida all'immagine di cantautore semplice, pulito, rime bacciate e sentimenti comuni, che piace alla gente qualunque. Baglioni che, pericolosamente, gioca addirittura la carta di un impegno poetico, letterale, a duplice o triplice chiave. Che abbandona i lidi tranquilli dei testi melodiosi e accattivanti per affrontare il mare aperto e pericoloso dell'album a concetto (come usava per il pop progressista anglofilo degli anni Settanta), vagamente filosofico ed esoterico. E per di più doppio!».

MONTEDURO GIORGIO, *Il Resto del Carlino*, 17 novembre 1990.

BAGLIONI AL MAURIZIO COSTANZO SHOW

Domande senza risposta

«Baglioni, reduce dall'incidente automobilistico che lo ha tenuto in clinica per più di una settimana, è stato accolto da centinaia di fans che hanno circondato il teatro Parioli. Molti sono dovuti rimanere fuori e quelli che sono entrati hanno portato in sala un'atmosfera incandescente».

Articolo non firmato, *Il Resto del Carlino*, 17 novembre 1990.

NASO DI FALCO

Nella struttura narrativa del concept album, dopo la “dichiarazione d'intenti” di *Dagli il via* e il “canto delle origini” di *Io dal mare*, *Naso di falco* rappresenta il momento in cui l'uomo in cerca di sé prende coscienza di avere un sogno. Si tratta di un sogno primordiale, nato insieme all'uomo sin da quando questi apparve sulla terra: “Fu il sogno di volare solitario / là dove soltanto il falco va”.

A – A^I : È proprio con queste parole che si apre la canzone, in Mi^b maggiore, con la voce di Baglioni sorretta semplicemente dagli accordi della tastiera. È interessante notare come il suono di questa tastiera, senza alcun altro strumento a completare l'arrangiamento, riesca a creare l'atmosfera eterea adatta al testo che in questo momento parla appunto del sogno di volare come un falco. La melodia stessa, con la sua staticità, contribuisce a creare la sensazione di essere quasi fuori dal tempo, in un mondo quasi magico. La tecnica utilizzata sembra essere quella del *recitar cantando* operistico, e infatti la melodia è quasi parlata, addirittura con otto note uguali all'inizio, come si può vedere dall'esempio che segue.



Volendo spingersi ancora un po' oltre con l'interpretazione, si potrebbe persino considerare questa sequenza di note ripetute come un'immagine musicale del picchiettio sul guscio d'uovo del piccolo falco appena nato, e dei suoi movimenti incerti. Il falco di cui Baglioni parla non sa ancora volare, proprio perché è appena nato, ma con la sua istintiva curiosità di scoprire il mondo riesce a raggiungere un ramo sospeso per guardare lontano. Questa sezione ha la funzione di introduzione, e non verrà più ripetuta nella canzone, anche se la sua melodia verrà inserita come controcanto in **C^I** e **C^{II}**, verso la fine del brano. **A^I** si differenzia da **A** per una battuta in più alla fine, dove c'è un

lancio di batteria che porta alla strofa, ma questa battuta è senza armonia: la tastiera mantiene semplicemente l'accordo precedente, anche se sarebbe opportuno un cambio di armonia, che però non avviene. Il motivo di questo accordo mancante è che si vuole dare un senso di leggerezza, visto che il testo in questo preciso punto dice: “senza peso”.

B – B^I : A questo punto c'è l'ingresso degli altri strumenti e un passaggio di tonalità da Mi^b a Do minore: dunque rispetto all'introduzione c'è un distacco netto, e ciò è in funzione del fatto che ora il testo esce dalla metafora del sogno di volare, per confrontarsi con le domande che ogni bambino si pone man mano che va scoprendo il mondo. Vale la pena notare in che modo ognuna di queste domande sia inserita nella struttura del brano: la strofa **B** (esattamente come **B^I**), è composta da 12 battute, che sono a loro volta strutturate come tre frasi di quattro battute, a ciascuna delle quali corrisponde uno di questi interrogativi fanciulleschi. È proprio per via di questi interrogativi che ognuna di queste frasi termina con una cadenza d'inganno, per marcare musicalmente le domande. Alla fine della strofa **B^I**, in corrispondenza del verso “non è anche dentro me”, c'è una modulazione alla tonalità di Do maggiore, che porta alla sezione **C**.

C : Con questo nuovo cambio di tonalità la canzone ritorna all'immagine del falco che guarda lontano e presenta il titolo per la prima volta, mentre la musica – forte del passaggio al modo maggiore – ha uno slancio che prepara alla sezione successiva.

D : Qui la voce di Baglioni raggiunge il picco più alto, e compaiono nuove domande che però ora sono grandi domande a cui non c'è risposta, e che nulla hanno della poesia contenuta nelle domande da bambino. Anche qui ritorna puntuale la cadenza d'inganno a sottolineare gli interrogativi.

Ripetizione di B – B^I – C – D^I : La contrapposizione tra le domande da adulti e quelle da bambini appare ora in tutta la sua evidenza con la riproposizione di **B – B^I – C – D^I**, incluso con ciò il ritorno alla tonalità di Do minore (che poi torna in Do maggiore).

C^I – C^{II} : Una seconda voce che riprende la melodia e il ritmo dell'introduzione **A** si aggiunge ora alla doppia ripetizione di **C**, e dunque con il ritorno della melodia infantile è come se l'incrociarsi di canto e contro canto rappresentasse l'incontro tra l'adulto e il bambino, entrambi

con domande insolite. Il testo intonato da questa seconda voce svela inoltre la metafora iniziale del sogno di volare: la verità è solo in alto (o in mare), dove si può sognare, mentre nelle strade terrestri ci si perde. Dal punto di vista armonico la struttura rimane sempre in Do maggiore, con l'unica differenza che sia in **C^I** che in **C^{II}** le ultime due battute sono in La minore, in modo da poter poi evidenziare il testo “per salire lassù” con il passaggio al modo maggiore.

E – E^I – Strumentale : La coda è affidata alla ripetizione di una cellula melodica ascendente che intona appunto “per salire più su”, e ovviamente lo fa su una nota acuta, mentre la seconda voce continua esponendo il suo concetto. Il brano conclude con la tripla ripetizione della parte strumentale di **E**, insieme alla seconda voce.

NASO DI FALCO

A (MIb)	{	1	2	3	4	<i>Fu il sogno di volare solitario</i>	
		V	IV	VI	IV		
A^I	{	5	6	7	8	<i>e di quel falco cacciatore di stelle</i>	
		I	IV	II I	IV		
B (DOm)	{	1	2	3	4	<i>perché crescono i capelli</i>	
		B1	I	VII	I		VI
		B1					
		B2	9	10	11		12
B^I	{	B^{I1}	1	2	3	4	<i>perché il cielo è così azzurro</i>
		B^{I2}	5	6	7	8	
		B^{I3}	9	10	11	12	
		B^{I3}			V	IV (DO)	
C (DO)	{	1	2	3	4	<i>naso di falco</i>	
		progressione					
D	{	5	6	7	8	<i>chi ha ingannato il cielo di Ustica</i>	
		progressione					
		I	V	VI	IV		
		I	V	VI	IV		
B (DOm)	{	B1	1	2	3	4	<i>se ci fossero due soli</i>
		B1	5	6	7	8	
		B2	9	10	11	12	
		B2					

B^I {	B^{I1}	1	2	3	4	<i>se si può scavare un pozzzo</i>
	B^{I2}	5	6	7	8	
	B^{I3}	9	10	11	12	
C { (DO)		1	2	3	4	<i>naso di falco</i>
		5	6	7	8	
D^I {		1	2	3	4	<i>chi ha insozzato il vento a Chernobyl</i>
		5	6	7	8	
		9	10	11	12	
		13	14	15	16 V IV	
C^I {		1	2	3	4	<i>naso di falco</i>
		5	6	7 IV V (LAm)	8 VI (LAm)	
C^{II} {		1	2	3	4	<i>cuore all'assalto</i>
		5	6	7 IV V (LAm)	8 VI (LAm)	
E {		1 I	2 V	3 VI	4 IV	<i>per salire lassù</i>
		5	6	7	8	
		9	10	11	12	
		13 I	14 IV	15 V -----	16	
E^I		1 I	2 V	3 VI	4 IV	<i>di salire lassù</i>
		5	6	7	8	
Strum. {		9	10	11	12	
		1	2	3	4	

IO LUI E LA CANA FEMMINA

Di questa canzone si potrebbe dire, cogliendone un po' lo spirito di allegra spensieratezza, che è una canzone scanzonata: infatti Baglioni qui parla del semplice fatto di portare a spasso i cani. Eppure, anche da questo piccolo episodio di quotidianità esce fuori un brano che sorprende per le trovate che lo rendono così felicemente scoppiettante.

Parlato : L'introduzione parlata (e comunque perfettamente a ritmo con la musica, in Si maggiore) è quella che maggiormente colpisce l'ascoltatore poiché – con la scusa di introdurre l'argomento del passeggiare mattutino – la sillaba *pas* viene usata per creare un brillante gioco fonetico interamente basato su un'allitterazione incessante. Nel frattempo, la fisarmonica suonata da Richard Galliano introduce subito un'atmosfera allegra.

A – A^I – A^{II} : La canzone vera e propria esordisce con una tripla ripetizione della strofa (ogni volta leggermente diversa, musicalmente) che descrive prima lei (la *cana* femmina), poi introduce lui (il cane maschio), e infine mostra l'*io* cantante mentre gioca con i suoi due cani. La triplice ripetizione della strofa è un espediente molto funzionale a mettere subito in campo i protagonisti della canzone, già citati nel titolo (che compare infatti alla fine di A^{II}). Vale la pena notare anche l'insistenza sulle parole *benedetta* / *benedetto* / *benedetti* nelle tre strofe: nel corso di questa analisi si scoprirà meglio il perché ciò accada. Per il momento basta tenere a mente questo dettaglio. Dal punto di vista armonico c'è la semplice alternanza di tonica e sottodominante (in tonalità di Si maggiore), con un ritmo armonico lento che cambia accordo ogni due battute.

B : La sezione **B**, con il vento che annusa i tre protagonisti della canzone, comincia a vivacizzare la parte musicale per introdurre il ritornello, attraverso un ritmo armonico più veloce (un accordo per ogni battuta), ma soprattutto attraverso una progressione modulante, che transita per le tonalità di Fa# e Sol# prima di modulare enarmonicamente in Lab.

C – C^I : Il passaggio di tonalità da Si maggiore a Lab maggiore sottolinea efficacemente la spensieratezza del testo che ora racconta la passeggiata con i cani, scodinzolando ("felici nella coda") per il piacere di

saper godere delle cose semplici della vita. I salti melodici ascendenti sembrano quasi imitare musicalmente i salti di libertà e di gioia dei cani che giocano, e ciò avviene esattamente nel punto in cui il testo dice “felici nella coda” oppure “e addosso a questa vita”.

A^{III} – A^{IV} : Alla ripetizione della strofa (col conseguente ritorno alla tonalità originale di Si maggiore, sempre per via enarmonica) si immagina come sarebbe migliore la vita se solo fosse possibile vivere senza alcuna inibizione, lasciandosi andare completamente all'istinto come fanno i cani, “senza avere regole”. Ecco che ora compare, in ognuna delle due strofe, la parola *maledetti*, perché è evidentemente questo il modo in cui si verrebbe giudicati dagli altri uomini se ci si lasciasse andare ad una vita così selvaggia. Ecco quindi che si manifesta la contrapposizione tra la *benedetta* vita libera dei cani, e quella *maledetta* degli uomini, costretta da mille regole.

B : Alla ripetizione della sezione **B** ritorna l'elemento del vento, che però ora si manifesta attraverso “quest'aria puttana che non dice no”, quasi come se la maledizione della condizione umana corrompesse persino il vento.

C – C^{II} : L'atmosfera di spensieratezza viene invece riproposta assolutamente identica dal ritornello, con l'unica differenza della cadenza finale su **C^{II}**, che porta alla sezione del ponte.

D – D^I : Qui, sulla nuova tonalità di Si $\flat$ maggiore raggiunta sempre enarmonicamente, Baglioni fantastica a proposito della possibilità di poter essere uguali – uomini e animali – al punto da poter riuscire “a bere un bicchiere insieme” e, un po' “ciucchi”, andare “ad ululare al blu”.

Strumentale + vocalizzo : A questo punto, sulla *u* di *blu*, Baglioni esegue un vocalizzo che imita musicalmente l'ululato di cui parla il testo, e la musica si sposta in tonalità di Re $\flat$ maggiore.

Parlato : Il brano finisce così come era cominciato, ma in tonalità di Re $\flat$ maggiore, riprendendo il gioco di parole che usa la sillaba *pas*. E chiude così.

IO LUI E LA CANA FEMMINA

Parlato (SI)	{	1	2	3	4	<i>Quando la notte è passata al passivo</i>
		V	-----	I	-----	
		5	6	7	8	
		IV	-----	I	-----	
		9	10			
		IV	-----			
A	{	1	2	3	4	<i>lei è una traccagna culona invadente</i>
		I	-----	IV	-----	
		5	6	7	8	
		I	-----	IV	-----	
A^I	{	1	2	3	4	<i>lui è un arcano signorino taciturno...</i>
		5	6	7	8	
A^{II}	{	1	2	3	4	<i>quanti bastoni e sassi volati in aria</i>
		5	6	7	8	
				V (FA#)		
B	{	1	2	3	4	<i>dietro la città</i>
		I (FA#)	V (SOL#)	VI (SOL#)	II (SOL#)	
		5	6			
		V (SOL#)	-----			
C (LA $\flat$)	{	1	2	3	4	<i>ce ne andiamo a spasso</i>
		I	III	II	V	
		5	6	7	8	
		I	III VI	II	V	
C^I	{	1	2	3	4	<i>e andiamo con la vita addosso</i>
		5	6	7	8	
		VI	I	IV	V (SI)	
A^{III} (SI)	{	1	2	3	4	<i>sarebbe meglio camminare carponi</i>
		5	6	7	8	
A^{IV}	{	1	2	3	4	<i>e riconoscere gli odori saper le stagioni</i>
		5	6	7	8	
				V (FA#)		

B	{	1	2	3	4	<i>allupati un po'</i>
		5	6			
C	{	1	2	3	4	<i>ce ne andiamo a spasso</i>
		5	6	7	8	
C^{II}	{	1	2	3	4	<i>e andiamo con la vita addosso</i>
		5	6	7	8 ^{IV} (Si $\flat$)	
D (Si $\flat$)	{	1	2	3	4	<i>uomini o animali potremmo stare bene</i>
		I	III	II	V	
D^I	{	1	2	3	4	<i>se si riuscisse a bere un bicchiere insieme</i>
		I	III VI	II	V	
Strum. + vocalizzo (RE $\flat$)	{	1	2	3	4	<i>al blu</i>
		I	-----	IV	-----	
Parlato	{	5	6	7	8	<i>così tutto passa e ripasso i miei passi</i>
		I	-----	IV	-----	
		9	10	11	12	
		I	-----	IV	-----	
		1	2	3	4	

STELLE DI STELLE

È noto che le innumerevoli luci che compongono il cielo stellato non sono a noi contemporanee, per via di uno scherzo birbone del tempo e dello spazio. Succede infatti che, a causa delle distanze immense che ci separano da quelle stelle, la luce prodotta dagli astri giunga sulla Terra con altrettanto immenso ritardo, direttamente proporzionale alla distanza⁹. Può dunque succedere che le luci di alcune stelle siano a noi visibili anche se quelle stelle si sono estinte da milioni di anni.

Trasformando questa magnifica illusione in metafora, Baglioni in questa canzone accosta gli artisti (“stelle” dello spettacolo) alle stelle del cielo. Ciò che accomuna i due termini della metafora è appunto l'effetto illusorio di continuare ad essere vivi anche dopo la morte: gli artisti attraverso le loro opere, e le stelle attraverso la loro luce che continua ad irradiarsi nello spazio.

Si tratta, in effetti, di una illusione di immortalità, ed è evidentemente questo il motivo che spinge Baglioni a dichiarare, all'inizio della canzone, di voler diventare un artista (“Io sperai di esser tra quelli...”). Occorre tener presente, inoltre, che questa dichiarazione è anche funzionale allo sviluppo narrativo che sottende l'intero album, visto che proprio quel verso iniziale indica molto chiaramente l'inizio di un cammino esistenziale verso una direzione ben precisa (che invece era espresso molto vagamente nella programmatica canzone iniziale, *Dagli il via*).

Stelle di stelle ha, apparentemente, una struttura molto semplice, essendo composta da una strofa di ampie dimensioni che si ripete per una seconda volta con alcune variazioni e con l'aggiunta del controcanto di Mia Martini. In realtà, prestando maggiore attenzione, ci si accorge presto che la strofa è a sua volta composta da una serie di frasi melodiche ognuna delle quali ha un senso compiuto in sé. Piuttosto che considerare la strofa come un blocco unico, può valere allora la pena suddividerla in varie sezioni, per poi distinguere più facilmente le differenze rispetto alla sua

⁹ Le distanze nello spazio si misurano, infatti, in anni-luce. Un anno-luce è la distanza percorsa dalla luce nell'arco temporale di un anno.

riproposizione. La strofa, composta da cinque frasi musicali, può dunque essere suddivisa in cinque sezioni che chiameremo **A – B – C – D – E**, tutte di quattro battute con l'eccezione di **D**, che ne ha tre. In questa parte della canzone Baglioni si espone chiaramente in prima persona (la canzone comincia con un *Io*) e manifesta – come già detto – il suo desiderio di diventare un artista evidenziando, degli artisti, la vita così diversa dalla norma, e il particolare destino che fa sì che non muoiano mai veramente.

Dal punto di vista musicale è interessante notare che tutti gli intervalli che costituiscono l'*incipit* melodico della prima battuta (da quando Baglioni comincia a cantare) sono intervalli di seconda minore:



Questo intervallo è caratteristico per il fatto di rappresentare tradizionalmente, nella retorica musicale, la forma minima di *lamento in musica*, e può essere identificato anche con il nome di *nota dolente*¹⁰. Dopo la prima battuta di seconde minori, la melodia continua con un'altra serie di seconde (maggiori, questa volta), ma in generale si può osservare come l'intervallo di seconda (minore o maggiore) caratterizzi l'intero brano, e per questo motivo sia particolarmente degno di attenzione, in quanto responsabile della creazione di un'atmosfera genericamente intimista e meditativa.

Un altro elemento musicale ricorrente in tutto il brano – e dunque degno di nota – è il modo in cui procede la linea melodica di basso. Sin dall'introduzione, forse non a caso affidata proprio al basso, appare evidente il movimento cromatico discendente, una progressione che dal

¹⁰ STEFANI GINO, MARCONI LUCA, FERRARI FRANCA, *Gli intervalli musicali*, Milano, Bompiani 1990, p. 127.

Mi porta al Si (nel caso dell'introduzione) attraverso questa successione di note, che copre un intervallo di quarta giusta: Mi – Re# – Re – Do# – Do – Si. Questa figurazione melodica era assolutamente tipica in età barocca, soprattutto nella forma di quattro note del tetracordo discendente che, «diatonico o cromatico, ostinato o no, semplice o composito, diventa poi un generico emblema sonoro di affetti lamentosi»¹¹.

Entrambi gli artifici retorici dell'intervallo di seconda (nota dolente) e della quarta discendente cromaticamente appartengono dunque alle convenzioni formali e drammaturgiche del lamento seicentesco, e sono ripresi da Baglioni per rafforzare musicalmente ciò che vuole comunicare all'ascoltatore.

Il senso del brano si chiarisce nella ripetizione della strofa, con la voce di Mia Martini che cantando un testo diverso si alterna o si sovrappone (sulla parola “storia” e sul verso “senza di noi / anche le stelle bruciate lassù”) al testo cantato da Baglioni. Al di là della suggestione di questo duetto, mantenendo l'attenzione sul testo cantato da Mia Martini ci si accorge che in ogni sezione della strofa viene espressa una apparente contraddizione. In **A^I** ci si chiede come il cielo possa finire, in **B^I** i fiori recisi profumano ancora, in **C^I** il mare sembra fermarsi all'orizzonte, e in **D^I** ci si chiede se una storia possa mai sfuggire finché qualcuno è disposto a raccoglierla dagli artisti. Nelle sezioni **A^I**, **B^I** e **C^I**, inoltre, compare l'opposizione tra *sì* e *no*, apparentemente senza motivo. In realtà, il motivo è coerente con la contrapposizione di elementi che sta alla base di tutto il brano, che oppone continuamente ciò che *è* a ciò che *sembra* e viceversa, come in un continuo gioco di specchi. Nella parte finale della strofa, che elimina la sezione **E** a favore di due nuove parti musicali (**F** e **G**), entrambi i testi cantati da Baglioni e da Mia Martini rivelano ciò che fino a quel momento avevano in qualche modo tenuto nascosto.

Baglioni, dopo aver parlato della vita degli artisti per tutto il brano, mette in scena la loro morte (“si spense il viso / il suo sorriso / e la voce”), anche se il verbo *morire* era già comparso precedentemente in un paio di occasioni (“ma neanche poi muoiono mai”, oltre che nella parte di Mia Martini). Alla luce di questo, risulta ora chiaro anche il perché dell'utilizzo di stilemi musicali legati al *lamento* seicentesco, che

¹¹ BIANCONI LORENZO, *Il Seicento*, Torino, EDT 1982 (2^a ed., 1991), p. 230.

frequentemente rappresentavano situazioni drammaturgiche o semplicemente musicali legate in qualche modo alla morte¹².

Mentre Baglioni tratteggia questa scena della vita che finisce, Mia Martini contemporaneamente canta di un'ultima apparente contraddizione: quella delle stelle che in cielo continuano a brillare, nonostante siano già bruciate. Un po' come la voce di quei cantanti che non sanno (non possono) più cantare.

¹² Basti pensare, giusto a titolo di esempio, al *Lamento d'Arianna* di Monteverdi, o al *Crucifixus* della messa solenne di Bach.

STELLE DI STELLE

(MIm)	Intro	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td colspan="4">progressione</td> </tr> </table>	1	2	3	4	progressione												
1	2	3	4																
progressione																			
(SOL)	A	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td colspan="4">progressione</td> </tr> </table>	1	2	3	4	progressione				<i>Io sperai di esser tra quelli</i>								
1	2	3	4																
progressione																			
	B	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td colspan="4">progressione</td> </tr> </table>	1	2	3	4	progressione				<i>quei cialtroni degli artisti</i>								
1	2	3	4																
progressione																			
	C	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td colspan="4">progressione</td> </tr> </table>	1	2	3	4	progressione				<i>quelli che qualcuno cresce</i>								
1	2	3	4																
progressione																			
	D	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>v</td> <td>vi</td> <td>IV</td> <td>v</td> </tr> </table>	1	v	vi	IV	v	<i>quelli che sono tutto e niente</i>											
1	v	vi	IV	v															
	E	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td colspan="4">progressione</td> </tr> </table>	1	2	3	4	progressione				<i>io in che parole fuggirò</i>								
1	2	3	4																
progressione																			
(SOL)	A^I	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> </table>	1	2	3	4	<i>come un timbro dolce e agro</i>												
1	2	3	4																
	B^I	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> </table>	1	2	3	4	<i>stanco jazz nello sgabello</i>												
1	2	3	4																
	C^I	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> </table>	1	2	3	4	<i>nelle pieghe delle mani</i>												
1	2	3	4																
	D^I	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td></td> </tr> </table>	1	2	3		<i>spinse tutto il fiato in gola</i>												
1	2	3																	
	F	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td colspan="4">progressione</td> </tr> </table>	1	2	3	4	progressione				<i>senza di noi</i>								
1	2	3	4																
progressione																			
(MIm)	G	<table border="1"> <tr> <td>1</td> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>II</td> <td>v</td> <td>5</td> <td>1 (SOL)</td> </tr> <tr> <td colspan="8">progressione</td> </tr> </table>	1	2	3	4	II	v	5	1 (SOL)	progressione								<i>dal palco scesero</i>
1	2	3	4	II	v	5	1 (SOL)												
progressione																			

MUSICA. L'ultimo disco del cantautore romano, 20 nuove canzoni in Lp

Straripante Baglioni

Confessioni a sfinire e un pugno di capolavori

L'anteprima in tv l'altra sera da Costanzo. Un'occasione mancata, fra il tripudio dei fans, le insistenze del conduttore e gli imbarazzi del cantante. Ma eseguendo dal vivo «Piccolo grande amore» ha dimostrato di essere in forma, nonostante l'incidente.

«Claudio Baglioni non fuga mai tutti i sospetti, fa crescere montagne di dubbi, sfianca chi ha superato (trovando qualcosa, però) i cavalli di frisia dell'adolescenza. Ma a volte fa cantare, e muove qualcosa dentro. Afferra per i capelli, nel mare magnum delle sue proposte di eterno scontento, la magia di una canzone riuscita, di un ritornello memorabile».

BERNARDINI MASSIMO, *Avvenire*, 17 novembre 1990.

Baglioni nel nuovo doppio lp, realizzato con l'apporto di ottimi musicisti ed un pugno d'ospiti eccellenti rinnega il passato di «cantautore dell'amore» per testi bizzarri, intellettualistici e talvolta pretenziosi. Suoni brillanti, grandi melodie ed ottimi arrangiamenti, fra i venti brani manca però quello trainante

«Oltre» i buoni sentimenti

Per Claudio una sfida con se stesso ma anche col suo pubblico

«La melodia è baglioniana, ma l'arrangiamento – Pasquale Minieri e Celso Valli, i due uomini alle spalle di Baglioni, hanno fatto un lavoro magnifico – è modernissimo, luccicante di tecnologia. I testi rinnegano l'antica, banale e semplice cifra del cantautore: sarà pure lo stile del flusso di coscienza joyciano, ma Baglioni sembra piuttosto esser stato folgorato dal Battisti degli anni 80».

Cronaca
spicciola
d'un best-seller
annunciato

VACALEBRE FEDERICO, *Il Mattino*, 17 novembre 1990.

VIVI

La seconda facciata del primo disco (non bisogna dimenticare che *Oltre* è stato concepito per il vinile) si apre con un brano che sin dal primo ascolto colpisce per l'audacia del testo: nessuna canzone di Baglioni aveva avuto fino a quel momento un contenuto così spiccatamente erotico e – insieme a *Domani mai* nello stesso album – poche altre ne avranno in seguito.

Questa canzone è strutturata in maniera molto semplice, essendo composta solo da introduzione, strofe (**A**), ritornello (**B**) e ponte (**C**), più un coro che fa da coda.

Intro : L'introduzione strumentale, in Si minore, presenta alla tastiera un motivo che verrà ripreso più avanti tra le varie parti della canzone, oltre che nel coro finale.

A : La prima strofa comincia con la descrizione di una situazione di benessere: “Cosa vuoi di più che avere / il solo guaio delle nubi...”. Subito dopo, vengono chiariti il contesto ambientale (la spiaggia), quello temporale (mattino presto, tarda primavera), e il soggetto: il *noi* di una coppia che si bacia. Una cosa importante da notare è il modo in cui la scena viene descritta: sappiamo che è mattina presto, che è tarda primavera, ma non sappiamo se l'azione si svolge nel passato, nel presente o nel futuro. La canzone infatti inizia con quel verbo avere all'infinito (“Cosa vuoi di più che *avere*”) che rende tutto molto vago. Questa vaghezza ha una motivazione, che verrà chiarita alla fine del brano.

A^I : La seconda strofa inizia ancora con “Cosa vuoi di più”, solo che adesso non c'è più il verbo avere, ma il verbo entrare, coniugato al passato: “Cosa vuoi di più, *entravamo* / in quella casa...”. La situazione ora diventa molto più chiara, e si riferisce a due amanti che *nel passato* si amavano in una casa completamente vuota. Questa strofa è di due battute più corta, e la melodia nella parte finale si sposta più in alto per aumentare la tensione e lanciare più agevolmente la parte principale della canzone.

B : Il ritornello, sempre rivolto al passato (“Vivi *eravamo*...”), è un'esaltazione della vita e della passione sensuale. Per rendere forte l'immagine, Baglioni tira in ballo i quattro elementi (aria, fuoco, acqua e

terra) che secondo i filosofi presocratici sarebbero alla base della nascita (con il loro unirsi) e della morte (con la loro separazione) di tutte le cose esistenti. Tra i quattro elementi, quello del fuoco è evidentemente quello dominante, in questo momento di passione. Per far arrivare ancora meglio all'ascoltatore il messaggio passionale, viene usata anche una progressione che dalla tonalità di Si minore passa attraverso quelle di La maggiore e Sol maggiore per poi tornare nuovamente su quella di Si minore. Un particolare che merita di essere notato è la cadenza plagale (IV – I) che viene utilizzata alla fine, nel collegamento con la sezione successiva. La caratteristica tipica di questa cadenza è quella di essere più antica, più vicina ai modi gregoriani che alla moderna tonalità, e dunque adatta ad esprimere musicalmente tutti quei concetti legati alla lontananza. In questo caso, la cadenza plagale viene usata per anticipare musicalmente il riferimento alle culture lontane di cui si occuperà il testo nella parte conclusiva della canzone.

A – A^I : Dopo quattro battute strumentali si ripresentano le due strofe, e anche questa volta entrambe iniziano con le parole “Cosa vuoi di più...”. Entrambe descrivono scene di un amore appassionato – addirittura consumato nel buio di portoni – ma si differenziano anche stavolta per la modalità temporale: in **A** c'è il verbo all'infinito (“Cosa vuoi di più che *andare*”), mentre in **A^I** il verbo è al passato (“Cosa vuoi di più *stavamo*”).

B – B^I : Il ritornello ora viene riproposto due volte: la prima volta rimane tale e quale (con lo stesso “Vivi eravamo...”), ma la seconda viene coniugato al futuro (“Vivi *torneremo*...”). Viene ora da chiedersi il perché di tutti questi cambi temporali. Ce ne sono ben tre nella canzone: infinito, passato e futuro. Perché?

C : La risposta viene data adesso, con la riproposizione dei primi due versi (su musica diversa, per sottolineare un senso diverso alle stesse parole): “Che vuoi di più che avere / il solo guaio delle nubi”. Le stesse parole ritornano come ad indicare l'inizio di un nuovo ciclo, come se ricominciasse tutto daccapo, ripetendo in eterno il ciclo della vita che è composto dall'alternanza di nascita e morte. Il modo infinito usato in questa circostanza si adatta a qualsiasi tempo, e dunque anche al futuro usato nel precedente ritornello, perché tutto ritornerà uguale a prima, e gli amanti che si sentivano vivi in passato lo saranno anche in futuro, e il loro essere fondamentalmente egoisti (questo è ciò che rivela la riproposizione

di “Che vuoi di più che avere / il solo guaio delle nubi”) non farà loro vedere le sofferenze e le morti di popolazioni che vivono lontane e in realtà completamente diverse. Del ciclo della vita, agli amanti sembra essere noto solo l'aspetto positivo.

Coro : A questo punto interviene un coro che trasforma in elemento puramente musicale i nomi di popolazioni appartenenti a vari gruppi etnici in via di estinzione in varie parti del mondo, che delle sofferenze di cui sopra sono le vittime, in quanto soggiogati dalla cultura occidentale interessata allo sfruttamento economico dei loro territori. Al di là di qualsiasi significato, però, ora il brano si conclude trasformando in puro elemento sonoro quella che in realtà è una semplice lista di nomi di gruppi etnici:

Ainu Akha

Lacandon Tasaday

Nambikwara

Gond Maori Masai

Kuna Hopi

Yanomani Semang

Onge Kogi

Waorani Penan

Caingua Veddas

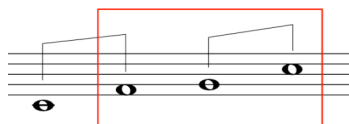
Sammi Caraja

Inuit Abbos

Tuareg Jurana

Questi nomi vengono intonati su un unico motivo che si ripete continuamente, e che contiene al suo interno un elemento che richiama la tradizione musicale indiana. Questo elemento che Baglioni prende in prestito dalla teoria musicale indiana è quello del *purva melakarta*, ovvero uno dei due modi in cui possono essere organizzati i 72 *raga* (scale musicali) alla base del sistema musicale indiano. Nella figura seguente è

mostrato lo schema del *purva melakarta*, costituito da due tetracordi separati da un tono. La parte evidenziata è quella utilizzata da Claudio Baglioni.



Purva melakarta

Ed ecco come questo frammento preso dalla teoria musicale indiana compare nel coro finale di *Vivi*:



Come si può vedere, si tratta esattamente della stessa sequenza intervallare, trasposta semplicemente una sesta sopra. Mancano gli strumenti tradizionali – certo – e il contesto rimane in ogni caso quello di una moderna canzone occidentale, eppure il passaggio esotico riesce ad arrivare comunque all'ascoltatore, facendosi riconoscere immediatamente come appartenente ad un mondo musicale legato a qualche lontana etnia. Ecco allora che questo elemento appare come decisivo nel caratterizzare il coro finale, marcandolo musicalmente come elemento lontano dai due protagonisti della canzone, unicamente assorbiti dal vivere nel loro mondo, il solo che sembrano voler conoscere.

VIVI

Intro
(SIm)

1	I VI	2	IV V	3	I VI	4	IV V
5	I VI	6	IV V	7	I VI	8	IV V

A

1	I VI	2	IV V	3	I VI	4	IV V
5		6		7		8	
9		10		11		12	

A^I

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10		

B

1	I (SIm)	2		3	V (SIm)	4	
5	I (LA)	6		7	V (LA)	8	
9	I (SOL)	10		11	V (SIm)	12	
13	IV (SIm)	14					

Strum.

1	I VI	2	IV V	3	I VI	4	IV V
1	2	3	4				
5	6	7	8				
9	10	11	12				

A

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12

A^I

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10		

Cosa vuoi di più che avere

cosa vuoi di più entravamo

vivi eravamo

cosa vuoi di più che andare

cosa vuoi di più stavamo

B	{	1	2	3	4	<i>vivi eravamo</i>
		5	6	7	8	
		9	10	11	12	
		13	14			
B^I	{	1	2	3	4	<i>vivi torneremo</i>
		5	6	7	8	
		9	10	11	12	
		13	14			
C	{	1	2	3	4	<i>che vuoi di più che avere</i>
		I VI IV V I VI IV V				
Coro	{	1	2	3	4	<i>ainu akba</i>
		I VI IV V I VI IV V				
		5	6	7	8	
		9	10	11	12	

LE DONNE SONO

Il titolo di questa canzone può trarre in inganno: non si tratta esattamente di una canzone sulle donne, quanto piuttosto di una canzone sul modo in cui gli uomini interagiscono con l'universo femminile. Sarà forse per questo che il tono generale è molto brioso, un po' rocambolesco com'è a volte il tentativo degli uomini di comprendere le donne.

Intro : L'introduzione, in Mi♭ minore, presenta subito un coretto che tra *pon pon* e *can can* fa già intendere il carattere scoppiettante che il brano assumerà, semplicemente usando la sonorità di queste parole.

A – A¹ : La strofa (**A**), che passa al modo maggiore, può essere divisa in due parti (**A1** e **A2**), e anche la sua ripetizione (**A¹**) presenta questa ripartizione. In **A1**, ovvero all'inizio della canzone vera e propria, c'è il ricordo ("Io ne ho avuta...") di una ragazza che combinava un mucchio di guai: si tratta, ovviamente, di un uomo che parla di una sua ex, ed è facile immaginare che stia parlando ad altri uomini, in quella che può essere una tipica discussione un po' colorita tra persone dello stesso sesso. Da notare, in questo punto, il contrasto stravagante fra il testo che parla di questa ragazza che piangeva alle feste, e il coro che in quel preciso momento canta spensieratamente "Brasil la la la la la la". In effetti, il coro ha una funzione importante in tutto il brano nel creare vivacità. La seconda parte della strofa (**A2**), invece, è un commento distaccato sugli uomini, che vengono osservati da un punto di vista esteriore al loro chiacchiericcio, e vengono paragonati a marinai (lì dove le donne sono oceani). Questo distacco è evidenziato anche musicalmente, con un passaggio dalla tonalità di Mi♭ maggiore a quella di Si♭ maggiore, che dopo appena due battute cambia nuovamente in Sol minore. La ripetizione della strofa (**A¹**) si ripresenta con la stessa suddivisione interna: **A¹1** e **A¹2**. Anche qui, all'inizio c'è un altro uomo che racconta di un'altra sua esperienza, relativa al primo bacio: "Io con una...", e poi c'è ancora il gruppo di uomini visto da una prospettiva esterna, a cui tocca stavolta il paragone con cowboys che sparano cazzate. Anche qui si ripete lo stesso cambio di tonalità.

B – B¹ : Il ritornello ritorna in Mi♭ maggiore e torna a parlare di donne, ma questa volta non attraverso il ricordo di qualche uomo, perché ora è

tutto più generico: quasi come se questo ritornello fosse un tentativo di riepilogare le varie esperienze per giungere ad una sintesi che possa descrivere e comprendere le donne. Ma fra le tante cose che possono essere, le donne sembrano sfuggire a qualsiasi tentativo razionale di definizione, essendo tutto e il contrario di tutto.

A^I – B – B^{II} : Strofa e ritornello si ripetono senza grosse differenze di significato: c'è nuovamente un uomo che racconta (“Io di un'altra”) una delle sue avventure, a cui fa seguito l'immagine degli uomini come naufraghi, stavolta. In tutto questo, non bisogna dimenticarsi del coro, che nelle strofe è sempre lì, sornione, a sottolineare i momenti più pruriginosi con commenti brevi e maliziosi, che fanno volentieri leva su giochi di parole come “Cellophan / lucido e teso” (con la parola *Cellophan* da sillabare, considerandola per come si legge: ce-lo-fan...). Riguardo al ritornello, in **B^{II}** si può notare che qui viene esplicitato ciò che era già chiaro, e cioè l'impossibilità di capire: “uomo tu non potrai mai sapermi”.

C – C^I – C^{II} – Coda : Il ponte, sempre in tonalità di Mi♭ maggiore, sembra riportare ordine nel caos, proponendo un'immagine di leggiadria attraverso la grazia delle pattinatrici, che un giorno si sposteranno. Questa parte si collega alla successiva per mezzo di due battute di coda aggiunte dopo **C^{II}**.

D : A questo punto ricompare il breve motivo cantato dal coro nell'introduzione, e si torna in Mi♭ minore.

B^{III} : In quest'ultimo ritornello, rinunciando ormai alla possibilità di poter comprendere il mistero femminile, agli uomini non rimane che far comunella tra di loro e non pensarci più.

Coda : La canzone si conclude con il coro che ora prende il sopravvento, scandendo ritmicamente una serie di parole che hanno senso solo per la bellezza sonora. Inutile cercare di capire. Come con le donne.

LE DONNE SONO

Intro
(MI♭m)

A

A^I

B
(MI♭)

B^I

A^I

1			
2	VI	3 IV V	4 I
5	VI	6 IV V	7 I
1	V	2	3 I
4	V	5	6 I
7	II (SI♭)	8 V (SI♭)	9 II (SOLm)
11	I (SOLm)	12 V (MI♭)	10 V (SOLm)
1	2	3	
4	5	6	
7	8	9	10
11	12		
1	2	3	4 V
5	I	6 VI	7 VII II
1	2	3	4
5	6	7	8
1	2	3	
4	5	6	
7	8	9	10
11	12		

Pon pon di pompompere

io ne ho avuta

marinai questi uomini

io con una

cow-boys che sparano

le donne sono qualche cosa

le donne sgambano odorose

io di un'altra

naufraghi su un tavolo

B (MI♭)	{	1	2	3	4		<i>le donne sono streghe e fate</i>
		5	6	7	8		
B^{II}	{	1	2	3	4		<i>le donne fanno l'improvviso</i>
		5	6	7	8		
C		1	2	3	4		<i>le pattinatrici</i>
C^I		IV	V	I	VI		<i>appese a un braccio</i>
C^{II}		1	2	3	4		<i>celesti e le melette</i>
Coda		1	2	3	4		<i>e con la stessa grazia</i>
(MI♭m) D		IV	II v				
B^{III} (MI♭)	{	1	2	3	4		<i>o buie baiadere</i>
		5	6	7	8		
Coda (MI♭m)	{	1	2	3	4		<i>le donne sono proprio tante</i>
		5	6	7	8		
		1	2	3	4		
		VI	IV v	I			
		4	5	6			
		7	8	9			
		10	11	12			
		13	14	15			
		16	17	18			
		19	20	21			
		22	23				
							<i>alla faccia</i>

DOMANI MAI

L'argomento dell'amore fisico ritorna, dopo *Vini*, anche in questa canzone, con la differenza che mentre lì si accennava ad un futuro ("Vivi torneremo"), in questo caso il domani viene negato fin dal titolo.

Intro : Poche battute della chitarra di Paco de Lucia bastano ad introdurre il tema della passione già a livello musicale, con un fraseggio spagnoleggiante molto efficace basato su una progressione con tre accordi di settima, dall'ambito tonale non ben definito.

A – A^I : All'introduzione di chitarra segue una sorta di seconda introduzione, questa volta cantata e dalla tonalità ben definita di Si maggiore. Qui i due protagonisti della canzone vengono presentati mostrando già il loro futuro, che è un futuro che non li vedrà insieme, ma separati. È dunque perfettamente logico che il soggetto in **A** sia *io*, e quello in **A^I** sia *tu* : due soggetti ben distinti pur se in qualche modo legati l'un l'altro.

B – B^I : Il cambio di tonalità verso la relativa minore (Sol# minore) e l'ingresso della sezione ritmica sottolineano il passaggio temporale dal futuro al presente. Scopriamo ora che i due soggetti (che anche qui mantengono l'opposizione *io/te* e *tu/me*) sono amanti, e in queste due strofe viene fotografato proprio un loro momento di passione.

C : La sezione **C** serve a ritardare l'ingresso del ritornello, e ad aumentare in questo modo la tensione narrativa, soffermandosi sulla scena d'amore. Anche qui, come già visto in altre canzoni, questa parte è articolata in due frasi melodiche: **C1** e **C2**, la seconda delle quali è più lunga di un paio di battute che modificano la tonalità in modo maggiore, prima di ritornare subito in una nuova tonalità minore.

D – D^I : Nel ritornello, che si sposta in tonalità di Si minore, si presenta una progressione armonica discendente che copre un ambito di quarta giusta¹³, in modo del tutto simile a quanto avveniva in *Stelle di stelle*. Anche in questo caso, dunque, si ricorre alla convenzione drammaturgica

¹³ Il basso parte da Si per giungere a Fa# attraverso questa successione di suoni: Si – Sib – La – Sol# – Sol – Fa#.

del lamento per illustrare una situazione che è, in effetti, dolorosa, in quanto il testo in questo momento nega qualsiasi possibilità di un domani per la coppia.

A^{II} : La ripetizione variata di **A**, in tonalità di Si maggiore, ribadisce questo concetto, e anzi lo sottolinea : “Mai più noi due / soltanto io e te / ma senza noi”.

B^{II} – B^{III} – C : Le due strofe e la sezione **C** si ripetono nella stessa tonalità di Sol# minore, e l'unica cosa che cambia (a parte alcune variazioni melodiche di **B**) è il testo, che ora si sofferma sul momento in cui i due amanti riposano e sono come “due pugili / sfiniti che si abbracciano”. Anche qui viene ribadito che “la speranza è una notte troppo lunga”, e a questo punto vale la pena notare una piccola finezza: e cioè che la parola “lunga” è intonata proprio su una nota di durata lunga¹⁴.

D – D^{II} – D^{III} – D^{IV} – Coda : Il ritornello si ripete per quattro volte: le prime due nella tonalità originale, e le altre due in quella di Re minore. Alla fine, Baglioni canta il titolo in spagnolo (“No hay mañana”) e subito dopo parte l'assolo di chitarra di Paco de Lucia sullo stesso giro armonico del ritornello. Nella già citata intervista rilasciata alla rivista *Chitarre*, Baglioni esprime così la sua ammirazione per il musicista spagnolo: «Paco de Lucia è un musicista che ho sempre amato, per la sua straordinaria capacità di creare una musica così particolare, che vive di tempi incredibili che si susseguono uno all'altro, difficilissimi da contare, ed anche una straordinaria capacità armonica, un mondo che si srotola con sorprese continue»¹⁵.

¹⁴ L'imitazione musicale del significato del testo risale soprattutto al Cinquecento, ed è un artificio retorico chiamato *madrigalismo*. Questo nome deriva dal fatto che era molto usato nelle composizioni denominate, appunto, *madrigali*.

¹⁵ Intervista a Claudio Baglioni, in: CESARO GIUSEPPE, “Oltre... tutto, Ancorassieme”, *Chitarre*, dicembre 1992, p. 48.

DOMANI MAI

Intro		<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td></td></tr> <tr><td colspan="4">← progressione →</td></tr> </table>	1	2	3		← progressione →				
1	2	3									
← progressione →											
A	{	<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="4">I</td></tr> </table>	1	2	3	4	I				<i>Io starò con te</i>
		1	2	3	4						
I											
<table border="1"> <tr><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td></tr> <tr><td colspan="2">VII</td><td colspan="2">II</td></tr> </table>	5	6	7	8	VII		II				
5	6	7	8								
VII		II									
A^I	{	<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="4"></td></tr> </table>	1	2	3	4					<i>tu / tu mai sarai</i>
1	2	3	4								
B	{	<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="4">← progressione →</td></tr> </table>	1	2	3	4	← progressione →				<i>io su di te</i>
		1	2	3	4						
← progressione →											
<table border="1"> <tr><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td></tr> <tr><td colspan="2">IV</td><td colspan="2">V</td></tr> </table>	5	6	7	8	IV		V				
5	6	7	8								
IV		V									
B^I	{	<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="4">← progressione →</td></tr> </table>	1	2	3	4	← progressione →				<i>sopra di me</i>
1	2	3	4								
← progressione →											
C	{	<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="3">← progressione →</td><td>V</td></tr> </table>	1	2	3	4	← progressione →			V	<i>e polveri / di luna nei cristalli</i>
		1	2	3	4						
		← progressione →			V						
		<table border="1"> <tr><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td></tr> <tr><td colspan="3">← progressione →</td><td>V</td></tr> </table>	5	6	7	8	← progressione →			V	
		5	6	7	8						
← progressione →			V								
<table border="1"> <tr><td>9</td><td>10</td><td>11</td><td>12</td></tr> <tr><td>I</td><td>VI</td><td>III</td><td>IV</td></tr> </table>	9	10	11	12	I	VI	III	IV	<i>e noi sciacalli</i>		
9	10	11	12								
I	VI	III	IV								
<table border="1"> <tr><td>13</td><td>14</td><td>15</td><td>16</td></tr> <tr><td>I</td><td>VI</td><td>III</td><td>IV</td></tr> </table>	13	14	15	16	I	VI	III	IV			
13	14	15	16								
I	VI	III	IV								
<table border="1"> <tr><td>17</td><td>18</td><td colspan="2"></td></tr> <tr><td colspan="2">v_I (SOL#)</td><td colspan="2">v (SOL#)</td></tr> </table>	17	18			v _I (SOL#)		v (SOL#)				
17	18										
v _I (SOL#)		v (SOL#)									
D	{	<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="4">← progressione →</td></tr> </table>	1	2	3	4	← progressione →				<i>domani domani</i>
		1	2	3	4						
← progressione →											
<table border="1"> <tr><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td></tr> <tr><td colspan="3">← progressione →</td><td>V</td></tr> </table>	5	6	7	8	← progressione →			V			
5	6	7	8								
← progressione →			V								
D^I	{	<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="4"></td></tr> </table>	1	2	3	4					<i>domani domani</i>
1	2	3	4								
A^{II}	{	<table border="1"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="4"></td></tr> </table>	1	2	3	4					<i>mai più noi due</i>
		1	2	3	4						
<table border="1"> <tr><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td></tr> <tr><td colspan="4"></td></tr> </table>	5	6	7	8							
5	6	7	8								

C	B ^{II} (SOL#m)	1	2	3	4	<i>restiamo poi</i>
		← progression →				
	B ^{III}	5	6	7	8	<i>...troppo lunga</i>
		IV	V	← progres. →		
	C1	1	2	3	4	<i>nei muscoli</i>
		5	6	7	8	
		9	10	11	12	
		13	14	15	16	
	C2	17	18			<i>e il gusto è scorza</i>
D (SI _m)	1	2	3	4	<i>domani domani</i>	
	5	6	7	8		
D ^{II}	1	2	3	4	<i>domani domani</i>	
	5	6	7	8		
D ^{III} (RE _m)	1	2	3	4	<i>domani domani</i>	
	5	6	7	8		
D ^{IV}	1	2	3	4	<i>domani domani</i>	
	5	6	7	8		
Coda	1	2	3	4	<i>domani domani</i>	
	← progression →					
	5	6	7	8		
	← progression →					
	9	10	11	12		
	13	14	15	16		
	17	18	19	20		
	21	22	23	24		

Dopo un anno di rinvii esce finalmente il nuovo album del cantautore, venti canzoni corredate da un racconto che ne è la chiave

Baglioni oltre Baglioni

Musica splendida, contenuti che lasciano perplessi

- Per «Oltre», sottotitolo «Un mondo uomo sotto un cielo mago», solisti di primo piano e suoni da disco internazionale □ In 99 minuti e 13 secondi un'opera che si propone di rivelare con una certa presunzione la filosofia dell'autore

Claudio Baglioni
il cantautore
che incide un disco
dopo tre anni
di silenzio
dedica a lui
tre canzoni
musicali formali
come Pino Daniele,
Mia Martini,
Vangelis e Ennio
e Piero De Luca

«Le basi musicali sono eccellenti e registrate alla perfezione, la voce di Baglioni ha il calore, il timbro e l'aplomb giusto, e il cantautore sfrutta fino in fondo il suo mestiere e la sua abilità vocale per colpire e fare effetto, potremmo dire per baglioneeggiare, con tutte le coloriture che la situazione richiede. [...] Allo scadere dei 99 minuti e 13 secondi, però, c'è qualcosa che non va, e bastano pochi istanti di silenzio per capire cosa: *Oltre* è un album che va preso per quello che è, ovvero un disco di Baglioni, anche se di un nuovo Baglioni, e non per quello che vorrebbe essere, ovvero un'opera che si propone di rivelare la Verità, il verbo e la filosofia del suo autore. Il quale, forse spinto da letture di autori difficili come Joyce e Eliot (ma ci metteremmo anche lo Stefano D'Arrigo di *Horcynus Orca*), si è avventurato con una certa presunzione su sentieri pericolosi, che hanno già fatto prima di lui molte vittime anche illustri».

ZAMPA FABRIZIO, *Il Messaggero*, 16 novembre 1990.

Al «Costanzo show» il cantautore ha ripercorso le tappe della sua vita artistica fino a oggi

Un disco senza risposte ma con tante domande

«Un uragano di applausi e le consuete grida femminili [...] hanno accolto ieri sera al teatro Parioli l'ingresso in scena del cantautore, protagonista di una conversazione a due con Maurizio Costanzo al quale, un anno e mezzo fa, Baglioni aveva promesso di far visita non appena il suo nuovo disco fosse pronto. Ha mantenuto la parola e si è presentato all'appuntamento, il primo in pubblico dopo il concerto per Amnesty International del settembre 1988 a Torino».

ZAMPA FABRIZIO, *Il Messaggero*, 16 novembre 1990.

ACQUA DALLA LUNA

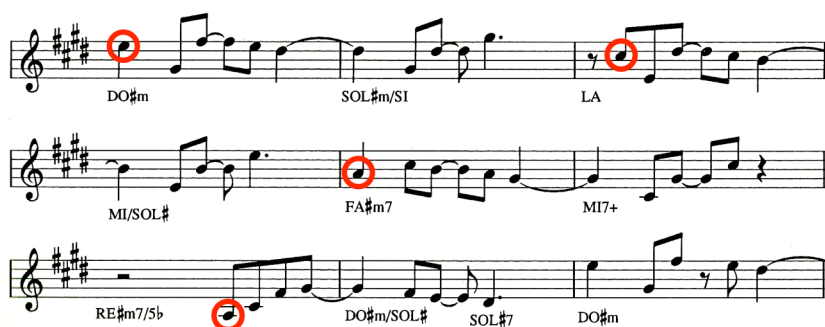
Questa canzone prende spunto dal mestiere stesso di Baglioni e di tutti quelli che come lui hanno come referente un pubblico, verso il quale proporsi con il desiderio di suscitare stupore e meraviglia.

Intro : L'introduzione strumentale in Do# minore anticipa musicalmente il ritornello, da cui prende le prime battute: grande impatto iniziale, con accordi di tastiera e un incalzante sostegno della ritmica.

A : Quando la voce fa il suo ingresso, mette subito a fuoco l'argomento della canzone con queste parole: "Volevo essere un grande mago / incantare le ragazze ed i serpenti"¹⁶. Insomma: viene subito evidenziata la voglia di incantare qualcuno, e di farlo attraverso la magia, ma nei versi immediatamente successivi Baglioni cita altre arti un po' circensi che hanno tutte lo scopo di suscitare la meraviglia di un pubblico. Nel richiamare queste attività da saltimbanco si fa ricorso spesso al gusto del paradosso, come nel caso del "trovatore perso", o dell'"equilibrista squilibrato", che destano curiosità e stupore di per sé, senza la necessità di dover aggiungere altro. Questa prima parte della canzone è piuttosto lunga, e probabilmente è proprio questa la ragione per cui è stata suddivisa in tre parti più brevi, che possono essere chiamate **A1**, **A2** e **A3**, ognuna di otto battute, e che insieme costituiscono la parte **A**, la cui durata è appunto di ventiquattro battute in tutto. C'è una simmetria, musicalmente, tra queste parti. Pur avendo la stessa melodia (quasi parlata, con molte note ribattute), questa viene proposta ogni volta a partire da una nota diversa, secondo una progressione melodica che la ripropone prima a partire da Do#₃ poi da Mi₃ e infine da Sol#₃, ovvero dalle tre note che, insieme, compongono l'accordo di Do# minore, che è anche quello che dà la tonalità al brano. Questa progressione della melodia, riproposta di volta in volta a partire da una nota più acuta, facilita il passaggio alla sezione successiva, che melodicamente si sposta ancora più su.

¹⁶ In diverse occasioni, Baglioni ha raccontato di aver cominciato a suonare proprio per rendersi visibile agli occhi delle ragazze.

B – B : Infatti, la melodia della sezione **B** si sposta su, in un registro più acuto, ma stavolta invece che avere una progressione verso l'alto, ha una progressione verso il basso. Le semifrase melodiche, infatti, si susseguono ad intervalli man mano discendenti, e così la prima (quella in corrispondenza del testo “E stupire tutti quelli”), che ha come nota iniziale il Mi_4 , si ripete subito dopo in modo identico, ma a partire da una terza minore sotto, in $DO\sharp_4$. Le altre due semifrase melodiche, similmente, scendono prima di terza maggiore (La_3) e poi addirittura di ottava (La_2), come si vede dallo spartito qua sotto, su cui sono evidenziate le note cardine di cui si è appena detto:



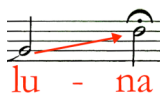
Occorre anche notare che, contemporaneamente, l'esempio appena illustrato costituisce una progressione discendente per grado congiunto. Questo andamento discendente è dovuto al fatto che ora il testo specifica quali sono, in particolare, le persone che l'artista/saltimbanco/incantatore vorrebbe stupire (oltre alle ragazze...) con le sue arti: sono le persone più sfortunate, quelle che hanno una tristezza nel cuore o sono in qualche modo emarginate per via di una presunta stranezza. È a queste persone che l'artista vorrebbe regalare un momento di stupore, e Baglioni lo dice nella prima esposizione di **B**. Quando invece **B** viene ripetuta, Baglioni passa dal dolore degli altri a un dolore che lo riguarda da vicino: quello di aver lasciato un figlio a casa, che lo ha guardato partire da dietro la finestra, con il rammarico – evidentemente – di non essergli potuto stare più vicino.

C – C' : Nel ritornello c'è l'invito esplicito ad assistere allo spettacolo, promettendo magie e usando una formula tipica, e un po' desueta, del

mondo circense : “Accorrete pubblico...”. Musicalmente si può avvertire che c'è una certa solennità, nel sostenere questo invito; solennità che è data dalle note più lunghe usate sul battere, a scandire la parola *pub-bli-co*.

Ripetizione di A – B – B – C^{II} – C^I : A questo punto la struttura osservata fino ad ora si ripete: il testo mantiene gli stessi argomenti usando ovviamente immagini diverse, ma ad ogni modo c'è un perfetto parallelismo con quanto visto fino ad ora. Ad esempio ora, invece del mago che vuole incantare le ragazze ed i serpenti, all'inizio di **A** il testo canta: “Volevo diventare un pifferaio / stregare il mondo e ogni sua creatura”. L'immagine è diversa, ma il concetto è quello. Allo stesso modo, in **B**, invece del figlio lasciato solo a casa c'è la madre che stava male, verso cui c'è la stessa sensazione d'inadeguatezza. In **C^{II}**, invece, compare il nome di un personaggio – Cucaio – che non è altro che il modo in cui Baglioni pronunciava da piccolo il suo stesso nome. Se si pensa a come il senso dello stupore e dell'incanto sia tipico dell'età infantile, si capirà immediatamente il perché venga nominato Cucaio proprio in questo brano, che di incanto e meraviglia parla.

D : A concludere la canzone c'è una nuova sezione che ha un piglio riflessivo, sottolineata da un basso cromatico che dal Sol# scende fino al Re#. Qui ritornano le sofferenze a cui la canzone accennava precedentemente: sarebbe bello se agli artisti fosse concesso di alleviare ogni male, ma purtroppo – come del resto già anticipato nel racconto dei propri dolori personali – non è possibile, e l'acqua dalla luna è posta a metafora di questa impossibilità (ma, ironia della sorte, una ricerca scientifica di pochi anni dopo accerterà proprio la presenza di acqua sulla luna). Il brano finisce con una cadenza sospesa, che lascia il discorso aperto proprio lì dove il testo parla di qualcosa di irrealizzabile (e dunque sospeso). Lo stretto legame tra testo e musica è evidente anche nell'ultima parola della canzone: “luna”. Le due note su cui questa parola viene intonata hanno un andamento ascendente, in direzione della luna, su nel cielo.



ACQUA DALLA LUNA

A	Intro (DO#m)	{	1	2	3	4	
			I	VI	VII	IV	
			5	VI	V	I	
			9	10	11	12	
	13	14					
	A1	{	1	2	3	4	<i>Volevo essere un grande mago</i> <i>avvitarne il collo e toglierne il respiro</i> <i>come un cammello entrare nella cruna</i> <i>e stupire tutti quelli</i> <i>io lasciavo a casa un figlio</i> <i>accorrete pubblico</i> <i>mille e più incantesimi</i>
			progressione				
			5	6	7	8	
			I	VI	IV	VII	
			9	10	11	12	
13			14	15	16		
17			18	19	20		
21			22	23	24		
1			2	3	4		
progressione							
5			6	7	8		
				II	V		
1			2	3	4		
5			6	7	8		
1			2	3	4		
I			IV	III	VII		
5	VI	V	VI				
1	2	3	4				
5	6						

A	A1	1	2	3	4	<i>volevo diventare un pifferaio</i>	
		5	6	7	8		
	A2	9	10	11	12	<i>metter la testa in bocche di leoni</i>	
		13	14	15	16		
	A3	17	18	19	20	<i>lanciar coltelli e sguardi come gelo</i>	
		21	22	23	24		
	B	1	2	3	4	<i>e portare sopra un carro</i>	
		5	6	7	8		
	B	1	2	3	4	<i>io restavo zitto al fianco</i>	
		5	6	7	8		
	C ^{II}	1	2	3	4	<i>accorrete pubblico</i>	
		5	6	7	8		
	C ^I	1	2	3	4	<i>in mille e più incantesimi</i>	
5		6					
D	D	1	2	3	4	<i>se sapessi un dì</i>	
		← progressione					
		5	6	7	8		
		progressione					
		9	10	11	12	13	V

TAMBURI LONTANI

La musica è l'arte temporale per eccellenza. Il fatto che la musica abbia intrinsecamente bisogno di tempo per essere fruita, fa di quest'arte qualcosa di particolare. Le stesse note musicali non sono altro che durate temporali – più o meno lunghe – che si avvicinano sino a formare una melodia o un ritmo, e ciò avviene da sempre, da quando è nato l'uomo e anche da prima. Il ritmo, in particolare, sembra avere stretti legami con le pulsioni vitali (il battito cardiaco) e con i cicli della Terra (l'alternarsi delle stagioni), ed è proprio questa la chiave di lettura che serve per comprendere questo brano.

Intro : L'introduzione dei fiati su tempo *largo* crea subito un'atmosfera solenne che caratterizza musicalmente tutto il brano. La sonorità dell'ensemble di fiati e le note lunghe creano un'atmosfera di quiete, che è efficace nell'anticipare il discorso riflessivo che seguirà¹⁷. Il giro armonico – in Sol maggiore – è lo stesso che verrà utilizzato subito dopo nelle strofe. È interessante notare come l'arrangiamento proceda nella linea di basso con un andamento ascendente di seconde diatoniche.

A – A' : Le prime due strofe presentano i due elementi attorno a cui ruota l'intera canzone: il tamburo e il tempo. Più nello specifico, la prima strofa sostiene l'idea che ogni persona abbia il proprio tamburo, e un proprio ritmo e canto con cui interagisce con gli altri uomini. La seconda strofa, invece, introduce l'elemento dell'implacabile scorrere del tempo, che è padrone di tutto, e da cui dipendono gli incontri della vita con altre persone-suoni. La melodia sembra voler riprodurre nel suo stesso ritmo, attraverso le numerose note ribattute, il *tam tam* dei tamburi.

B : La sezione **B** è divisa in due parti (**B1** e **B2**) che sono musicalmente leggermente diverse, anche se entrambe si soffermano sull'infelicità che deriva sempre dallo scorrere del tempo, responsabile dell'allontanamento dalle persone care. In **B1** questa infelicità è sottolineata da una progressione discendente che va a finire in un momentaneo spostamento

¹⁷ Strumenti a fiato come la tromba venivano utilizzati nelle musiche di chiesa, tra Seicento e Settecento.

alla tonalità di Mi minore¹⁸, a cui seguono (in **B2**) il ritorno in Sol maggiore e una nuova progressione. In **B2**, invece, l'immagine dell'allontanamento dalle persone care è data dai tamburi che battono più lontani, al cui suono Baglioni fa il verso, imitandolo ("Tam tam tam tam tam tam").

C : Rivolgendosi ad un'altra persona ("Dimmelo anche tu"), che probabilmente è la donna amata un tempo (ma potrebbe rivolgersi anche ad un *tu* generico), Baglioni chiede ora una conferma del fatto che il tempo, nonostante tutto, non ha provocato un allontanamento definitivo tra sé e quest'altro interlocutore. Musicalmente, questa parte sembra ora proporsi come ritornello, tuttavia non si tratta di un vero e proprio ritornello, perché il culmine lirico troverà sfogo solamente nella sezione successiva. Tuttavia, questa parte è fondamentale per lo sviluppo del brano, che in questo punto acquista una maggiore tensione grazie ad una progressione melodica che, in modo molto simile a quella osservata in *Acqua dalla luna*, ripete una frase melodica prima a partire da Sol₃, poi da Si₃, e infine da Re₄¹⁹. La tensione che viene progressivamente accumulata in questo modo, puntualmente sorretta dai fiati, trova finalmente risoluzione nel passaggio in Mi minore, che continua anche nella sezione successiva. Legate da questa relazione tonale, da questo momento in poi le due sezioni **C** e **D** faranno inevitabilmente coppia ad ogni riproposizione.

D : In questo momento si raggiunge il punto culminante, quello carico di maggiore tensione espressiva sia musicalmente (col raggiungimento della nota più acuta fino ad ora, e con due tristissimi accordi di settima diminuita carichi di tensione) che a livello di contenuto testuale, con il richiamo affettivo al padre. Nel contesto della canzone, che fino a questo punto aveva espresso la difficoltà di mantenere certi rapporti interpersonali, l'invito rivolto al padre a fare insieme un giro in macchina

¹⁸ Il quinto grado, in Mi minore, ha un Re naturale invece di un Re[#], esattamente come accadeva in *Io dal mare*. Anche in questo caso, l'espedito è utilizzato per suscitare un effetto di lontananza e di nostalgia. Nel Cinquecento, inoltre, il modo di Mi (senza il Re[#]) era il modo associato al sentimento dell'angoscia.

¹⁹ Mentre la progressione melodica è ascendente, il basso presenta – contemporaneamente – una progressione discendente. La cura degli arrangiamenti passa anche attraverso dettagli come questi.

vuole essere un tentativo di recupero di questi rapporti, e allo stesso tempo rivela anche un aspetto autobiografico (il verso “Albero padre con un ramo solo” si riferisce al fatto di essere figlio unico).

Ripetizione di A – A^I – B – C – D^I : La ripetizione della struttura vista fino ad ora avviene con una maggiore presenza della sezione ritmica, che vede l'ingresso della batteria e delle congas per dare maggiore slancio. **A**, **A^I** e **B** non fanno altro che ribadire il concetto che il tempo, con il suo trascorrere, fa cambiare le cose e i rapporti con le persone, provocando sofferenza per ciò che non è più come prima, mentre **C** e **D** contengono due nuovi riferimenti autobiografici, questa volta rivolti alla persona amata e al figlio. In questo momento scopriamo qual è il vero motivo ispiratore della canzone: una vicenda personale che riguarda la dolorosa separazione dalla moglie, e di conseguenza dal figlio.

C^I – D^{II} : Le sezioni **C** e **D** si ripresentano nuovamente insieme, ma nella nuova tonalità di La maggiore, che innalza ulteriormente la melodia verso l'acuto. Anche questa volta ci sono due riferimenti affettivi, e questa volta si rivolge anche al suo cane prima di concludere con un appello accorato e rabbioso ad un amico: “Giura amico mio / che glielo metteremo ancora lì / a questa vita che va via così / senza aspettarci”. In quest'ultimo passaggio il tempo si mostra ancora potente e indifferente alle infelicità umane, ma nello stesso tempo c'è una pulsione di ribellione verso questa condizione. Questa tensione di non accettazione viene espressa musicalmente attraverso una dissonanza estrema in corrispondenza della parola “vita”, dove un Do# stride sonoramente con il corrispondente accordo di Re# diminuito: una sorta di ribellione musicale che rispecchia la ribellione di cui parla il testo.

Coda : Sul finale, sorretto come all'inizio solo dai fiati, è come se risuonasse in lontananza il tam tam dei tamburi, quel ritmo della vita che va comunque avanti.

TAMBURI LONTANI

Intro (SOL)	{	1	2	3	4				
		I	V	I	IV	I	II	V	
		5	6	7	8				
		I	V	I	IV	I	II	V	
A		1	2	3	4				
		I	V	I	IV	I	II	V	
A^I		1	2	3	4				
B	{	1	2	3	4				
		← progressione →			II V (MIm)				
		1	2	3	4	5	6		
		VI (MIm)	V* I (MIm)	LA (IV - II)	← progres. →		V (SOL)		
C	{	1	2	3	4				
		← progressione →							
		5	6	7	8				
		progres.		V (MIm)	II V (MIm)				
D		1	2	3	4	5	6		
		I (MIm)	IV (MIm)	V (MIm)	IV+ (SOL)	V (SOL)			
A		1	2	3	4				
A^I		1	2	3	4				
B	{	1	2	3	4				
		1	2	3	4	5	6		
C	{	1	2	3	4				
		5	6	7	8				
D^I		1	2	3	4	5	6		
C^I (LA)	{	1	2	3	4				
		5	6	7	8				
				V	II V				
D^{II}		1	2	3	4	5	6		
Coda		1	2	3	4	5			
		I	V	I	IV	V	II	V	I

** Senza sensibile alterata*

*Ognuno ha il suo tamburo
 il tempo vince sempre
 alberi che sfilano
 battono i tamburi battono
 dimmelo anche tu
 vieni padre mio
 e come tutto torna
 ed ogni giorno siamo
 e le storie muoiono
 cambiano le scene cambiano
 pensa amore mio
 credi figlio mio
 e tu compagno
 giura amico mio
 tam tam tam tam tam tam*

Il cantautore romano parla di «Oltre», il suo ultimo, attesissimo album che esce oggi

Baglioni, paura di cantare

«Incidere un nuovo disco è sempre un'esperienza raccapricciante»

«Cinque anni di lontananza dalle scene, soprattutto per un timido ipersensibile, non sono uno scherzetto. [...] Insomma: prima del suo primo ritorno pubblico [...] Claudio Baglioni misurava a passi nervosi il retropalco del teatro Parioli».

SCOTTI PAOLO, *Il Giornale*, 17 novembre 1990.

Se Ulisse ha fatto scalo a Tien-An-Men

Nell'elepì un labirintico viaggio tra generi musicali diversi, confessioni autobiografiche e tragedie del nostro tempo

«Con buona pace di quei colleghi che l'anno condannato già prima di ascoltarlo [...] merita tutta l'attenzione che compete alla sua complessità e alla sua qualità, questo disco stregante [...] che ci riporta la voce e la musica del cantautore romano».

ROMANA CESARE G., *Il Giornale*, 17 novembre 1990.

«Se volete il parere di qualcuno che non è mai riuscito ad amare il cantore di *Strada facendo*, è musicalmente bellissimo, il migliore che il cantautore romano abbia mai fatto».

Finalmente nei negozi il nuovo album del cantautore romano

**Oltre Baglioni
cercando
un nuovo Baglioni**

COSTANTINI FRANCESCO, *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 17 novembre 1990.

NOINO

Il secondo disco si apre con questa canzone che ha un carattere di canto collettivo, che diventa particolarmente evidente nel contesto del concerto.

Intro : L'attacco del brano, in Sol minore, è molto deciso pur se affidato esclusivamente ad accordi di tastiera, ed anticipa musicalmente quello che sarà il ritornello. Le sincopi presenti sin da ora caratterizzeranno ritmicamente tutto il brano, che si basa prepotentemente sull'effetto di movimento dato appunto dalle sincopi.

A – A^I : La strofa, che passa alla tonalità di Si $\flat$ maggiore, comincia delineando immediatamente il contesto temporale con quel “Come sarà...” che proietta immediatamente l'ascoltatore verso un immaginario futuro. Questa proiezione temporale in avanti rimarrà costante per quasi tutto il brano, con una sola eccezione di cui ci si occuperà più avanti. Intanto, questo immaginare un giorno futuro in cui andare incontro alla realtà presenta un elemento di follia: non è un caso che il primo verso di ognuna delle due strofe contenga rispettivamente prima la parola “prendere”, e poi “stringere”, perché qui si vuole marcare l'accento sul fatto che ci si vuole impossessare del proprio futuro quasi fisicamente, proprio con le mani (“come sarà / le mani stringere”), in modo energico e non comune. Questa energia è comunicata all'ascoltatore attraverso elementi naturali come il vento (“farsi travolgere / da un vento di follia”), l'aria (“con tutta l'energia / che l'aria ci darà”) e le onde (“le onde a fendere / sassi schizzati via”). Nella melodia, l'energia è espressa attraverso le sincopi di cui si diceva prima, che oltretutto con il loro effetto di movimento rappresentano bene anche le onde e l'aria.

B : La canzone continua mantenendo il tempo al futuro: “Avremo ancora braccia / come ali libere”, e anche ora c'è un riferimento alla fisicità, alle braccia che però sono come ali libere, a simboleggiare un futuro che vuole spiccare il volo.

C : Il ritornello ora vuole richiamare prepotentemente l'attenzione dell'ascoltatore. Sembra addirittura che alla fine della sezione precedente l'intero arrangiamento subisca un arresto di due battute proprio per creare l'effetto di tensione e di attesa prima di “sparare” il ritornello. Quando

questo arriva, l'ascoltatore ne è totalmente coinvolto. Ciò avviene sia perché c'è un esplicito riferimento a "Noi" (che include naturalmente anche l'ascoltatore), sia perché quel *noi* viene poi immediatamente ripetuto, oltretutto sulla stessa nota, con l'intenzione evidentissima di far partecipe chi ascolta. Come se ciò non bastasse, l'intero verso "Noi noi no" viene ripetuto per altre tre volte a formare una prima parte (**C1**) che si ripeterà quasi uguale (**C2**) subito dopo, con la differenza che in questa ripetizione compare anche un misterioso "noi mai più rubati" di cui per ora non si riesce a capire bene il senso (sarà più chiaro verso la fine del brano). Quello che conta, per ora, è che questo ritornello, con la continua ripetizione di "Noi noi no", vuole stabilire una relazione molto stretta con l'ascoltatore, e appare evidente che si propone come un inno collettivo.

A^I – B^I – Coda – C^I : La ripetizione della strofa avviene con l'ingresso della batteria, che aggiunge vigore, mentre il testo continua a guardare al futuro, chiedendosi "Come sarà / spaccare il mondo in due...". Ritorna dunque l'idea di un futuro a cui guardare con sicurezza, e da affrontare energicamente. La ripetizione di **B** (nella forma variata di **B^I**), invece, proietta il futuro nelle speranze riversate sui figli, e va a sfociare in una breve coda che ripone le speranze "di più giù in fondo là / più su più in alto / ancora oltre". La parola *oltre*, qui, sembra avere un significato esattamente coincidente con quello del titolo dell'intero album, e porta subito al ritornello **C^I**, che si ripete uguale tranne che nel finale, che sfocia in una nuova sezione musicale.

D : Ora, dalla tonalità di *Sib* maggiore si passa a quella di *Mib* maggiore, e questo cambio di tonalità sottolinea un cambiamento importante a livello del testo. Mentre fino a questo momento tutto il brano aveva sempre guardato al futuro, in questo punto viene svelato qualcosa di importante riguardante il passato del soggetto collettivo *noi* a cui ci si è sempre riferito. Si scopre così che quel *noi* è un "noi che mai / finimmo di aspettare". Cioè: noi che abbiamo sempre aspettato. A cui si aggiunge: "Provando a vivere". Insomma, questo *noi* collettivo sembra essere un soggetto che si è un po' scocciato di aspettare, provando a vivere, e che ora si ribella dicendo: "E non vogliamo andare / in paradiso se / lì non si vede il mare". Ora si capisce meglio il significato di quel *noi no* così ribelle: il no è rivolto ad una vita in cui tutto sembra essere già predefinito, in cui basta aspettare il proprio turno, il tutto senza alcuno spazio per l'individualità. E se dal *paradiso* di una vita tranquilla non si può

nemmeno vedere il mare (metafora del sogno, e della fantasia), tanto vale non andarci.

C^{II} : La triplice ripetizione finale del ritornello acquista dunque un nuovo senso, alla luce di quanto appena scoperto, e il verso finale della canzone renderà ancora più chiara ogni cosa. Tutte e tre le ripetizioni hanno una particolarità, dal punto di vista armonico: c'è una continua alternanza tra tonalità diverse, nonché un doppio significato di alcuni accordi, che possono essere interpretati come gradi diversi di tonalità differenti²⁰. Alla seconda ripetizione del ritornello c'è una modulazione che sposta l'ambito melodico verso l'acuto.

Coda : Nelle ultime tre battute l'arrangiamento si blocca, lasciando solo la tastiera a replicare la melodia della voce, che canta: "Noi sogni di poeti". Ora si capisce anche a cosa si riferisce il verso "noi mai più rubati" del ritornello. Ai sogni rubati.

²⁰ Si rimanda allo schema della canzone per maggiori dettagli. Osserviamo come **C^{II}2** apra con un accordo di Do minore che può essere considerato come sesto grado di Mi♭ maggiore, ma allo stesso tempo anche come primo grado di Do minore, assumendo dunque un doppio significato. Le otto battute di **C^{II}2**, infatti, alternano le tonalità di Mi♭ maggiore e Do minore usando l'ambiguità dell'accordo di Do minore come elemento di unione tra le due tonalità. La stessa cosa accade in **C^{III}2** e in **C^{IV}2**, con l'unica differenza che qui tutto è spostato di un tono sopra: le tonalità che si alternano sono quelle di Fa maggiore e Re minore, con l'accordo di Re minore col doppio significato (sesto grado di Fa maggiore, e primo di Re minore).

NOI NO

Intro (SOLm)	1	2	3	4	
	I	VII	³ IV V (Sib)	I (Sib)	
	5	6	7	8	
	I	VII	V	VI	
A (Sib)	9	10	11	12	<i>Come sarà un giorno prendere</i>
	I	VII	¹ IV V (Sib)	I (Sib)	
	13	14	15		
	I	VII	I (Sib)		
A'	1	2	3	4	<i>come sarà le mani stringere</i>
	IV		I (SOLm)	⁴ VI I (Sib)	
	5	6	7	8	
	IV		V		
B	9	10	11	12	<i>avremo ancora braccia</i>
	IV		I	I	
	1	2	3	4	
C1	5	6	7	8	<i>noi noi no</i>
	VI	I	IV	V	
	9	10	11	12	
	VI	V	I	V	
C2	13	14	15	16	<i>noi noi no</i>
	VI	I	IV	IV	
	1	2	3	4	
	VI	V	³ IV V	I	
A'	5	6	7	8	<i>come sarà spaccare il mondo in due</i>
	VI	V	I	IV	
	9	10	11	12	

B^I	1	2	3	4	<i>avremo le speranze</i>				
	5	6	7	8					
	9	10	11	12					
	13	14							
Coda	1	2			<i>di più giù in fondo là</i>				
	IV	-----							
C^I	C^I	1	2	3	4	<i>noi o noi no</i>			
		5	6	7	8				
	C^I2	9	10	11	12	<i>noi o noi no</i>			
		13	14	15					
D	(MI♭)	1	2	3	4	5	<i>...che mai / finimmo di aspettare</i>		
		I	-----	VI	-----	V		I	
C^{II}	C^{II}2	6	7	8	9	10	<i>...il mare / noi no</i>		
		I	V	VI	v	LA♭		IV	II
				(LA♭)	(I - IV)				
	C^{III}2	1	2	3	4		<i>noi o noi no</i>		
		DOm	v	IV	I				
		(VI - I)	(MI♭)	(MI♭)	(MI♭)				
	C^{IV}2	5	6	7	8		<i>noi o noi no</i>		
		DOm	v	v	VI				
		(VI - I)	(MI♭)	(DOm)	(DOm)				
C^{IV}2	9	10	11	12		<i>noi o noi no</i>			
	REm	v	IV	I					
	(VI - I)	(FA)	(FA)	(FA)					
C^{IV}2	13	14	15	16		<i>noi o noi no</i>			
	REm	v	v	IV					
	(VI - I)	(FA)	(REm)	(REm)					
C^{IV}2	17	18	19	20		<i>noi o noi no</i>			
	REm	v	IV	I					
	(VI - I)	(FA)	(FA)	(FA)					
C^{IV}2	21	22	23			<i>noi no / noi sogni di poeti</i>			
	REm	v	v						
	(VI - I)	(FA)	(REm)						
Coda	1	2	3			<i>noi no / noi sogni di poeti</i>			
	VI	IV	VI						
	Rem	FA	(FA)	(FA)					

SIGNORA DELLE ORE SCURE

Forse nessuna canzone dell'intero repertorio di Claudio Baglioni ha un significato tanto sfuggente quanto quello di questa canzone. Fin dal titolo, l'ascoltatore è portato a chiedersi chi possa essere questa signora delle ore scure, e una risposta certa sembra rimanere volutamente elusa per tutta la canzone. Nell'analisi che segue, pertanto, vale più che mai quel principio generale secondo cui ogni interpretazione non può essere che soggettiva e parziale, ma fatta questa doverosa premessa si può ora pensare di procedere all'esame del brano con orgogliosa sicurezza sul nostro punto di vista.

Intro : L'introduzione strumentale, in Mi minore, insinua un clima di mistero: chitarra, basso, batteria e alcuni effetti di tastiera creano insieme un senso di inquietudine, dato soprattutto dall'effetto percussivo degli accordi di tastiera, ma più in generale dal suono cupo delle frequenze più gravi di ciascuno strumento. Oltre a ciò, occorre notare che le sonorità suggeriscono ambientazioni lontane, quasi come a voler richiamare un mondo culturalmente assai distante da quello occidentale.

A – A' : Mentre la musica continua ad abbozzare ambientazioni notturne, le prime due strofe introducono chi questi paesaggi notturni li abita: la “signora delle ore scure” compare infatti sin dal primo verso, e la sua descrizione passa per ombre e fasci di luce sulla sua pelle, ma anche per “misteri oltre le ciglia”. Le parole, evidentemente, non sono usate a caso. Per ciò che riguarda l'*io* che canta, basti evidenziare il desiderio verso questa figura femminile, che si manifesta nel verso finale di ogni strofa: prima con “accarezzai l'idea di lei in lontananza”²¹, e poi con “furtivo

²¹ Alla fine della prima strofa, subito dopo il verso “accarezzai l'idea di lei in lontananza”, c'è un breve intervento di tastiera che richiama palesemente alcune sonorità orientali, come potrebbero essere quelle legate a strumenti tradizionali giapponesi a corda dal tipico timbro metallico come il *koto* o lo *shamisen* (quest'ultimo frequentemente suonato dalle *Geishe*). Anche questo è un indizio sonoro di cui tener conto nell'interpretazione del brano, poiché rimanda ad un mondo lontanissimo, aggiungendosi in ciò ad una serie di altri indizi sparsi nella canzone che rimandano appunto ad altre culture (pur se non necessariamente orientali). Più che il riferimento preciso, conta l'allusione ad uno sbalzo culturale.

come un gatto io mi son lavato”. Quest’ultimo verso suggerisce anche l’idea che nel desiderio di questa donna ci sia qualcosa di peccaminoso. Entrambi i versi, comunque, sono coniugati al passato, e dunque ci fanno capire che le strofe parlano di qualcosa che è già successo.

B : Questa breve sezione di appena quattro battute è una sezione di passaggio, sia dal punto di vista musicale che narrativo. Qui avviene la transizione dalla tonalità originale di Mi minore a quella di Sol maggiore, che è in realtà solamente una tonalità di passaggio verso la modulazione in Do maggiore, che avverrà subito dopo. Questa modulazione in atto serve a passare da un’atmosfera cupa e misteriosa ad una decisamente più solare. Il testo, parallelamente, marca una differenza rispetto a prima con il cambio dal tempo passato al presente, stabilendo in questo modo anche un rapporto di maggiore vicinanza con l’ascoltatore. Qui viene sottolineata la differenza di età tra i due protagonisti della canzone, con lui che è più vecchio di lei.

C : Con il raggiungimento della tonalità di Do maggiore la melodia diventa ampia e cantabile, e questo slancio lirico si riflette anche nel testo che ora descrive in modo molto poetico la bellezza di questa ragazza. Nello stesso tempo, però, vengono messi in evidenza un paio di particolari che cominciano a darci qualche indicazione sulla sua identità: il “suo cuore chiuso in cantina” e “quella schiena (che le tiene l’anima) / stretta al sicuro”.

D : Il ritorno in tonalità di Mi minore descrive in sole tre battute il desiderio nei confronti di questa giovane donna: “Ti succhierei per ore e più / cioccolatino nella bocca / senza mai mandarti giù”, per poi tornare rapidamente alla ripetizione delle strofe. Anche in questo caso, come già visto in *Io dal mare* e in *Tamburi lontani*, la tonalità di Mi minore viene usata senza la sensibile alterata (Re#), che non appare nei due accordi di dominante di questa sezione **D**. Questo espediente viene dunque utilizzato di nuovo per sottolineare musicalmente qualcosa di lontano e non ben definito come il mistero che caratterizza la descrizione di questa ragazza e che finisce per permeare l’intera canzone.

A^{II} – A^{III} : Il ritorno dell’atmosfera misteriosa dell’inizio riporta l’attenzione del testo sulla signora delle ore *dure*, che ora dorme sorvegliata nel sonno dal suo “immobile guerriero” che la protegge dalle “ragnatele del giorno”. Queste strofe aggiungono altri dettagli alla figura della donna, che ora scopriamo essere così giovane da essere addirittura adolescente

(“*adolescente nuca morbido sentiero*”), mentre i termini *amazonica* e *caraibica* dovrebbero cominciare a darci già qualche altra indicazione un po’ più precisa su di lei.

B – C : Il ritorno della parte più melodica, con il passaggio alla tonalità di Sol maggiore e poi di Do maggiore, si riflette in un testo solare che ancora una volta si sofferma sulla bellezza di questa giovanissima ragazza, e in particolare sui capelli, sugli occhi, sulle “*brune nomadi dita*”, e sulle narici.

D : Così come nella precedente sezione **D** si parlava di “cioccolatino nella bocca”, qui si parla di “piccolo chicco di caffè”, e se si tiene conto anche delle dita brune, dovrebbe essere ormai chiaro che si sta parlando di una adolescente di colore, che probabilmente vive in un paese tropicale.

E : Quando ormai sono stati forniti all’ascoltatore elementi sufficienti per individuare l’identità di questa misteriosa figura femminile e capire di chi si sta esattamente parlando, ecco che l’atmosfera diventa drammatica, riprendendo l’arrangiamento dell’introduzione strumentale. Ora, però, l’armonia è completamente statica, visto che nelle otto battute di questa parte in Mi minore c’è un solo accordo di tonica²² a sostenere un testo da cui risulta evidente che l’adolescente di colore è un agnello sacrificale immolato ai desideri di uomini che la usano, da cui l’*io* cantante vorrebbe salvarla (“Non voglio che tu sia un ostaggio / in questo disperato viaggio...”). Le parole “disperato viaggio” sono cantate proprio su una melodia che ricalca il significato delle parole, trattandosi di una scala discendente che rievoca sonorità non europee:



C : Il repentino passaggio da una parte così drammatica (il Mi minore non è stato scelto a caso) a quella più solare e cantabile in Do maggiore, stavolta senza le quattro battute in Sol maggiore di **B**, è un tocco di

²² Si tratta di un accordo di Mi minore con funzione *pedale* che per un attimo si arricchisce di un’armonia di La minore, senza mai però perdere il significato del Mi *pedale*.

raffinata strategia narrativa, che provoca nell'ascoltatore un contrasto di *affetti* di drammaturgica memoria. Qui, nuovamente, ci si sofferma sulla bellezza, ma stavolta mostrandone l'uso mercenario che qualcun altro ne ha fatto: "il suo corpo preso ai pittori"; "quella bocca che qualcuno le comprò / al banco dei fiori".

D^I – D^{II} : La parte finale della canzone, che torna in Mi minore, fa chiarezza su quello che è stato un rapporto non consumato pur se intensamente desiderato, con lui che vegliava una impossibile purezza, come già era stato accennato precedentemente ("Ti succhierei per ore e più / cioccolatino nella bocca / senza mai mandarti giù"). Ora, alla fine della canzone, il tempo della narrazione ritorna al passato ("E fu così lei dentro un sogno..."), chiudendo una parentesi temporale che era stata aperta all'inizio, ed è a questo punto che le strade del musicista e della musa tornano a separarsi, dopo un momento magico di sogno.

Intro (MIm)	{	1	2	3	4	
		I	VI	I	VI	
A	{	5	6	7	8	
		I	VI	I	VI	
A^I	{	1	2	3	4	
(SOL) B	{	5	6	7	8	
					IV V (SOL)	
C (DO)	{	1	2	3	4	
		I	IV	I	V	
C1	{	5	6	7	8	
		I V	VI V	IV V	I V	
C2	{	5	6	7	8	
		I V	VI V	IV V	I (MIm)	
(MIm) D		1	2	3	4	
		V *	I	V *		
A^{II}	{	1	2	3	4	
A^{III}	{	5	6	7	8	

* Senza sensibile alterata

Signora delle ore scure

signora delle ore scure

vecchio compagno che aspetto

e del suo cuore chiuso in cantina

ti succhierei per ore e più

signora delle ore dure (amazzoneica)

signora delle ore dure (caraibica)

(SOL) B		1	2	3	4		<i>ma c'è una lampada accesa</i>
C {	C1	1	2	3	4		<i>dei suoi capelli</i>
	(DO) C2	5	6	7	8		
(MIm) D		1	2	3			<i>piccolo chicco di caffè</i>
E {	I	1	2	3	4		<i>non voglio che tu sia un ostaggio</i>
		5	6	7	8 ^{IV} V (DO)		
C {	C1	1	2	3	4		<i>fra quelle braccia colme di seno</i>
	(DO) C2	5	6	7	8		
(MIm) D ^I		1	2	3	4	I	<i>e fu così lei dentro un sogno</i>
D ^{II}		1	2	3	4	I	<i>il musicista ritrovò</i>

DISCHI / CLAUDIO BAGLIONI VA «OLTRE» I SUOI LIMITI

Flusso d'incoscienza

In venti canzoni e un racconto il discusso ritorno di un popolare cantautore che crede di essere un poeta - Lungo delirio onirico suonato da eccellenti musicisti

di MARCO MANGIAROTTI

ASCOLTI TV

**Il cantante da Costanzo:
un eroe molto smarrito**

di MARIO NICOLAO

«Claudio Baglioni sbuca dal buio delle sue ossessioni con un doppio album francamente imbarazzante. “Oltre” è il titolo di un lungo delirio letterario che inizia ansimando e “corre l’ora del gallo” oltre i limiti conosciuti dall’autore. È la cronaca sconcertante del disagio di un uomo che crede di essere un poeta, la spia di una profonda crisi esistenziale. Che merita rispetto».

MANGIAROTTI MARCO, *Il Giorno*, 17 novembre 1990.

«Oltre-Un mondo uomo sotto il cielo mago»
è il nuovo lp del cantautore romano
Un disco con tante ambizioni ma confuso
Grandi musicisti, ma risultati discutibili

Così parlò Baglioni Kolossal senz'anima

«Crediamo sia lecito, dunque, leggere il “concept album” di Baglioni come la storia di un lungo viaggio – una Genesi in piena regola – dove vige sovrana la legge instancabile del luogo comune. Canzoni estremamente ambiziose che dicono la loro sui mali del mondo, ma che non vanno quasi mai al di là di un fastidioso sapore didascalico».

GIALLO ROBERTO, *L'Unità*, 17 novembre 1990.

NAVIGANDO

Questa canzone può essere in qualche modo accomunata a *Le donne sono*, per via del ritmo brioso e del testo divertente che in entrambi i casi hanno una facile presa sull'ascoltatore.

Intro : Il brano inizia in Sol maggiore, con la fisarmonica di Richard Galliano che suona una melodia scorrevole e serena composta da due frasi che si ripetono identiche e caratterizzata da una progressione discendente semitonale del basso²³.

A – A' : Nelle prime due strofe, in Re maggiore, si racconta del bizzarro e fortuito incontro-scontro con una donna “buffa e pazza”, e di come nasca subito un’attrazione reciproca. Proprio il frammento melodico su cui Baglioni canta “è buffa e pazza” è particolare, perché ha un ritmo giocoso (dovuto alle sincopi) diverso dal resto della melodia. Soprattutto, però, sono l’interpretazione e la *messa di voce* a evidenziare il significato del testo, visto che quando lo stesso frammento melodico si ripete uguale in altri punti della canzone – ma con testo diverso (quando canta “una vela che si alza”, “una camicia fresca” e “la volta che si salpa”) – l’interpretazione non sottolinea il ritmo giocoso come in questo caso.

B – B' : Il passaggio alla tonalità di Fa maggiore e il salto di nona ascendente dal Re₃ al Mi₄ caratterizzano l’apertura melodica del ritornello, che viene in tal modo lanciato molto efficacemente.



Il testo fa ora uso della metafora della navigazione per chiedersi se oltre al mare e al cielo sia possibile navigare anche il cuore, e se questo sia realmente pronto per una relazione sentimentale. Mentre **B** si presenterà

²³ La progressione del basso si basa sugli accordi Sol – Re/Fa# – Mi m7 – Re, che si susseguono tutti nello spazio ristretto di una sola battuta.

sempre uguale nel corso della canzone, **B^I** cambierà ogni volta, e il primo verso cambierà significativamente da “Navigando sulla luna” a “Navigando sulle onde”, fino a “Navigando alla deriva”. Il lancio del ritornello è interessante anche per un'altra ragione, infatti l'andamento melodico ha un disegno a onde che si addice perfettamente ad un brano intitolato *Navigando*. Il movimento ondulatorio della melodia è evidenziato nell'immagine sottostante.



Ripetizione di A – A^I – B – B^{II} : La ripetizione delle strofe e del ritornello non presenta grandi novità: nelle strofe l'incontro fortuito di prima ha dei positivi sviluppi, e il ritornello in **B^{II}** cambia leggermente la musica alla fine per introdurre la sezione successiva.

C : Qui c'è un nuovo cambio di tonalità, in Sol maggiore, e il testo fa riferimento ad un naufragio tra bellezze di ogni parte del mondo, lasciando intendere che la figura femminile in questa canzone è assolutamente generica, come se ogni donna racchiudesse in sé la bellezza di tutte le donne del mondo. Questa parte è un po' ambigua, e lascia comunque l'impressione che il detto secondo cui i marinai avrebbero una donna in ogni porto non sia poi del tutto privo di fondamento. È interessante notare che in questa parte che racconta delle donne di tutto il mondo c'è, nella musica, un riferimento etnico: compare nuovamente l'elemento preso dalla musica indiana che caratterizzava la parte del coro in *Vivi*. L'esempio sottostante corrisponde alle parole “gambe andaluse / piedi...”.



Non c'è dubbio che il frammento melodico sia esattamente lo stesso: in entrambi i casi serve a dare un tocco di esotismo alla musica, e in entrambi i casi viene usato proprio quando il testo fa riferimento a culture di tutto il mondo (nel caso di *Vini* si trattava di un elenco di etnie in via di estinzione, mentre qui ci si riferisce a tratti somatici caratteristici che definiscono i canoni di bellezza in varie parti del mondo): il richiamo è troppo preciso perché possa essere una coincidenza.

B – B^{III} – Coda : Dopo il naufragio, c'è la deriva (“Navigando alla deriva...”), e una constatazione alla fine del viaggio: “...Insieme a te / io son stato Ulisse Sinbad Gilgamesh”. Sul finire del ritornello si aggiungono ora le due battute di coda, in cui compaiono appunto le figure dei mitici viaggiatori dei mari.

D : L'epilogo vede il protagonista della canzone rimanere solo, senza “neanche un'isola italiana / dalla bocca rossa / gli occhi verdi / e i denti bianchi”. I colori nazionali, evidentemente, sono sempre quelli a cui si fa riferimento dopo tanto navigare in lungo e in largo nel mare delle donne e dell'amore.

NAVIGANDO

Intro (SOL)	{	1			
		2	3	4	5
		prog.	I	prog.	I
		6	7	8	9
		prog.	I	prog.	I
A (RE)	{	1	2	3	4
		progressione			
		5	6	7	8
		progressione			
A ^I	{	1	2	3	4
		5	6	7	8
B	{	1	2	3	4
		I (FA)	VI (FA)	V (REm)	V (REm)
		5	6	7	8
		VI (REm)	IV (REm)	V (REm)	V (REm)
B ^I	{	1	2	3	4
		5	6	7	8
A (RE)	{	1	2	3	4
		5	6	7	8
A ^I	{	1	2	3	4
		5	6	7	8

Il vento era una sciarpa

fiutai che notte era

navigando il mare

navigando sulla luna

nell'aria lenta e blues

e tra le nostre dita

B	{	1	2	3	4	<i>navigando il mare</i>
		5	6	7	8	
B^{II}	{	1	2	3	4	<i>navigando sulle onde</i>
		5	6	7	8	
C	{	1 SOL (I - III)	2 I (Mim)	3 V (MIm)	4 V (MIm)	<i>tra capelli indiani</i>
		5 SOL (I - III)	6 I (Mim)	7 V (FA)	8 V (FA)	
B	{	1	2	3	4	<i>navigando il mare</i>
		5	6	7	8	
B^{III}	{	1	2	3	4	<i>navigando alla deriva</i>
		5	6	7	8	
Coda		1 VI	IV	2 VI	IV	<i>son stato Ulisse Simbad Gilgamesh</i>
D (FA)	{	1 I	2 II	3 I	4 II	<i>restai solo a bordo</i>
		5 I	6 II	7 I	8 II	
Coda		1 prog.	2 I (stb)	3 prog.	4 I (FA)	

LE MANI E L'ANIMA

A fare di *Oltre* un album particolare nella discografia di Claudio Baglioni contribuisce senz'altro una canzone come questa, densa com'è di innovazioni sia nel linguaggio utilizzato che nella musica. Ad arricchire la componente musicale interviene il cantante senegalese Youssou N'Dour, massimo rappresentante della musica popolare senegalese nota con il nome di Mbalax, di cui lui è stato il modernizzatore. Non bisogna dimenticare, al proposito, quanto già detto da Pasquale Minieri nel corso della sua intervista, e cioè che la maggior parte delle registrazioni di *Oltre* sono state effettuate nello studio di Peter Gabriel, proprio nello stesso periodo in cui Peter Gabriel – in un'altra sala dello stesso studio – stava registrando *Passion*, colonna sonora per il film *L'ultima tentazione di Cristo*, in cui compariva anche Youssou N'Dour. La pubblicazione di *Passion* (1989) rappresenta un importante momento per la nascente World Music, ed è probabile dunque che le influenze etniche presenti in *Le mani e l'anima* dipendano proprio dall'atmosfera musicale respirata negli studi di Peter Gabriel.

Ad ogni modo, l'intervento di Youssou N'Dour in questo brano è stato registrato in altro contesto, come il musicista stesso ricorda in questa testimonianza: «Ho incontrato Claudio in Italia, ma non ricordo bene chi me lo ha presentato. Abbiamo suonato in studio di registrazione per tutta la notte, a Roma, e lui mi ha lasciato la massima libertà nell'interpretare il suo brano. Io ho solo cercato di seguire la melodia e portare il mio contributo. Ho un ricordo molto buono di lui, che è oltretutto una persona musicalmente molto preparata»²⁴.

Quanto già detto con dovizia di particolari da Pasquale Minieri a proposito del processo di lavorazione del disco, trova qui conferma nel racconto di Youssou N'Dour, che dice di aver registrato la sua parte a Roma, e dunque in una fase successiva a quella della registrazione delle basi, che era avvenuta invece negli studi *Real World* di Peter Gabriel, a Bath.

²⁴ Dichiarazione rilasciata da Youssou N'Dour il 13 settembre 2009, in occasione di un nostro incontro avuto a margine di un suo concerto a Varsavia.

Venendo alla canzone vera e propria – per entrare più nello specifico – si può notare come già la struttura stessa del brano sia particolare, e del tutto simile a quella già vista in *Stelle di stelle* e *Acqua dalla luna*. Anche qui, infatti, c'è una struttura che una volta giunta a metà del brano si ripete uguale nella seconda parte, eccezion fatta per introduzione, coda, e qualche altra leggera differenza di cui si dirà più avanti. Lo schema, comunque, è ripetuto esattamente, nella seconda parte come nella prima.

Intro : L'introduzione in Mi minore anticipa il giro armonico del ritornello (**C**), e comincia con una parte strumentale in cui chitarra, tastiera e lievi tocchi di batteria suggeriscono un clima evocativo di Africa, e in cui è soprattutto il ritmo irrequieto del triangolo, insieme al suo timbro penetrante, a trasmettere fin da subito una sensazione di tensione e agitazione. Poco dopo, il coro fa il suo ingresso (insieme al basso) intonando la parte vocale che sarà poi presente come controcanto nel ritornello. Il tipo di vocalità conferma senz'altro il presentimento di Africa lasciato intuire dalla parte strumentale.

A – A^I : La strofa passa ora in tonalità di Si minore, mentre l'Africa misteriosa, evocata sin dall'introduzione strumentale, compare già dall'inizio del testo cantato attraverso le parole “Che cos'era”, immediatamente seguite da percussioni che sembrano dar manforte a quell'interrogativo un po' inquieto. Le stesse parole (nuovamente marcate dalle percussioni) ritorneranno poi all'inizio della seconda parte, quando l'intera struttura del brano si ripeterà uguale. In entrambi i casi, tuttavia, si tratterà di un falso allarme per il protagonista della canzone: solamente “un vigore denso nulla” prima, e “una vibrazione nuda”, poi. Questo incipit, così particolarmente caratterizzato da un momento di tensione, sarà un leitmotiv ricorrente in tutto il brano attraverso la seguente figura melodica, su cui sono intonate appunto le parole “Che cos'era”:



In forma più o meno variata, questo frammento melodico ritornerà più volte a rinnovare e mantenere alta la tensione nel corso di tutto il brano, con la sola eccezione del ritornello, che si basa invece su un altro tipo di

emozione. Il testo è interamente costituito da un parallelismo tra varie parti del corpo e alcuni elementi naturali che caratterizzano l'Africa, in modo da suggerire una fusione totale tra uomo e territorio.

B – B^I : La stretta corrispondenza fra uomo e natura continua anche nella sezione successiva, che anche musicalmente non presenta grandi differenze. La melodia, infatti, è molto simile a quella di **A**, pur se non del tutto uguale. Anche qui c'è il leitmotiv che induce tensione, ma in questo caso è leggermente modificato, perché viene cambiata l'altezza delle note mantenendo invece la figurazione ritmica, a cui viene aggiunta una nota in più. Questo frammento melodico acquista in tal modo maggiore velocità:



Soffermarsi su questo dettaglio non è un'inutile pignoleria, visto che ad esso vengono associati, in più occasioni, dei testi che comunicano proprio il senso di velocità: “scese rapide”, “come un fulmine” e – in una successiva ripetizione di **B^I** – “e scattarono”. Insomma, il concetto di velocità è espresso sia con le parole che, ad un livello più profondo, con la musica che intona velocemente quelle parole. Come ultima annotazione, a proposito di questa sezione musicale, occorre notare la melodia dissonante e la presenza di una progressione modulante (sia in **B** che in **B^I**, ma partendo da accordi diversi) che musicalmente trasmettono la sensazione di instabilità, di incertezza e di paura in un luogo misterioso come può essere l'Africa descritta in questa canzone. Il preoccupato “Che cos'era” iniziale era solo il primo segnale di qualcosa che si sviluppa coerentemente in tutta la canzone, anche attraverso dissonanze e progressioni modulanti che comunicano incertezza.

C – C^I : Con il passaggio alla tonalità di Mi minore si raggiunge il momento culminante della canzone, in cui viene lanciato un grido di aiuto: “Sfamatemi e liberatemi / ridatemi le mani e l'anima / sfamatemi e dissetatemi / lasciatemi le mani e l'anima”. Il che è come dire: ridatemi corpo e anima. Le mani, come tutte le altre parti del corpo nominate nella canzone, sono il dettaglio di un'unità più complessa che è il corpo nella sua interezza. La stessa cosa si può dire per i vari elementi naturali richiamati in tutta la canzone: parti di un'Africa che ora assume la forma

di anima del mondo intero. L'intera canzone è dunque dominata dalla figura retorica della *sineddoche*, che consiste nell'uso in senso figurato di una parola al posto di un'altra, mediante ampliamento o restrizione di senso. In questo caso specifico la sostituzione riguarda una parte per il tutto: mani ed elementi naturali per corpo e *Africanima*. Il coro che compare in questa sezione, cantando i versi "Che vù campà", "Che vù parlà", e "Che vù tornà" (poggiati su una melodia dal ritmo africano), si riferisce al modo in cui vengono chiamati in modo dispregiativo i venditori di piccoli oggetti sulle spiagge: quei *vucumprà* provenienti da un'Africa genericamente vista solo come terra di sottosviluppo. Il grido di aiuto in questa parte della canzone rivendica il diritto degli africani di non essere considerati dei *vucumprà*, e di riconoscere all'Africa il ruolo che le spetta di madre e anima del mondo intero.

Ripetizione di A – A^I – B – B^I – C – C – C^{II} : Dopo il ritornello, come detto sin dall'inizio, l'intera struttura vista fino ad ora si ripete nuovamente, con gli stessi significati e con l'unica differenza dell'ulteriore aggiunta di C^{II}. Sulla parola "africanima" cantata da Baglioni alla fine, viene ripresa la melodia del coro iniziale.

Coda – Coro : Il brano si conclude con l'assolo vocale di Youssou N'Dour, che sembra dar voce a un'Africa troppo spesso senza voce.

LE MANI E L'ANIMA

**
Senza
sensibile
alterata*

Intro (MIm)	1	2 *	3	4 *	
	I	V	I	V	
	5	IV	I	IV V	I
	9	I	V *	I	V *
	13	IV	I	V (SIIm)	
A (SIIm)	1	I	V *	VI	V *
	5	IV	V *	I	-----
A^I	1	2	3	4	
	5	6	7	8	
B	1	2	3	4	
	5	IV (SIIm)	I (SIIm)	V * (SIIm)	-----
B^I	1	2	3	4	
	5	IV (MIm)	I (MIm)	V (MIm)	-----
C (MIm)	1	I	V *	I	V *
	5	IV	I	IV V	I
C^I	1	2	3	4	
	5	6	7	IV V	
A (SIIm)	1	2	3	4	
	5	6	7	8	
A^I	1	2	3	4	
	5	6	7	8	

*Che cos'era un vigore denso nulla
 nella ruggine di capelli
 si gonfiarono nella pelle
 scese rapide nella gola
 salvatemi e liberatemi
 sfamatemi e dissetatemi
 che cos'era una vibrazione nuda
 diventarono i miei nervi*

B	1	2	3	4	<i>si serrarono contro i fianchi</i>		
	5	6	7	8			
B^I	1	2	3	4	<i>e scattarono le caviglie</i>		
	5	6	7	8			
C (MIm)	1	2	3	4	<i>salvatemi e liberatemi</i>		
	5	6	7	8			
C	1	2	3	4	<i>sfamatemi e dissetatemi</i>		
	5	6	7	8			
C^{II}	1	2	3	4	<i>sfamatemi e dissetatemi</i>		
	5	6	7	8			
Coda	1	V *	I	V *	IV		
	5	I	IV v	I	-----		
	9	10	11	12			
	13	14	15	16			
	17	18	19	20			
	21	22	23	24			
	25	26	27	28			
	29	30	31	32			
	33	34	35	36			
	37	38	39				
	Coro	1	2	3	4		

MILLE GIORNI DI TE E DI ME

La nascita di questa canzone, come già ricordato da Pasquale Minieri, risale a molto tempo prima della sua pubblicazione, visto che nella sua prima versione era stata scartata dall'album *La vita è adesso*. In un'intervista rilasciata a Vincenzo Mollica nel marzo del 2004, Claudio Baglioni, a proposito di questo brano, diceva: «È una canzone che nasce dall'idea che l'innamoramento, il vero amore, nasca spesso quando l'amore è finito. È una canzone che nella sua fase ultima diventò più completa e che nacque proprio dal fatto che secondo me un uomo, quando incontra una donna e s'innamora veramente, cerca di nascondersi in lei e poi di nascondere lei stessa – quindi il suo involucro – agli occhi del mondo. Quello secondo me è il momento in cui un uomo s'innamora veramente». Alla domanda in cui gli si chiedeva se in questa canzone ci fossero versi autobiografici che lo riguardassero direttamente, rispondeva, inoltre: «Sì, ce ne sono molti, praticamente tutta la canzone è autobiografica, ma con quel gusto dell'autobiografia che gli artisti hanno di mettere insieme diverse biografie, cioè di creare una rete attraverso la quale sia anche misterioso entrare. C'è un verso, in particolare, che dice “Chi ci sarà dopo di te respirerà il tuo odore pensando che sia il mio”: e questo è un verso a cui sono particolarmente affezionato perché penso che la memoria abbia un odore, l'assenza delle persone si misura ancora con il loro profumo»²⁵.

Più che domandarsi a chi sia effettivamente dedicata questa canzone, ciò che conta è che riesca a comunicare un'emozione. Evidentemente, l'obiettivo è stato ampiamente raggiunto, visto l'enorme successo di questo brano che è diventato nel corso del tempo uno dei più conosciuti dell'intero repertorio di Claudio Baglioni. Proviamo ora a vedere in che modo la canzone riesce a catturare emotivamente l'ascoltatore.

Intro : Il motivo in La minore²⁶ suonato dal pianoforte

²⁵ L'intervista è disponibile su internet – anche in formato video – all'indirizzo <http://www.mollica.rai.it/vinile/baglioni2/>

²⁶ Nel Rinascimento, il modo di La era una trasposizione del Mi, ed entrambi i modi erano caratterizzati dall'avere una sola cadenza, che era quella plagale (IV-I, invece di V-I), e dalla mancanza della sensibile alterata. Queste caratteristiche li identificavano come modi

nell'introduzione presenta già – ridotta in estrema sintesi – la caratteristica principale dello sviluppo melodico nell'arco dell'intero brano, e cioè un andamento ondulante che alterna movimenti melodici discendenti a movimenti melodici ascendenti. Dando un'occhiata alla parte di pianoforte dell'introduzione, qui riprodotta, si può notare come la melodia segua una linea discendente/ascendente/discendente/ascendente per concludersi poi con un altro movimento ascendente. Questo andamento melodico altalenante è evidenziato nello spartito sottostante.

The image shows a musical score for piano introduction in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 75. The score is written on two staves. The first staff begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is characterized by a series of eighth and quarter notes, with red circles highlighting specific notes. Red arrows indicate the melodic flow: a descending line from the first circle to the second, an ascending line from the second to the third, a descending line from the third to the fourth, and an ascending line from the fourth to the fifth. Chord symbols are placed below the staff: FA7+ under the first circle, DO(9) MI under the third circle, and FA7+ under the fifth circle. The second staff continues the melody with similar patterns, with red circles and arrows highlighting the flow. Chord symbols include RE m7, RE m9, LA m9, and FA7+.

L'effetto ottenuto all'ascolto è quello di una carezza sonora, come se l'ascoltatore venisse cullato dal dondolio dei movimenti melodici.

A – A^I : L'ingresso della voce, caratterizzato da un movimento melodico ascendente, introduce il tema di un amore al quale il protagonista della canzone si era affidato come rifugio dal mondo. Quasi immediatamente, però, si scopre che quell'amore è finito ("e adesso che torniamo ognuno al proprio posto / liberi finalmente e non saper che fare"), mentre nella ripetizione della strofa l'attenzione si rivolge ai motivi di quella fine, che però sono difficili da individuare, un po' come la verità in un processo. Entrambe le strofe sono caratterizzate da progressioni modulanti di settime discendenti, che servono ad aumentare l'impatto emotivo. E mentre il testo racconta della fine di un amore, con la progressione modulante che pungola l'animo, la melodia continua a cullare l'ascoltatore con il suo andamento altalenante, come risulta

"dell'angoscia", ed è interessante notare come la cadenza plagale e la mancanza della sensibile alterata siano presenti anche nell'introduzione pianistica di questa canzone, che parla di un addio e dunque rispecchia il sentimento dell'angoscia.

evidentissimo da questo motivo, che si ripropone (pur se in tonalità diverse) alla fine di ognuna delle due strofe:



B : La narrazione, che fino a questo momento aveva fatto uso del passato remoto, continua ora guardando al futuro, provando ad immaginare una futura relazione sentimentale su cui inevitabilmente influirà quella appena conclusa, i cui segni non sono evidentemente cancellabili. L'armonia passa significativamente dal modo minore al modo maggiore (Do maggiore), a sottolineare comunque la speranza. Questa parte della canzone, che dovrebbe essere indubbiamente quella più importante, non ha esattamente tutte le caratteristiche di un tipico ritornello: sia perché il testo cambia ogni volta, e sia perché l'andamento tranquillo della canzone permane anche in questa sezione, nonostante un cambio di tonalità in Do maggiore (e poi in Mi minore²⁷). Evidentemente, per coinvolgere emotivamente l'ascoltatore, le esigenze narrative del brano richiedono stratagemmi più raffinati di quelli di un ritornello.

Strumentale : A conferma di ciò ritorna la parte di pianoforte dell'introduzione, che con il suo andamento dolce e cullante mantiene tranquille le emozioni.

A – A^I – B^I : La ripetizione della struttura esposta fino ad ora approfondisce il racconto della separazione, aggiungendo un nuovo particolare quando viene rivelato il responsabile della rottura come colui che in un secondo momento avrebbe desiderato un ricongiungimento. Per ciò che riguarda **B**, anche questa volta il discorso si sposta al futuro in modo simile a quanto già visto, ma questa volta attraverso gli oggetti usati

²⁷ Il momentaneo passaggio al modo minore avviene proprio in corrispondenza di un testo dal contenuto malinconico, come “e una storia va a puttane”. La stessa cosa accade più avanti, nel punto corrispondente di **B^I**, quando il testo dice “solo che andavamo via di schiena”. In entrambi i casi, il modo minore viene usato per evidenziare il passaggio malinconico di un triste ricordo.

da lei, che improvvisamente diventeranno di una nuova persona.

B^{II} : Lo sguardo al futuro permane anche nella ulteriore ripetizione di **B**, solo che adesso è uno sguardo che coinvolge entrambe le parti: i due ex innamorati avranno altre storie, e insegneranno alle persone che incontreranno ciò che hanno imparato insieme. Nello stesso tempo, però, c'è uno sguardo al passato, chiedendosi “cos'è se c'è stato per davvero / quell'attimo di eterno che non c'è”. E in questo punto, con la melodia che ora spicca il volo portandosi su un registro più alto, fa capolino finalmente il titolo della canzone, con quei *mille giorni di te e di me* che rappresentano ciò che rimane di una storia che è ormai andata. A sottolineare il momento importante della canzone c'è una pausa poco prima del titolo, ed è una pausa in cui non è solo la voce a fermarsi, ma è proprio tutto l'arrangiamento, come a tirare un sospiro prima del momento culminante del titolo. Risulta evidente, perciò, che il ritornello era rimasto in sordina fino ad ora proprio per marcare l'importanza da dare al titolo, che compare solo una volta in questo punto. In aggiunta alla pausa, alla comparsa del titolo, e alla melodia nel registro alto, intervengono anche altri elementi a mettere in risalto questo momento: c'è spazio pure per un momentaneo cambio di tempo in 2/4 e per una modulazione alla tonalità di Re maggiore.

C – Coda: L'ulteriore cambio di tonalità spinge la voce di Baglioni verso picchi altissimi, che rendono questo pezzo estremamente difficile da cantare con le sue due ottave e mezzo (dal Mi₂ al La₄) di estensione vocale. In questa sezione il coinvolgimento emotivo raggiunge il culmine, mentre il testo racconta di un addio finale in cui il ricordo di sé (che si vuole rafforzare proprio con il massimo spiegamento vocale) viene consegnato all'altra persona come ciò che rimane di quei mille giorni, rievocati dalle note dolci e cullanti del pianoforte che, passato in tonalità di Si minore, conclude sfumando.

MILLE GIORNI DI TE E DI ME

**
Senza
sensibile
alterata*

Intro (LAm)	1	2	3	4	5
	VI	V*	IV	I	
A	6	7	8	9	
	VI	V*	IV	I	
A^I	1	2	3	4	
	progressione				
B (DO)	5	6	7	8	
	prog.	II V (LAm)	I (LA)		
Strum. (LAm)	1	2	3	4	
A	5	6	7	8	
A^I	1	2	3	4	

Io mi nascosi in te poi ti ho nascosto

non ti lasciai un motivo né una colpa

chi ci sarà dopo di te

ci separammo un po' come ci unimmo

finimmo prima che lui ci finisse

 2/4

B^I (DO)	1	2	3	4	<i>chi mi vorrà dopo di te</i>
	5	6	7	8	
	9	10			
B^{II}	1	2	3	4 II	<i>incontro a chi insegneremo quello che</i>
	5	6	7 IV II	8 	
				9	
C (RE)	1 I	2 VI	3 IV	4 II V	<i>ti presento un vecchio amico mio</i>
	5 I	6 VI	7 IV II V		
Coda (SI _m)	1 VI	2 V	3 IV	4 I	
	5	6	7	8	
	9	10	11	12	
	13	14	15	16	

DOV'È DOV'È

Questo brano apre la seconda facciata del secondo disco riprendendo un argomento già affrontato in altre canzoni. Nel corso dell'esposizione narrativa dell'album, infatti, il tema autobiografico legato al proprio mestiere di cantautore era già apparso diverse volte, con sfaccettature sempre diverse. Già in *Naso di falco* c'era la generica presa di coscienza di avere un sogno, che poi si definisce meglio in *Stelle di stelle* ("Io sperai di esser tra quelli..."). Il riferimento al mestiere di cantautore compare anche – nella sua espressione più matura – in *Acqua dalla luna*, e finisce col fare una breve comparsa in *Signora delle ore scure* ("Il musicista ritrovò / la musica sua sola sposa"). Lo stesso riferimento compare anche in *Dov'è dov'è*, ma questa volta è visto da un'angolatura ancora diversa, che è quella dell'intrusione dello sguardo pubblico nel vissuto privato dell'artista: il rovescio della medaglia per ciò che riguarda la popolarità ottenuta.

Intro (parlato) : Su una base musicale dal ritmo marcato, in tonalità di Sol maggiore, la voce di Oreste Lionello recita un testo che introduce il tema del pettegolezzo, e che è interamente basato su giochi di parole. Così, alla modernità del 2000, che ha perso la sua Buona Novella²⁸, resta solo la povertà morale di un periodico scandalistico come Novella 2000, mentre i figlimissili – degni successori dei paparazzi (papà-razzi) – permetteranno di vedere ancora le stelle (dello spettacolo) da vicino.

A : Nella prima strofa, che si sposta in Mi minore²⁹, il protagonista della canzone viene mostrato intento a nascondersi ("Chi m'ha visto non gli venga in mente...") da chi vuole mostrare in pubblico le sue vicende private. L'andamento scoppiettante della musica, con la melodia velocissima in semicrome, è dovuto proprio al fatto di voler imitare a livello sonoro una fuga che tanto più è veloce, e meglio è. Il susseguirsi di note velocissime sembra anzi volersi rifare al susseguirsi dei passi veloci

²⁸ Probabile riferimento all'album "La buona novella" di Fabrizio De André. Il disco, pubblicato nel 1970, era un concept album tratto dalla lettura di alcuni Vangeli apocriti.

²⁹ Anche qui, come già visto in altri brani, la tonalità di Mi minore viene usata con la sensibile non alterata, per rendere la tonalità più vaga.

nella fuga dai paparazzi. Persino a livello puramente grafico, la figurazione della quartina su cui si basa la strofa dà l'idea del movimento di gambe in corsa:



A metà strofa viene riproposta la stessa frase musicale, ma in tonalità di La minore. Alla fine di quasi tutti i versi c'è un *Aiò* che, a detta dello stesso Baglioni durante un'esibizione dal vivo³⁰, è una sorta di *Abio!* doloroso per tutte queste intrusioni nella vita privata. Questa esclamazione di dolore è cantata su note alte, e dunque spiccano sulle note più basse della corsa, distinguendosi nel flusso di note che scorrono veloci.

B : In modo assai singolare, alla fuga dai paparazzi fa seguito un commento canoro interpretato dai genitori di Claudio Baglioni sulla stessa base armonica dell'introduzione (in Sol maggiore, dunque), e si tratta ovviamente di una frase melodica estremamente semplice: "Aveva un nascondiglio e stava lì / per ore nostro figlio". Le voci di questi due cantanti improvvisati colpiscono immediatamente proprio per il fatto di essere voci normali, e questo richiamo alla quotidianità è esattamente ciò che si vuole comunicare. Il desiderio di essere nascosto al mondo appartiene infatti alla sfera privata, e infatti ecco che proprio qui compare nuovamente la figura infantile di Cucaio, già apparsa in *Acqua dalla luna*. "Cucaio aiò" è dunque un'eco infantile a cui fare ricorso in un momento di difficoltà.

A – B^I : La ripetizione di **A** ripropone la stessa situazione di curiosità indiscreta, questa volta attraverso i panni di una guardia di finanza, a cui segue **B^I** che propone nuovamente una voce del vissuto quotidiano di Baglioni: quella di un suo ex professore, che infatti canta "disse presente all'appello ma / sembrava un poco assente".

³⁰ Il concerto a cui ci si riferisce è quello del 3 luglio 1991 allo Stadio Flaminio di Roma, trasmesso in diretta televisiva da Rai Uno.

C : Il ritornello – basato su una progressione armonica³¹ – si immedesima nella parte di chi cerca il cantante fuggiasco, domandandosi “dov’è dov’è”, e provando a trovare una risposta alla domanda. A questo punto è inevitabile notare come la canzone sia popolata dai personaggi più svariati: c’è un’umanità intera coinvolta in questa caccia all’artista. Oltre al fuggiasco, vengono tirati in ballo i paparazzi, i genitori dell’artista, la finanza, l’ex professore, e adesso tutta questa moltitudine di personaggi sembra riunire le forze per stanare il fuggitivo, domandandosi dove possa essere.

Ripetizione di A – B^I – C^I – C^{II} : Le tre parti analizzate fino ad ora si ripetono trattando nuovamente gli stessi temi, con **A** in cui il fuggiasco manifesta nuovamente il suo desiderio di essere lasciato in pace, **B** in cui prende voce la domestica di Baglioni (“spesso non c’era e non parlava mai / buongiorno e buonasera”), e la doppia ripetizione di **C** in cui la folla di persone va all’inseguimento, domandandosi dove sia il suo beniamino.

D – C^{III} – C^{IV} : Sulla base armonica dell’introduzione, e dunque nuovamente in Sol maggiore, compare una nuova sezione **D**, in cui si mostrano alcune delle richieste che vengono comunemente fatte all’artista ricercato da tutti, ma in particolar modo dai fan che vogliono sapere ogni cosa di lui. Ecco dunque che l’ammirazione per l’artista finisce con il travalicare quasi nella devozione liturgica (“dacci oggi il nostro disco quotidiano”), mentre l’artista deve sottostare alle richieste dei famigliari (“dai un bacio a mamma e zia di la poesia”), delle forze dell’ordine (“dai le generalità”) e persino dei musicisti (“dacci la tonalità”), senza un attimo di tregua. Dopo questa nuova parte musicale, il ritornello si ripete nuovamente per due volte, con il consueto inseguimento che termina stavolta davanti ad un ipotetico giudice: “S’avvicini l’imputato ai banchi”.

A^I – Coda : Nella ripetizione delle sole prime quattro battute della strofa l’imputato-artista-fuggiasco nega tutto: “Io non le ho mai detto amore tu mi manchi / io l’ho solamente urlato”. La canzone si conclude dunque con la morbosa curiosità per la vita privata dell’artista che si trasforma in vero e proprio atto di accusa, ed è interessante notare un

³¹ La progressione attraversa le tonalità di Si minore – Re maggiore – Mi minore – Re maggiore – Si minore. Questo girare intorno alle tonalità sembra rispecchiare il girotondo della “caccia all’artista” in fuga.

parallelo con *Mille giorni di te e di me*, in cui i problemi affettivi vengono ugualmente messi a giudizio: “Tu eri in piedi contro il cielo e io così / dolente mi levai imputato alzatevi”. Nella coda, che riprende musicalmente l'introduzione, Baglioni canta “Aiò aiò / Cucaio aiò / aiò aiò / Baiò Baiò”, come a voler regredire ad una condizione infantile, pur di sfuggire ad ogni accusa.

DOV'È DOV'È

Intro

(SOL)

{

1

II

IV

2

I

III

3

II

IV

4

V

5

II

IV

6

I

III

7

II

IV

8

RE4

(V - VII)

A

{

1

I

II

(MIIm)

2

III

II

(MIIm)

3

I

II

(MIIm)

4

III

II

(MIIm)

5

I

II

(LAm)

6

III

II

(LAm)

7

I

II

(LAm)

8

III

V

(SOL)

(SOL)

B

1

II

IV

2

I

III

3

II

IV

4

RE4

(V - VII)

A

{

1

2

3

4

5

6

7

8

(SOL)

B^I

1

2

3

4

(SOL)

V

II

(Stm)

C

{

1

2

3

4

5

6

7

8

A

{

1

2

3

4

5

6

7

8

(SOL)

B^I

1

2

3

4

Questo secolo finisce dieci anni prima

chi m'ha visto non gli venga in mente

aveva un nascondiglio e stava lì

sentinella delle mie frontiere

disse presente all'appello ma

dov'è dov'è

se il mondo si girasse da una parte

spesso non c'era e non parlava mai

C^I	1	2	3	4	<i>dov'è dov'è</i>
	5	6	7	8	
C^{II}	1	2	3	4	<i>dov'è dov'è</i>
	5	6	7	8	
D (SOL)	1 II IV	2 I III	3 II IV	4 V	<i>dacci oggi il nostro disco quotidiano</i>
	5 II IV	6 I III	7 II IV	8 V	
C^{III}	1	2	3	4	<i>dov'è dov'è</i>
	5	6	7	8	
C^{IV}	1	2	3	4	<i>dov'è dov'è</i>
	5	6	7	8	
A^I	1 I II (LAm)	2 II II (LAm)	3 I II (LAm)	4 III V (SOL)	<i>signor giudice io nego tutto</i>
	5 II IV	6 I III	7 II IV	8 V	
Coda	9	10	11	12	<i>Cucaio aiò</i>
	13	14	15	16 V	
	17 V				

la Repubblica

Dischi

Il cantautore ha lavorato tre anni per realizzare il doppio album "Oltre", un viaggio tra i grandi interrogativi esistenziali: forse con eccesso di pretese poetiche. Ottime le intuizioni melodiche

«Se Baglioni dimostra di essere "poeta" lo è proprio in alcune splendide intuizioni melodiche, dove il suo talento brilla senza alcuna ambiguità. È c'è di più in quelle briciole di note che in tutta la velleitaria saga letteraria su cui il disco è imperniato».

CASTALDO GINO, *La Repubblica*,
17 novembre 1990.

Dove corre Baglioni? Cerca il senso della vita

IL MONDO DEI GIOVANI IN FESTA PER IL NUOVO ALBUM DI BAGLIONI

E Claudio va «Oltre»

Grandi sonorità, testi difficili, ospiti illustri: è così l'lp tanto atteso

BAGLIONI / NEL SALOTTO DI COSTANZO
Quel filosofo che non è in lui
Il cantante roso dalla paura di non dire «cose intelligenti»

«Certo, la forma-canzone, stavolta, per Baglioni, è qualcosa di più e di diverso che in tanti anni di carriera vincente. Ed ha contorni sfumati, dilatati, poco comprimibili nelle rime ad effetto che strappano l'ovazione e l'emozione di decine di migliaia di teen agers dei due sessi. Tuttavia, ascoltandolo come un disco straniero, senza prestare troppo orecchio al significato delle parole ma concentrandosi sulle sonorità, è subito evidente che è molto bello, sostanzioso, moderno ma senza troppi marchingegni elettronici o sovraincisioni ed ha un impatto immediato molto netto, forte, possente».

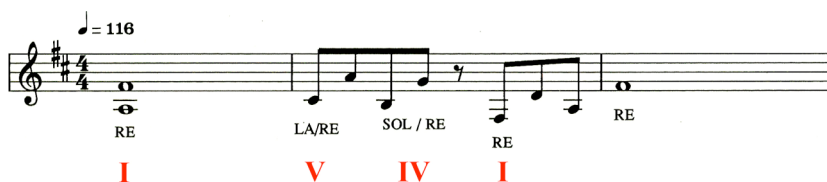
MONTEDURO GIORGIO, *La Nazione*, 17 novembre 1990.

TIENIAMENTE

Il titolo evocativo di questo brano si addice alla parte finale del disco, e sembra quasi preannunciare un epilogo narrativo che si sta ormai avvicinando: l'uomo in cerca del suo destino ha vissuto ormai una serie di esperienze – raccontate attraverso le canzoni proposte finora – che costituiscono un serbatoio di ricordi a cui attingere nel momento di un bilancio esistenziale che si realizzerà di lì a poco, nelle ultime canzoni dell'album. È proprio il ricordo ad essere il motivo ispiratore di questo brano, che sembra essere quasi pretesto per uno sfogo puramente musicale ed emozionale, visto che il testo – ridotto all'osso – non fa altro che giocare con l'assonanza tra le parole “Tieniamente Tienanmen”. Il riferimento alla protesta degli studenti cinesi in Piazza Tienanmen, nel 1989, non è che un episodio tratto dalla memoria, ma è l'evocazione del ricordo in generale ad essere maggiormente importante. Nel corso di quest'analisi vedremo in che modo il passato diventa suono.

La struttura generale del brano è abbastanza semplice, visto che è basata sull'alternanza di due sole sezioni musicali: **A** e **B**. La prima, che è solamente strumentale, viene ripetuta con una serie di variazioni per quattro volte, mentre la seconda – in cui compare anche la voce di Baglioni – ha una normale doppia esposizione. La stessa struttura, intervallata da una ulteriore ripetizione di **A**, è replicata nella seconda parte del pezzo, per poi concludere con le sole prime quattro battute di **A**.

A – A – A^I – A^{II} : La sezione **A**, insieme alle sue variazioni, è interamente basata sulla successione armonica dei gradi I – V – IV – I della tonalità di Re maggiore, che si ripete regolarmente fino al sopraggiungere di **B**. Questa successione è evidenziata chiaramente nell'esempio che segue, riferito all'incipit del brano.



Il segno caratteristico di questo giro armonico è la cadenza plagale, ovvero il passaggio dal IV al I grado: non avendo la sensibile – come la settima di dominante in una cadenza perfetta – questo tipo di cadenza si discosta dalla tradizione occidentale della musica. È insomma una cadenza più vicina ad altre culture che alla nostra, e non definisce esattamente la tonalità: questa sua caratteristica di vaghezza la rende particolarmente esotica, capace di evocare altri mondi e cose lontane da noi, e dunque è perfetta per evocare il ricordo, che ugualmente richiama cose lontane. La ritmica è affidata ad alcune semplici percussioni che rilevano questo riferimento ad altre culture, mentre la melodia è fondamentalmente basata sulle note degli accordi e sulla fluidità delle crome. **A^I** e **A^{II}** si basano sullo stesso tipo di cadenza, e pur presentando una progressione con la melodia spostata sul quinto grado, rimangono comunque in tonalità di Re maggiore.

B – B^I : In coincidenza con l'ingresso della voce, la fluidità della melodia in crome lascia spazio a note più lunghe, che creano un'atmosfera di maggiore raccoglimento visto il riferimento agli eventi di Piazza Tienanmen. A sottolineare il momento di maggiore pathos c'è una progressione ascendente basata su una melodia che parte inizialmente da un Re, per spostarsi di volta in volta su Mi, Fa, e Sol. L'ultima volta – sul Sol – si presenta un accordo di settima di dominante che conferma la tonalità di Re maggiore. **B^I** ripropone la stessa progressione, ma senza il primo passaggio in Re, e conclude su un accordo di settima di dominante della nuova tonalità di Si minore.

A^{III} : La modulazione alla nuova tonalità riporta alla melodia iniziale, che pur con alcune variazioni continua a mantenere il giro armonico caratterizzato dalla cadenza plagale.

A^{IV} – A^V – A^{VI} – A^{VII} : A questo punto c'è un'ulteriore modulazione alla tonalità di Fa maggiore, che propone nuovamente la melodia di **A** ogni volta leggermente modificata, ma basandosi sempre sullo stesso schema armonico di I – V – IV – I.

B^{II} – B^{III} : La parte cantata si ripete rimanendo in Fa maggiore ma, a parte questo e alcune variazioni melodiche, è identica alla sua esposizione originale, mantenendo una progressione ascendente che alla fine rimane nella stessa tonalità.

A^{VIII} : Il brano si conclude con la ripetizione di quattro battute di **A**,

seguite da una corona che dura per due battute. È interessante notare la conclusione in Fa maggiore, diversa da quella iniziale di Re maggiore. Ciò che rende particolare questa conclusione è che nel sistema modale ancora in uso in epoca rinascimentale il Fa era considerato un modo di quiete. Sarà un caso – oppure no – ma l'atmosfera musicale del brano è esattamente quella, e alle parole non resta molto altro da dire, quando la musica ha già detto tutto da sola.

128

A^V	1	2	3	4
	5	6	7	8
A^{VI}	1	2	3	4
	5	6	7	8
A^{VII}	1	2	3	4
	5	6	7	8
B^{II}	1	2	3	4
	5	6	7	8
B^{III}	1	2	3	4
	5	6	v (FA)	
	1	2	3	4
A^{VIII}	1	2	3	4
	5	6	I -----	
	1	2	3	4

teniamente

teniamente

QUI DIO NON C'È

Nel percorso individuale verso la maturità, l'esperienza del dolore si rivela essere spesso fondamentale, e dunque è comprensibile che sul finire dell'album si affacci un brano come questo, che del dolore cerca di analizzarne la complessità. Insieme alle due canzoni successive, in effetti, è uno dei pezzi più riflessivi dell'intero album, ed è il segno evidente che l'epilogo della vicenda dell'uomo alla ricerca di sé è ormai vicino.

Intro : Il brano comincia in Fa# minore su un inconsueto tempo di 5/4, con i fiati che ripetono per due volte una frase melodica che finisce ogni volta su una cadenza sospesa. L'utilizzo di un tempo irregolare come il 5/4 ha la precisa intenzione di disorientare l'ascoltatore, negandogli la sicurezza di un tempo facilmente prevedibile.

A – A : Nella strofa, il testo si riferisce a situazioni di disperata umanità, in cui il dolore è talmente persistente al punto da far mettere in dubbio l'esistenza stessa di Dio ad un coro che canta: "Qui Dio non c'è". Ogni verso evoca una situazione diversa, e ogni due versi si ripete la stessa successione armonica basata su questi accordi: Fa#m7 – La7 – Re7 – Do#7 – Fa#m7 – La7 – Sol#7 – Do#7. Nell'esempio sottostante è riportata questa successione che corrisponde ai primi due versi della canzone.



Dietro a questo procedimento c'è l'intenzione ben precisa di voler caratterizzare musicalmente le varie situazioni dolorose con lo stesso sistema, regolato essenzialmente dall'armonia: utilizzare lo stesso giro armonico unifica quelle diversità, quei dolori. La cadenza finale, inoltre, è ogni volta una cadenza sospesa, esattamente come accadeva nell'introduzione. Finire ogni volta con questa cadenza, a intervalli regolari di quattro battute, significa spostare ogni volta un po' più in là l'attesa

risoluzione sulla tonica, e preparare l'ascoltatore ad una nuova frase musicale e ad una nuova situazione dolorosa: questo procedimento si ripete per tutta la strofa, e per la sua ripetizione. In tutta questa esplorazione del dolore umano, inoltre, Baglioni vuole togliere ogni certezza all'ascoltatore, e dunque usa due accordi per battuta che, siccome il tempo è di 5/4, finiranno col coprire movimenti diversi: uno ne coprirà due, e l'altro tre, evidenziando l'irregolarità. Anche le frequenti pause nella melodia hanno la stessa funzione di rendere il tutto meno prevedibile e più irregolare.

B – B^I – Strumentale : Dal dolore degli altri, ora si passa al dolore personale attraverso ricordi di piccole sofferenze, e pur se le situazioni raccontate non sono drammatiche come quelle delle strofe precedenti, l'esperienza diretta le rende comunque significative. Il dolore in musica è tradizionalmente espresso attraverso i cromatismi³², ed è proprio a questo espediente che Baglioni ricorre nel rammentare le sue personali esperienze di sofferenza. La frase melodica sottostante è un chiaro esempio di quanto appena detto.



A caratterizzare questa sezione, oltre ai cromatismi, c'è anche una progressione ascendente che conclude su quattro battute strumentali uguali a quelle dell'introduzione.

A – B – B^{II} : La ripetizione delle sezioni **A** e **B** di basa come al solito sugli stessi temi trattati fino ad ora: l'unica differenza è che in **A** (che ora appare solo una volta) c'è un paragone diretto tra il dolore personale e quello degli altri: "Ho vissuto giorni opachi / come gli ubriachi...". Musicalmente, **B^{II}** si differenzia da **B** per il fatto di concludere con una cadenza mista (IV – V – I) che porta alla tonalità di La minore attraverso un acuto che oltretutto innalza l'ambito melodico preparando l'ingresso

³² I cromatismi sono tipici, ad esempio, nella scrittura di un compositore come Gesualdo da Venosa, che ne faceva un suo tratto distintivo.

del ritornello.

C – C^I : Dall'alto di un Mi₄ (e raggiungendo anche un La₄) la melodia declina verso un La₃ attraverso una progressione discendente semitonale che ben si coniuga al contenuto del testo, che si lascia andare ad una amara constatazione: il dolore fa inevitabilmente parte del mondo, e in quel dolore Dio sembra essere assente proprio quando se ne avrebbe maggiore bisogno. La ripetizione del ritornello, **C^I**, ha una battuta in più, a cui corrisponde il testo “e volevo solo un segno”: questa battuta verrà usata più avanti per collegare la successiva sezione, **D**.

Ripetizione di A – B – B^{III} – C – C^I : Nel momento della ripresa di **A**, invece delle usuali situazioni di dolore raccontate in precedenza, c'è – almeno solo per i primi due versi – un'immagine molto forte: “Ma il cielo è come un vecchio pazzo / con un violino aspidi”. Il violino è spesso associato alla follia, ma soprattutto è lo strumento che più di tutti ha connotazioni diaboliche³³. È proprio in corrispondenza di queste parole che il violino fa la sua prima comparsa nella canzone, quasi come materializzazione diabolica che è causa dei dolori umani. Oltre alla particolarità di questi due versi, non c'è altro da segnalare, se non che il brano continua ad analizzare il sentimento del dolore, giungendo alla ripetizione del ritornello.

D : L'aggiunta della sezione **D**, in Fa#m, si innesta direttamente sull'ultima battuta di **C^I**, di cui riprende il giro armonico, ripetendone per altre tre frasi gli accordi Si7 – Re7 – Do#7 – Fa#m7. Contrariamente a quanto avveniva in precedenza, ora non c'è più una serie di cadenze sospese, ma c'è un'improvvisa insistenza sulla cadenza perfetta, che si ripete per quattro volte. Ciò avviene perché il testo, intanto, sta mostrando i vari modi in cui Dio si manifesta nel mondo, attraverso le montagne, le piante, gli animali e infine anche attraverso l'uomo. In questo momento della canzone non c'è più posto per alcun dubbio sull'esistenza di Dio, che si manifesta in tanti modi diversi, e dunque la musica è lì a sottolinearlo con ripetute cadenze perfette, che sono l'antitesi delle cadenze sospese che caratterizzavano il dolore. Ora c'è solo armonia,

³³ Basti pensare alle voci su un sospetto patto col diavolo stipulato dal violinista Niccolò Paganini, oppure alla Sonata per violino in Sol minore di Giuseppe Tartini, nota appunto come “Trillo del diavolo”.

e dunque le cadenze devono essere per forza delle cadenze perfette.

Strumentale – B^{IV} – Coda : Dopo questa momentanea visione di serenità ritorna il violino che, nelle otto battute successive – sullo stesso giro armonico di **B** – richiama con sé i momenti di sofferenza che portano all'amara conclusione. Subito dopo, infatti, su una variazione di **B**, il brano termina con questa constatazione: “E se non mi fosse andato mai di bere / avrei imparato a farlo e allora Dio bevi con me”. Un mondo corrotto costringe, volenti o no, a fare i conti con la sofferenza, ed è proprio in quei momenti che si cerca la compagnia di Dio. Ma il brano termina con la presenza inquietante e diabolica del violino, e lo splendido assolo di Didier Lockwood sembra rendere quasi beffarda la richiesta di compagnia di un Dio che, tanto, non c'è.

QUI DIO NON C'È

Intro (FA#m)	{	1	2	3	4					
		I	-----	IV	V					
		5	6	7	8					
		I	-----	IV	V					
A	{	1	III	VI	V	<i>Nebbiosi formicai di case</i>				
		I	III	I	III		II	V		
		5	I	III	VI	V				
		I	III	I	III	II	V			
A	{	1	2	3	4	<i>bavose anime sperdute</i>				
		5	6	7	8					
B	{	1	II (LAm)	2	V (LAm)	3	I (LAm)	4	I	<i>pagine di libro</i>
		5	IV	6	II	7	I	8	----- V	
B^I	{	1	2	3	4	<i>ore a pancia sotto</i>				
		5	6							
Strum.	{	1	2	3	4	<i>voci stonate di viados</i>				
		I	-----	IV	V					
		5	6	7	8					
A	{	1	2	3	4	<i>bo vissuto giorni opachi</i>				
		5	6	7	8					
B	{	1	2	3	4	<i>fine delle trasmissioni</i>				
		5	6	7	8					
				IV (LAm)	V (LAm)					
B^{II}	{	1	2	3	4	<i>il mondo è così</i>				
		5	6	7	8					
C		1	2	3	4					
		(LAm)	progressione							
C^I	{	1	2	3	4	<i>quante volte io</i>				
		progressione								
		5	VI (FA#m)	V						

A {	1	2	3	4	<i>ma il cielo è come un vecchio</i>		
	5	6	7	8			
B {	1	2	3	4	<i>a rubare il fuoco</i>		
	5	6	7	8			
B^{III} {	1	2	3	4	<i>piano entravo nella stanza</i>		
	5	6	7	8			
C	1	2	3	4	<i>il mondo è così</i>		
C^I	1	2	3	4	5	<i>quante volte io</i>	
D	1 I	2 IV VI V	3 I	4 IV VI V	5 I	6 IV VI V	<i>...montagne / nelle piante respirò</i>
Strum. {	1 Slm7 (IV - II)	2 V (LAm)	3 I (LAm)	4 I			
	5 IV	6 II	7 I	8 ----- V			
B^{IV} {	1 II (LAm)	2 V (LAm)	3 I (LAm)		<i>e se non mi fosse andato mai di</i>		
	4 I	5 IV	6 II				
Coda {	1	2	3	4			
	5	6	7	8			
	9	10	11	12			
	13	14	15	16			
	17	18	19	20			
	21	22	23	24			
	25	26	27	28			
	29	30	31	32			

LA PIANA DEI CAVALLI BRADI

«L'Umbria me la sono sempre portata nel cuore e negli occhi, fino ad arrivare a Castelluccio. Castelluccio è un paesino che si trova sopra Norcia e che io conosco dal 1971; me lo fece conoscere Franco Zeffirelli, in occasione di una delle mie prime cantate, delle mie prime performance. Io sono stato la voce cantante di Francesco d'Assisi nel film *Fratello sole, sorella luna*, che appunto aveva la regia di Franco Zeffirelli, e da quell'anno, amando particolarmente questo posto, ho cominciato a fare un pellegrinaggio, praticamente quasi tutti gli anni, e addirittura ad ispirarmi per una mia canzone che si chiama *La piana dei cavalli bradi*. E (ho cominciato a, *nda*) pensare che siamo tutti un po' in attesa, come i cavalli nelle stalle, e che gli uomini e i cavalli in fondo si assomigliano, e il cavallo come l'uomo decide di sottomettersi, perché sente che c'è qualcosa alla quale non può dire di no. Avrebbe una forza incredibile, il cavallo, ma decide a un certo punto di fare in modo che le cose vadano, un po' come l'uomo. E l'occhio del cavallo, un po' come la mente dell'uomo, contiene dei guizzi di follia e di irrequietezza»³⁴.

Le parole di Claudio Baglioni aiutano a comprendere meglio una canzone molto introspettiva come questa. Alle considerazioni generali esposte da lui, va aggiunto che il brano fa anche continuamente riferimento ad una vicenda sentimentale che in qualche modo risente del percorso di maturazione interiore di cui si parla nella canzone. Esamineremo meglio questo aspetto nell'analisi dettagliata che segue.

Intro : Il brano si apre in tonalità di Mi minore, con un arpeggio di chitarra in semicrome che continuerà poi a svilupparsi anche nel resto della canzone.

A – A – A^I – A^I – A^{II} – A^{III} : Rispetto a tutte le altre canzoni analizzate fino ad ora, in questo brano c'è una particolarità: la melodia della strofa **A** viene proposta per ben sei volte di seguito, pur con alcune variazioni. Il motivo di questa ripetizione prolungata è evidentemente la maggiore

³⁴ CLAUDIO BAGLIONI, *Mezzogiorno con Claudio Baglioni*, RadioDue RAI, puntata del 19 maggio 1998.

attenzione che si vuole indirizzare al testo, che assume in tal modo un'importanza particolare. La prima strofa esibisce la fatica dei cavalli dopo una corsa, mentre la ripetizione di **A** pare soffermarsi su alcuni particolari ambientali osservati durante la cavalcata, come le foglie e le nubi, elementi accomunati dalla caratteristica della leggerezza. A questo punto – in **A^I** e nella sua ripetizione – la melodia viene riproposta nuovamente, ma una terza sopra, pur mantenendo lo stesso schema di accordi. La differenza nel testo, invece, è che ora si parla di una vicenda personale: una nuova storia d'amore che soffre per via di un precedente dolore sentimentale che, come lo sforzo e il vino, “uccide il giorno dopo”, e si allevia con l'acqua dei ricordi. La melodia in **A^{II}** e **A^{III}** viene ulteriormente innalzata di una terza, ma ora c'è anche una progressione armonica che sposta tutto in tonalità di Sol maggiore. Anche qui si continua a fare riferimento alla vicenda sentimentale, ma facendo capire all'ascoltatore che i due innamorati sono lontani l'uno dall'altra. A questo punto è necessario ricordare che Claudio Baglioni si era ritirato ad Ansedonia per lavorare alle musiche del disco insieme a Pasquale Minieri, per un periodo di circa due anni, isolandosi da tutto e da tutti, e dedicandosi completamente al lavoro. Questo particolare biografico è evidentemente importante per capire a fondo il significato di questi versi: “E ad un certo punto andare / non dar più notizie / solo in compagnia di sé / e chiedere permesso / per essere te stesso”.

B – B^I – Strumentale : Il ritornello spiega meglio il motivo dell'allontanamento dalla persona amata: “... mi allontanai / perché potessi appartenerti”. Baglioni sembra voler dire che occorre lasciar passare il tempo per guarire dai dolori del passato, e per poter guardare al futuro. In tutto questo c'è un evidente riferimento alle vicende personali, al dolore privato. Dal punto di vista musicale anche qui c'è un procedimento che abbiamo visto essere ormai molto frequente: quello del basso discendente (diatonico, in questo caso). I temi della lontananza e della rinuncia alla donna amata si sposano bene, in effetti, con questo movimento del basso in progressione discendente. Le otto battute strumentali che seguono riprendono l'introduzione, con l'aggiunta di alcuni accordi di tastiera all'arrangiamento, per portare alla ripetizione della struttura vista fino ad ora.

A – A – A^I – A^I – A^{II} – A^{III} : L'anomalia delle sei strofe che si susseguono si manifesta anche nel modo in cui vengono ripetute: al

contrario di ciò che avviene in pressoché tutto il resto dell'album, stavolta non viene mantenuto uno stretto parallelismo tra gli argomenti nella prima e nella seconda esposizione. Qui, invece, si aggiunge un altro elemento di riflessione, che è quello dell'attesa. Così come i cavalli aspettano nelle stalle il momento per poter correre, gli uomini attendono il futuro nell'immensa sala d'aspetto che è il mondo. È proprio nella condizione dell'attesa che il protagonista dell'album trova finalmente la serenità. Dopo aver fatto esperienza del dolore ed essersi dannato in *Qui Dio non c'è* per la mancanza di una giustificazione all'esistenza della sofferenza, ne *La piana dei cavalli bradi* l'uomo in cerca di sé accetta il suo destino, e questa sottomissione al futuro è ciò che da questo momento in poi gli dà serenità, permettendogli di trovare una nuova coscienza di sé, che troverà la piena espressione nella canzone successiva.

B – B^I – Strumentale – Coda : Il ritornello si ripete sostanzialmente uguale, con lievi modifiche nel testo e nella musica. La parte strumentale, invece di essere di otto battute, diventa di sei, e le rimanenti due vengono sostituite da una coda di due battute che è il punto di svolta della canzone. Qui, il riferimento liberatorio al sudore e al vento, la sonorità delle allitterazioni (“Sudai di sud / di vento diventai”) e l'arrangiamento che si ferma completamente lasciando la voce sola, vogliono trasmettere all'ascoltatore una sensazione di magia. Il fermarsi di tutti gli strumenti, in particolare, è un espediente efficace per imitare musicalmente il vento di cui parla il testo, impalpabile come una musica che per un attimo si ferma. La melodia cantata in questo momento, inoltre, finisce in levare, dando un senso di sospiro e di vento, ma soprattutto – come già visto in *Navigando* – ha un andamento sinuoso che disegna proprio il soffio del vento, dando proprio l'impressione di essere sospesa in aria:



B^{II} – B^{III} : Quando la musica ritorna, lo fa con grande impatto, visto che modula alla tonalità di Si_b maggiore e la voce raggiunge il picco molto alto di un Si₄, ma ciò è giustificato dal testo che ora nel ritornello non parla più di un generico allontanarsi, ma di un ben preciso e deciso *andare*,

che avviene con la voce – di cui l'acuto Si₄ è un perfetto emblema sonoro – con i capelli e con il cuore. La meta, ora, è nota: la piana dei cavalli bradi.

Coda : Nel finale si ritorna alla tonalità iniziale di Mi minore, e l'andare diventa una corsa, esattamente come quella dei cavalli. La corsa è descritta con una serie di verbi che esaltano il senso di libertà e serenità che il protagonista della canzone ha raggiunto: “Scalpitai / scartai / m’impennai / scalciai / galoppai / saltai / m’involai”. Questi verbi, così protesi verso il volo finale, sono intonati da due incisi melodici che si alternano dando l’idea del salto, e il salto è realizzato musicalmente saltando una battuta, prima di continuare con il verbo successivo. L’esempio sottostante riporta le ultime tre battute del brano, e si possono notare il primo inciso melodico a cui corrisponde il verbo “saltai”, la battuta saltata, e il secondo inciso melodico, che intona il verso finale “m’involai”.



Vale la pena fare riferimento ad un'altra dichiarazione di Claudio Baglioni, sempre a proposito di questa canzone, e di questo finale: «Avevo immaginato in questa canzone che gli uomini fossero come i cavalli, che si assomigliassero nella loro capacità di attendere, e nella loro incredibile forza – che può essere piegata solamente con una ragione – e appunto in questo finale in cui si comincia a correre fino a involarsi: questo sarebbe in fondo il sogno di tutti»³⁵.

³⁵ CLAUDIO BAGLIONI, *Mezzogiorno con Claudio Baglioni*, RadioDue RAI, puntata del 24 giugno 1998.

LA PIANA DEI CAVALLI BRADI

Intro (MIm)	{	1	2	3	4	
		VI	-----	I	-----	
		5	6	7	8	
		VI	-----	I	-----	
A		1	2	3	4	<i>Nervi lisci di cavalli</i>
		VI	IV	V	I	
A		1	2	3	4	<i>inutilità di foglie</i>
A^I		1	2	3	4	<i>come è duro essere nuovi</i>
A^I		1	2	3	4	<i>i ricordi sono acqua</i>
(SOL) A^{II}		1	2	3	4	<i>vento di girandole</i>
		progressione				
A^{III}	{	1	2	3	4	<i>e ad un certo punto andare</i>
		progressione				
		5	6	7		
		IV	V	-----		
B		1	2	3	4	<i>mai non odiarmi mai</i>
		progressione				
B^I		1	2	3		<i>mai non ti ho vissuto mai</i>
		progressione				
Strum. (MIm)	{	1	2	3	4	
		DO(9) (IV - VI)	DO(9) (IV - VI)	I	-----	
		5	6	7	8	
		VI	-----	I	-----	
A		1	2	3	4	<i>...immaginati facchini e treni</i>
A		1	2	3	4	<i>un fiammingo sole</i>

	A^I	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr></table>	1	2	3	4	<i>guizzai in occhi di cavalli</i>																				
1	2	3	4																								
	A^I	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr></table>	1	2	3	4	<i>è un'immensa sala in cui aspettiamo</i>																				
1	2	3	4																								
(SOL)	A^{II}	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr></table>	1	2	3	4	<i>chiuderò la porta</i>																				
1	2	3	4																								
	A^{III} {	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr><tr><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td></td></tr></table>	1	2	3	4	5	6	7		<i>i cavalli origliano</i>																
1	2	3	4																								
5	6	7																									
	B	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr></table>	1	2	3	4	<i>mai non odiarmi mai</i>																				
1	2	3	4																								
	B^I	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td></td></tr></table>	1	2	3		<i>mai non ti ho vissuto mai</i>																				
1	2	3																									
	Strum. {	<table border="1"><tr><td>1^{DO(9)} (IV - VI)</td><td>2^{DO(9)} (IV - VI)</td><td>3</td><td>4</td></tr><tr><td>5</td><td>6</td><td></td><td></td></tr></table>	1 ^{DO(9)} (IV - VI)	2 ^{DO(9)} (IV - VI)	3	4	5	6																			
1 ^{DO(9)} (IV - VI)	2 ^{DO(9)} (IV - VI)	3	4																								
5	6																										
	(MIm) {	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td></td><td></td></tr><tr><td>VI</td><td></td><td></td><td></td></tr></table>	1	2			VI																				
1	2																										
VI																											
	Coda	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td></td><td></td></tr><tr><td>I</td><td></td><td></td><td></td></tr></table>	1	2			I				<i>sudai di sud di vento diventai</i>																
1	2																										
I																											
(SI♭)	B^{II}	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr></table>	1	2	3	4	<i>e andai con la voce andai</i>																				
1	2	3	4																								
	B^{III}	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td></td></tr></table>	1	2	3		<i>e andai con il cuore andai</i>																				
1	2	3																									
	Coda {	<table border="1"><tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr><tr><td>VI</td><td></td><td>I</td><td></td></tr><tr><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td></tr><tr><td>9</td><td>10</td><td>11</td><td>12</td></tr><tr><td>13</td><td>14</td><td>15</td><td></td></tr><tr><td>VI</td><td></td><td>I</td><td></td></tr></table>	1	2	3	4	VI		I		5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15		VI		I		<i>scalpitai</i>
1	2	3	4																								
VI		I																									
5	6	7	8																								
9	10	11	12																								
13	14	15																									
VI		I																									
	(MIm) {																										

PACE

La canzone precedente terminava con una corsa che dava lo slancio al volo finale, e quell'immagine di libertà sembra trovare il suo compimento in *Pace*, brano che conclude l'album e la storia del percorso interiore di un uomo in cerca di sé.

Intro : L'arpeggio di una tastiera con effetto di riverbero crea fin da subito l'atmosfera di quiete preannunciata dal titolo, e oltre al timbro dello strumento anche la staticità melodico/armonica è sicuramente importante nel comunicare tranquillità. L'arpeggio della tastiera, infatti, si ripete uguale in ogni battuta, e la tonalità di Mi $\flat$ maggiore rimane ben piantata sull'accordo di tonica per tutte le quattro battute dell'introduzione, come è possibile vedere nell'esempio musicale sottostante.



A – A^I : L'atmosfera di immutevole tranquillità prosegue anche nella strofa, ma il suo significato diventa man mano più chiaro: l'intenzione è quella di voler dare all'ascoltatore la suggestione di essere come fuori dal tempo, e dunque la staticità della base armonica è motivata da questa finalità. A chiarire questa intenzione è un accompagnamento ostinato con armonie molto semplici su un pedale di tonica (Mi $\flat$), come si può vedere dall'esempio che segue.

Voce

MI $\flat$ MI $\flat$ ⁴ SI $\flat$ 7 / MI $\flat$ MI $\flat$ DOm / MI $\flat$ SI $\flat$ 7/4 MI $\flat$ SI $\flat$ 7 / MI $\flat$ MI $\flat$

Il testo, da parte sua, non fa che confermare la sensazione di essere fuori dal tempo, visto il largo respiro che lo caratterizza sin dalle prime parole, con “L’immenso soffio dell’oceano”. Entrando più nel dettaglio, vediamo come questo verso introduca la strofa **A**, che racconta l’arenarsi delle conchiglie su una spiaggia, e la conseguente morte nel loro allontanarsi dal mare. In **A**¹, similmente, sono gli stambecchi a trovare la morte sulla cima di una montagna. Al contrario di quanto accadeva in altri momenti dell’album, in cui ai concetti di morte e dolore venivano associati movimenti melodici discendenti (come in *Stelle di stelle* o *Qui Dio non c’è*), stavolta la musica esprime tranquillità con il pedale di tonica ed una palese staticità, come già visto. Nessun *lamento*, nessuna imitazione musicale del dolore. Perché? Evidentemente perché in questo caso la morte viene accettata come momento inevitabile e naturale di un ciclo vitale che regola tutte le cose dell’universo. In questa canzone conclusiva il processo di maturazione di un uomo si è completato, e la morte non è più causa di dolore, ma semplicemente una fase all’interno di un ciclo naturale. La musica dunque si adegua a questa constatazione, suggerendo sonoramente l’idea di un limbo, superiore alla vita e alla morte. La cadenza finale, prima di passare alla sezione successiva, è una cadenza d’inganno, che sblocca la staticità che ha caratterizzato il brano fino a questo momento per portare a qualcosa di nuovo.

B : La sezione **B** è effettivamente qualcosa di diverso, perché dopo la staticità di prima segue ora una parte che, musicalmente, alterna le tonalità di Mi $\flat$ maggiore e – per un attimo – Do minore. Il testo, intanto, mostra il dialogo tra l’*io* cantante, e un *fratello* che viene descritto come “un mago, un angelo immortale”. Si scoprirà presto che questo generico fratello non

è altro che il lato magico di una stessa persona che dialoga con sé stessa.

C : Lo sfogo lirico arriva adesso, con un cambio di tonalità in Si♭ maggiore che sposta l'ambito melodico più in alto, e con le sincopi che danno maggior respiro ad una musica che con la sua apertura è in simbiosi col testo, che ora esprime armonia per via della raggiunta pace interiore inseguita lungo tutto lo svolgimento narrativo dell'album. Il testo fa riferimento ad un *noi* ("Pace a noi...") che non è riferito solo all'*io* e al *fratello* di prima, ma assume in questo contesto una valenza più ampia, abbracciando ipoteticamente tutta l'umanità in una pace dal significato universale. Il riferimento alla nascita, e al primo grido che è un pianto, è ciò che accomuna tutti indistintamente, a prescindere da qualsiasi differenza. Dal punto di vista musicale, è molto interessante ciò che accade in corrispondenza delle parole "e il bambino è un uomo / che il suo nome / non sa dire mai". In questo punto, infatti, il giro armonico va alla ricerca di una tonalità senza soffermarsi su alcuna: le tonalità sono smentite di volta in volta, senza mai affermarle (se non alla fine, sulla parola "mai"). È una ricerca continua che è in simbiosi con il contenuto del testo: ci sono tante domande ma nessuna risposta, nemmeno sulla propria identità. È lo stesso Baglioni a confermarlo: «Non è un disco che fa un bilancio, anzi: è un disco senza risposte, alla fine, perché per come abbiamo voluto – io insieme ad altre persone – raffigurarlo anche graficamente, l'essenza del disco è una lunga onda, e un'onda non si ritrova mai, cioè non riesce mai a ricongiungersi dalla parte opposta, dalla parte finale. Quindi è una maniera di continuare, di essere in una continua metamorfosi, sperando ogni tanto di avere delle risposte, ma le risposte sono un vero miracolo. L'importante, comunque, è chiedersi cosa sta succedendo. E credo che il disco, nel suo tessuto musicale ma anche nel suo tessuto – diciamo – letterario, possa rispecchiare questo. È un disco senza una risposta vera finale, ma un disco con tante domande»³⁶.

Ripetizione di A^{II} – A^{III} – B – C^I : La struttura osservata fino ad ora si ripete a questo punto con alcune variazioni minime dal punto di vista della melodia, mentre il testo riprende gli stessi argomenti già affrontati, pur proponendo immagini diverse. Le due strofe **A** continuano a girare intorno al tema della morte, sempre con la serenità di cui si è già detto, e

³⁶ Dichiarazione di Claudio Baglioni, ospite alla puntata speciale del *Maurizio Costanzo Show* del 15 novembre 1990.

questa volta fanno riferimento al canto di una sola estate delle cicale, e ad un personaggio di nome Virgilio. Il riferimento, in questo secondo caso, è evidentemente all'antico poeta latino autore dell'Eneide, che fu guida di Dante nelle prime due cantiche della *Divina Commedia*. Baglioni in questo caso è abbastanza chiaro, perchè lo descrive come “guida di quei poeti / che un giorno si smarrirono”³⁷. La ripetizione di **B** porta alla separazione tra l'io cantante e il suo omologo infantile e magico, quel Cucaio che era apparso già altre volte nel corso dell'album. Claudio Baglioni descrive così questa parte importante della canzone e dell'intero album: «Cucaio è la parte magica del disco, di questo *cielo mago* che non è qualcosa di impalpabile, ma è terreno. Cucaio è l'uomo che non sa pronunciare bene il proprio nome, che non sa da dove tragga origine né dove stia andando; quali siano le sue ansie, i suoi problemi e le sue gioie. Credo esista, nella vita di ognuno, una parte umana e una magica: la prima è quella che soffre di più, perché nel tentativo di confrontarsi con la seconda sa di non poterla emulare. Cucaio è questo, e rappresenta il momento in cui,

³⁷ Dante comincia la sua opera raccontando proprio di essersi smarrito: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era *smarrita*”. Nel caso di Dante, al significato letterale si sovrappone quello allegorico, e dunque lo smarrimento della retta via è uno smarrimento morale nel quale si trova coinvolto non solo il poeta, ma l'umanità intera. Vale la pena notare che dal punto di vista strettamente anagrafico sia Dante che Baglioni si trovano ad affrontare una crisi esistenziale di mezza età. A proposito di Virgilio, Baglioni dice anche: “Virgilio cadde mentre era in volo sopra un prato / che le sue ali non si aprirono”. Sebbene questi versi possano rievocare erroneamente la figura di Icaro, il riferimento corretto è un altro, e occorre ricordare un passo della stessa *Divina Commedia* per interpretarli correttamente. Nell'*Inferno*, al Canto IV, verso 111, si legge: “giugnemmo in un prato di fresca verdura”. Le anime sapienti del Limbo dimorano in un castello al centro di un grande prato. Questa raffigurazione del Limbo non è un'invenzione di Dante, tant'è che anche Omero e Virgilio avevano immaginato gli spiriti sapienti in un grande prato. Quindi, per tornare ai versi di Baglioni, Virgilio cadde in volo sopra un prato perché morì prima di riuscire a terminare l'Eneide, che rimase un'opera incompiuta (fonte: l'interpretazione di questo passo su Virgilio è di Morfina, della mailing list di *Reginella.net*. Nello stesso sito c'è chi dice anche che il riferimento possa essere ad un amico di Claudio Baglioni che morì in volo, tant'è che nei concerti il nome “Virgilio” viene sostituito regolarmente con “l'amico”).

oltretutto, lo si deve abbandonare per passare oltre»³⁸. In queste parole di Claudio Baglioni si può riconoscere il concetto filosofico di *volontà di potenza*, caratteristico del pensiero di Friedrich Nietzsche. La volontà di potenza è la volontà che vuole sé stessa, è una volontà che vuole rinnovare continuamente i propri valori. Tuttavia, c'è anche un aspetto paradossale in tutto ciò, perché la volontà deve contemporaneamente volere ma anche negare sé stessa, per evitare di soffermarsi su un punto di vista ritenuto conclusivo. Alla potenza della creatività deve succedere di volta in volta il suo annientamento, per poter rinascere di nuovo. Appare dunque evidente l'affinità tra questo concetto e il testo della canzone in questa sezione: "Ci serve pure d'arrivare lì / per ripartire nuovamente". Dopo aver lasciato Cucaio, l'*io* cantante si rivolge a sé stesso ("Pace a me") e in **C** si lascia andare ad un momento di profonda riflessione interiore (mentre in **C**, invece, si rivolgeva ad una pluralità di persone: "Pace a noi"). Baglioni continua a fare riferimento ai pensieri di Friedrich Nietzsche: in questo caso soffermandosi sul concetto di *oltreuomo*³⁹ che era, per il filosofo tedesco, immagine di un rinnovamento interiore che si realizza attraverso l'apertura a nuovi valori, superando i limiti della morale comune. Sempre secondo Nietzsche, è solo accettando il rischio di restare in bilico sulla corda tesa sopra l'abisso che l'uomo ha la possibilità di essere diverso da quello che è, nel senso più autentico, più completo, più libero, ed è proprio in questo senso che va interpretato il verso in cui Baglioni canta "fermo sull'abisso tra il rischio e la paura". Nietzsche si spingeva anche a dire che persino la malattia rappresenta un'energica stimolazione ad oltrepassare i propri confini, ad andare verso una oltrevita. Perciò, l'uomo che è guarito dalla malattia mortale della morale tradizionale rinasce a nuova vita: ciò che non lo uccide lo rende più forte⁴⁰, e anche questo pensiero viene parafrasato da Baglioni in "cosa non mi uccise / mi lasciò la forza di vivere". A questo punto, tornando per un

³⁸ Intervista a Claudio Baglioni, in: BIANCHI STEFANO, "Claudio Baglioni", *Tutto*, dicembre 1990, p. 21.

³⁹ Inizialmente, il termine *Übermensch* fu tradotto con il termine fuorviante *superuomo*, e solo in un secondo momento fu tradotto come *oltreuomo* e riportato ad un significato più vicino a quello letterale da Gianni Vattimo, nella metà degli anni '60.

⁴⁰ Questa celebre affermazione di Nietzsche è contenuta nel primo capitolo di *Ecce Homo*, opera filosofica autobiografica pubblicata nel 1888.

attimo indietro, risulta anche chiaro il motivo per cui nelle sezioni **A** si fa riferimento alla morte come momento di un ciclo naturale, richiamando un altro concetto fondamentale del pensiero di Nietzsche: quello di *eterno ritorno*. L'idea che il tempo si ripeta sempre uguale a sé stesso all'infinito, e che ogni evento sia già accaduto e sia destinato a ripetersi esattamente uguale per sempre, fa sì che anche la morte venga accettata come parte di un divenire, di un ciclo naturale, appunto.

CII : Il sentimento dell'accettazione sembra essere dunque quello che alla fine della canzone, e dell'intero album, dà serenità all'uomo in cerca di sé, e questi versi sembrano confermarlo: "Pace a te per quello che mi hai dato / e per tutto ciò che tu non mi desti mai". Nel passaggio da **C^I** a **CII** avviene un cambio di tonalità che porta da Sib maggiore a Do maggiore, efficacissimo nel sottolineare lo slancio lirico che conclude l'intero album, visto che la tonalità di Do maggiore è ancora più positiva di quella di Sib maggiore. La pace conquistata alla fine di questo percorso interiore è legata all'aver trovato "un mondo uomo / sotto un cielo mago"; metafora che è spiegata da Baglioni in questo modo: «Questo cielo mago non è qualcosa di impalpabile: è un cielo terreno, può rappresentare una vita non immaginata, ma una vita vissuta cercata con l'immaginazione»⁴¹.

Coda : Dopo il lunghissimo acuto sul finale di **CII**, la coda torna nella tonalità iniziale di Mi♭ maggiore, proponendo nuovamente un arpeggio di tastiera (diverso da quello dell'introduzione) che ricrea la quiete attraverso la staticità melodico/armonica. In questa sorta di limbo musicale la voce di Baglioni, ampiamente riverberata, conclude la canzone e l'album recitando: "Ora sono libero. Un uomo. Oltre".

⁴¹ Dichiarazione di Claudio Baglioni, ospite alla puntata speciale del *Maurizio Costanzo Show* del 15 novembre 1990.

PACE

(Mib) **Intro**

1	2	3	4
I			

A {

1	2	3	4
I			
5	6	7	8

A' {

1	2	3	4
5	6	7	8
			VI

2/4 **B**

1	2	3	4	5
IV	I IV	V I (Dom)	VI V (Sib)	

C {

1	2	3	4
I V	VI IV	V IV	I VII
5	6	7	8
VI V	I	ricerca tonale	

(Sib)

9	10
I (RE)	V (Mib)

A'' {

1	2	3	4
5	6	7	8

A''' {

1	2	3	4
5	6	7	8

B

1	2	3	4	5

C' {

1	2	3	4
5	6	7	8

(DO)

9	10
I (RE)	V (DO)

C'' {

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12
I (Mib)			
13	14	15	16

(Mib) **Coda**

1	2	3	4
I			

L'immenso soffio dell'oceano

s'arrampicano in cima

e io ti chiedo perdono se

pace a noi

nel buio della terra aspettano

Virgilio cadde

ed anche noi ci lasciamo qui

pace a me

pace a te

Il cantautore pubblica «Oltre» (a un anno di distanza dall'annuncio)

Baglioni alla ricerca della libertà in un oceano di dubbi e di stupori

Venti nuove canzoni dopo 5 anni di silenzio - Esaltazioni sensual-mitologiche e riflessioni sul benessere - Tra gli altri, notevoli gli apporti di Youssou N'Dour e Paco De Lucia

«*Oltre* non deluderà i fan perché è un gran disco. Con due riserve. Baglioni (ma non è l'unico) non sembra uno che ha qualcosa da dire, quanto uno che cerca qualcosa da dire (e alla fine lo trova), per giustificare la propria esistenza. C'è poi da constatare che il Pasquale Panella autore dei testi della "Sposa occidentale" di Battisti ha purtroppo un autorevole seguace».

LUZZATO FEGIZ MARIO, *Corriere della Sera*, 17 novembre 1990.

Il cantautore ha presentato il suo nuovo disco che sarà in distribuzione da oggi

«Oltre» Baglioni, un album doppio e filosofico

«Per il suo ritorno in sala di incisione Claudio Baglioni ha fatto le cose in grande. "Oltre", il suo nuovo album disponibile da oggi è il lavoro più complesso e ambizioso della sua carriera iniziata più di vent'anni fa. [...] Un disco che può essere considerato come la naturale maturazione del lavoro precedente realizzato però con una cura dei particolari che in Italia ha pochi riscontri. Il merito di questi risultati va attribuito a Pasquale Minieri, grande alchimista dei suoni, che ha diretto il lavoro di un gruppo di session men di lusso».

Articolo non firmato, *Il Tempo*, 17 novembre 1990.

BAGLIONI DOPO OLTRE

«Mi è venuta in mente una stupidata che ho fatto per un giorno intero. Ero andato a scrivere delle canzoni al mare, però il mare... “guarda ‘o mare quant’è bello”... e infatti uno guarda il mare, ma poi non fa niente [...]. Insomma, un giorno io ho passato due ore e un quarto, forse anche di più, a cantare da solo con la chitarra, in un momento veramente disperato: “Sono solo sotto il sol, e so solo un solo in sol”. È una cosa che mi ha portato dei benefici, perché nessuno mi vedeva; però mi ha dato molta fiducia. Credo che valga comunque la pena di raccontare queste cose, perché se uno dice: “Stavo male, piangevo, ecc.”, non ci crede nessuno, ma se uno dice una cosa così, tutti capiscono che stavi male»⁴². Questo episodio raccontato da Claudio Baglioni due giorni prima dell’uscita di *Oltre* mostra lo sconforto di certi momenti, ma allo stesso tempo offre l’interessante opportunità di osservare come una semplice idea nata da un gioco di parole possa poi trasformarsi in qualcosa di più complesso come una canzone. Claudio Baglioni, infatti, inserirà quel tormentone nato sotto il solleone in una sua canzone pubblicata tredici anni dopo, nell’album *Sono io* (2003). La canzone in questione è *Serenata in sol*, il cui ritornello recita appunto: “Sono solo sotto il sol / e so solo un solo in sol”. Il racconto di Baglioni è interessante perché mostra come il materiale composto nel periodo di *Oltre* sia stato usato anche per molti anni a seguire.

In particolare, è lecito pensare che siano soprattutto gli album *Io sono qui* (1995) e *Viaggiatore sulla coda del tempo* (1999) ad aver accolto la maggior parte delle canzoni escluse da *Oltre*. Sarà lo stesso Baglioni, presentando alla stampa e al pubblico *Viaggiatore sulla coda del tempo*, a lasciare intendere ciò, dicendo che quel disco conclude una trilogia iniziata con *Oltre* (il disco della memoria, rivolto al passato), proseguita con *Io sono qui* (rivolto al presente) e terminata appunto con *Viaggiatore sulla coda del tempo* (il disco dello sguardo al futuro). Se c’è dunque un filo conduttore a legare i tre album, si può pensare che sia non solo nell’organizzazione tematico-

⁴² Dichiarazione di Claudio Baglioni, ospite alla puntata speciale del *Maurizio Costanzo Show* del 15 novembre 1990.

temporale degli album, ma anche nel corpus stesso delle canzoni, composto prevalentemente sin dai tempi di *Oltre* e adattato nel corso degli anni alle esigenze dei singoli album. Questo modo di lavorare era stato messo in luce anche da Pasquale Minieri, quando nel corso dell'intervista ricordava come *Mille giorni di te e di me* fosse stata composta già dai tempi de *La vita è adesso*, per poi essere pubblicata anni dopo in *Oltre*, con le opportune modifiche. È lo stesso Baglioni ad affermare che tutto ciò che compone viene utilizzato sempre e comunque, senza “sprechi”, e proprio a proposito delle canzoni composte per *Oltre*, rivela: «Noi abbiamo cominciato a lavorare su 35 o 36 canzoni, ma questa è anche una forma di disperazione nel senso che, siccome non si è mai convinti fino in fondo, allora uno comincia e fa un bel minestrone – enorme – di tutto quello che ha in mente: perché non si butta via niente, come il maiale. Si tiene tutto; qualsiasi cosa deve essere salvata, che non si sa mai, eh!? [...] Io non ero partito con l'idea di fare un doppio album, anche perché può sembrare un'operazione un po' pretenziosa, molto allargata (e qualcuno probabilmente sarà tentato di pensarlo e di scriverlo), però ad un certo punto c'erano almeno venti canzoni che avevano diritto, dignità di essere accolte all'interno di questo album, e credo che qua e là io ho anche qualche lacrima dietro, perché mi sembra di averne lasciata qualcun'altra... Ma, insomma, queste... non si sa mai!»⁴³.

Dopo queste parole di Baglioni sembra dunque ragionevole pensare che le canzoni della trilogia siano composte in gran parte da canzoni scritte proprio nel periodo di *Oltre*. Come ultima argomentazione a sostegno di questa tesi, si può notare anche uno stesso riferimento culturale usato sia in *Oltre* che in una canzone pubblicata in seguito. Analizzando *Pace*, infatti, si è evidenziato il riferimento continuo alle teorie di Friedrich Nietzsche, ma la predilezione di Claudio Baglioni per il pensiero del filosofo tedesco non è limitata a questo brano, visto che in un'altra canzone Baglioni riprende un aforisma di Nietzsche che recita: “Quanto più ci innalziamo, tanto più piccoli sembriamo a quelli che non possono volare”. Questo concetto, nelle parole di Baglioni diventa: “Più su vai e più sarai piccolo / per chi non sta in alto”, e la canzone in questione è *Sì io sarò*, contenuta nell'album *Viaggiatore sulla coda del tempo*.

⁴³ Dichiarazione di Claudio Baglioni, ospite alla puntata speciale del *Maurizio Costanzo Show* del 15 novembre 1990.

Sembra proprio che i legami tra gli album della trilogia siano molto stretti, al punto da far pensare ad una contemporaneità nella composizione di molte canzoni pubblicate in periodi diversi. Sarebbe interessante fare un confronto più approfondito tra le canzoni dei tre album, osservare più dettagliatamente quali sono le fasi che portano da un'idea vaga alla canzone completa, e insomma dare una sbirciata alla “bottega dell'artista”.

Ma questa è un'altra storia, e bisognerà raccontarla un'altra volta.

RINGRAZIAMENTI

Alla fine di questo racconto del disco di Baglioni, sento il bisogno di ringraziare tutte quelle persone che in vario modo mi hanno aiutato nella realizzazione di questo libro.

Grazie innanzitutto a Pasquale Minieri per la disponibilità e per aver raccontato con generosità episodi interessanti relativi alla lavorazione dell'album.

Questo libro non avrebbe avuto la stessa profondità di analisi senza il prezioso contributo di Cinzia Cannito, che mi ha aiutato soprattutto in relazione alle analisi armoniche dei brani. Grazie tantissimo.

Ringrazio inoltre la mia amica Imma per il fondamentale aiuto alla realizzazione pratica degli schemi delle canzoni.

Grazie a Roberta Massaro per la simpatia e la disponibilità.

Ringrazio mia cugina Mariangela e Mauro per l'ospitalità a Roma e per il forte incoraggiamento.

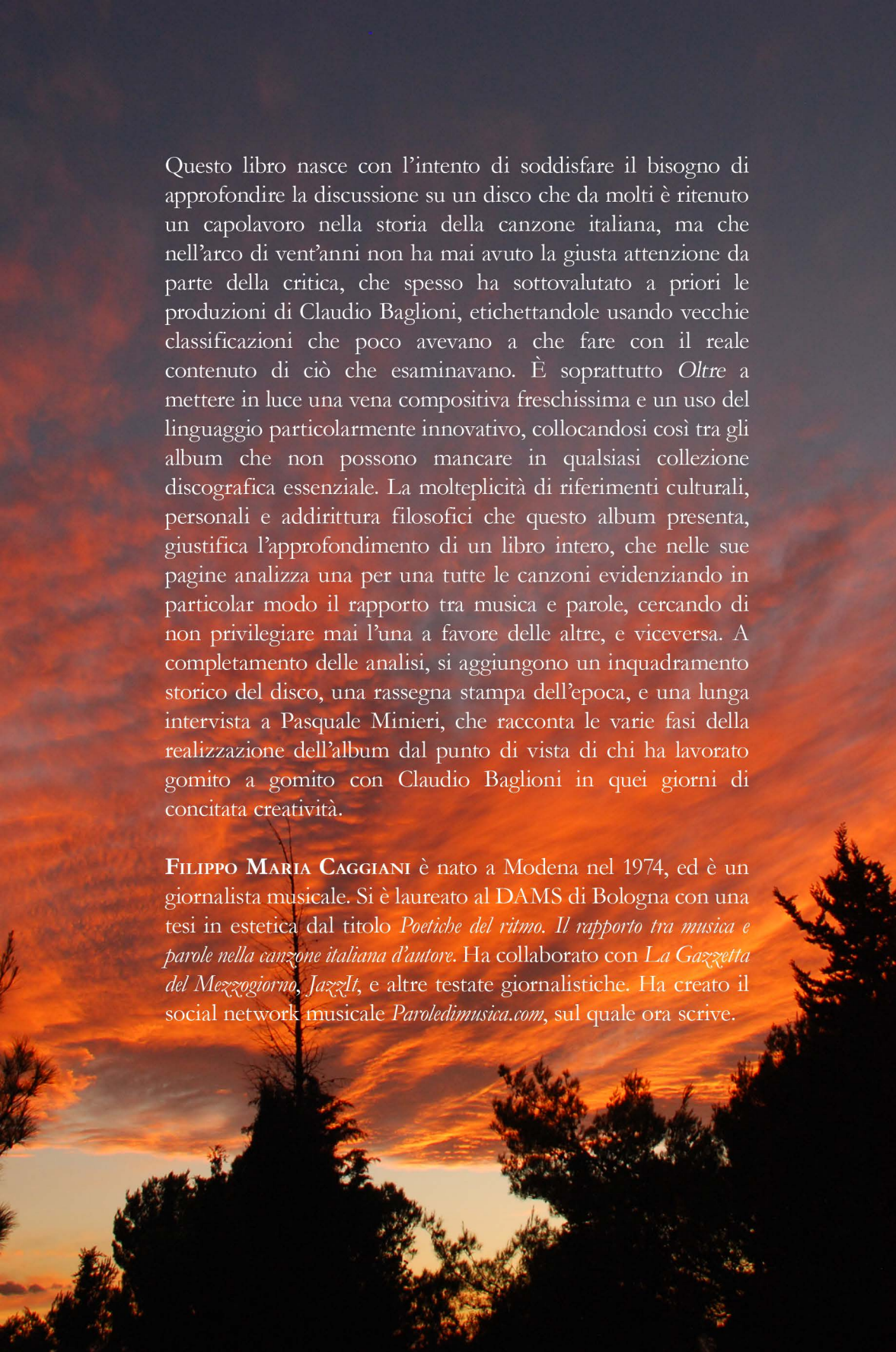
Grazie a mia cugina Annamaria per avermi inviato il negativo della foto di Baglioni, e al mio amico Domenico per l'aiuto nel ritocco del colore.

Grazie ad Asia per il supporto morale.

Infine, vorrei ringraziare mia madre e tutti quelli che come lei mi sono stati vicini sopportando con pazienza le mie nevrosi da scrittore.

*Sei libero di copiare e condividere questa pubblicazione,
ma se ti piace considera l'acquisto di una copia cartacea.
www.baglioni.paroledimusica.com*

*Sei libero di copiare e condividere questa pubblicazione,
ma se ti piace considera l'acquisto di una copia cartacea.
www.baglioni.paroledimusica.com*



Questo libro nasce con l'intento di soddisfare il bisogno di approfondire la discussione su un disco che da molti è ritenuto un capolavoro nella storia della canzone italiana, ma che nell'arco di vent'anni non ha mai avuto la giusta attenzione da parte della critica, che spesso ha sottovalutato a priori le produzioni di Claudio Baglioni, etichettandole usando vecchie classificazioni che poco avevano a che fare con il reale contenuto di ciò che esaminavano. È soprattutto *Oltre* a mettere in luce una vena compositiva freschissima e un uso del linguaggio particolarmente innovativo, collocandosi così tra gli album che non possono mancare in qualsiasi collezione discografica essenziale. La molteplicità di riferimenti culturali, personali e addirittura filosofici che questo album presenta, giustifica l'approfondimento di un libro intero, che nelle sue pagine analizza una per una tutte le canzoni evidenziando in particolar modo il rapporto tra musica e parole, cercando di non privilegiare mai l'una a favore delle altre, e viceversa. A completamento delle analisi, si aggiungono un inquadramento storico del disco, una rassegna stampa dell'epoca, e una lunga intervista a Pasquale Minieri, che racconta le varie fasi della realizzazione dell'album dal punto di vista di chi ha lavorato gomito a gomito con Claudio Baglioni in quei giorni di concitata creatività.

FILIPPO MARIA CAGGIANI è nato a Modena nel 1974, ed è un giornalista musicale. Si è laureato al DAMS di Bologna con una tesi in estetica dal titolo *Poetiche del ritmo. Il rapporto tra musica e parole nella canzone italiana d'autore*. Ha collaborato con *La Gazzetta del Mezzogiorno*, *JazzIt*, e altre testate giornalistiche. Ha creato il social network musicale *Paroledimusica.com*, sul quale ora scrive.