

DOPO MARX VIENE APRILE

Rosa Tiepolo su parco Lambro

di **RICCARDO GIACCONI** illustrazioni di **MARTOZ**

Conversazione con il cantautore Alberto Camerini

Lo spettacolo si è mischiato a ogni realtà, irradiandola. [...] Ciò di cui lo spettacolo può smettere di parlare per tre giorni è uguale a ciò che non esiste. [...] La costruzione di un presente in cui la moda stessa, dall'abbigliamento ai cantanti, si è immobilizzata, che vuole dimenticare il passato e che non dà più l'impressione di credere in un futuro...

La prima volta che incontro Alberto Camerini gli mostro questi frammenti dai *Commentari* di Guy Debord. Gli confido, in maniera un po' ingenua, che mi sembra di vedere in lui un emblema del passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta in Italia. Quel passaggio che ancora, a volte, viene chiamato «riflusso». «No, non sono l'emblema di niente, tanto per cominciare», mi ferma subito, dopo aver preso da una mensola una copia della *Società dello spettacolo* (dal 20 aprile di nuovo in libreria per Baldini & Castoldi). «Però... Flusso e riflusso. Fluxus: mi sembra fosse una corrente artistica. Nel '75 gli Stati Uniti hanno perso la guerra del Vietnam. La sinistra nel '76 ha avuto il festival del parco Lambro. Dopo aver vinto per dieci anni di fila, negli anni Ottanta il Partito Comunista ha avuto il riflusso. Ma non era opera mia: il flusso e il riflusso c'erano comunque. Io, come un reporter, scrivevo un pezzo sul flusso negli anni Settanta e un pezzo sul re-Fluxus negli anni Ottanta».

Gli dico che vorrei fare un documentario su di lui. Lui accetta, ma senza entusiasmo. Ci incontriamo di nuovo a casa sua dopo qualche giorno, per registrare una prima intervista. Appena ci sediamo mi avverte: «Sto facendo un grande sforzo, perché non mi piace rivangare il mio passato. Non sono abbastanza narcisista, come quel mio amico che piange mentre ascolta una sua canzone. A me dà un po' fastidio confessare; non credo nella psicanalisi».

Gli chiedo se si rammarica di non essere mai stato considerato un intellettuale. «È meglio che tu lo sappia», m'interrompe. «Nella mia vita ci sono due dimensioni: una pubblica e una privata. Se tu vuoi fare il tuo documentario su quella pri-

vata, a me va bene lo stesso. Vorrà dire che, quando morirò, diranno: "Forse non era così scemo come sembrava". Invece la dimensione pubblica è legata a un effimero che io cerco di stare attento a non farmi distruggere. So che il mio lavoro è tutto in quei tre minuti. Ed è già tantissimo. Queste due canzoni, per le quali sono conosciuto, valgono da sole una vita intera. Così mi hanno fatto capire. Tutto il resto, invece, non ci sta in quei tre minuti di *Rock 'n' roll robot* e *Tanz Bambolina*. A nessuno è concesso più tempo».

Nei giorni seguenti studio la carriera di Alberto Camerini e ascolto tutti i suoi dischi. Apprendo della sua passione per il Settecento veneziano. All'appuntamento successivo gli porto in regalo un libro che ho appena finito di leggere: *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi* (Nottetempo, 2015). È il libro che Giorgio Agamben ha dedicato alla figura di Pulcinella, illustrato con numerose tavole di Giambattista e Giandomenico Tiepolo. Chiedo ad Alberto Camerini di leggere un paragrafo, che avevo sottolineato pensando a come mi aveva descritto la sua vita divisa in due:

Ho veramente vissuto la mia vita, oppure è rimasto in essa qualcosa che non sono riuscito a vivere? Questo non vissuto è come un clandestino senza volto che mi accompagna, giorno dopo giorno, senza che io riesca mai a sorprenderlo per rivolgergli la parola.

Dal nostro ultimo incontro, avevo iniziato a riflettere su un possibile motivo conduttore del documentario: un parallelo fra Camerini e Tiepolo – fra i rispettivi contesti sociali e politici in cui hanno trascorso le loro carriere. Dopo aver letto il frammento di Agamben, Alberto Camerini mi porta nella sua cucina. Appesi al muro, mi mostra uno di fianco all'altro due grandi poster incorniciati. A sinistra c'è una locandina del Teatro Piccolo di Milano: *l'Arlecchino servitore di due padroni* con la regia di Strehler. Il poster a destra, con mia grande sorpresa, è dedicato a Giambattista Tiepolo: riproduce un'opera ospitata nella Scuola Grande



dei Carmini, a Venezia. Uno di fianco all'altro, sopra il tavolo da pranzo: Arlecchino e Tiepolo, come due numi tutelari. Forse la mia ipotesi di parallelismo non è poi così balzana. «Tiepolo e il Settecento sono stati la mia prima e più profonda ispirazione», mi conferma. «Questa Venezia fatta di fondali operistici, di scenari, è l'ultimo saluto della Serenissima prima della rivoluzione francese. Tiepolo è gustosissimo. È un pittore più sintonizzato con la mia estetica – l'estetica dell'edonismo – piuttosto che con l'estetica rivoluzionaria della denuncia sociale. Da un lato c'è l'estetica del dolore e della denuncia del dolore; dall'altro c'è un'estetica edonista che è *cosmetica*, che tende a cancellare le cose brutte della società».

Alberto Camerini ravvisa in Giambattista Tiepolo una sorta di archetipo per il suo allontanamento dalla sinistra extraparlamentare. Iniziamo a parlare poi del primogenito del pittore, Giandomenico, la cui esperienza è forse ancora più calzante: negli ultimi anni della millenaria Repubblica di Venezia si rifugia in terraferma, nella villa di famiglia di Zianigo. Realizzerà lì una serie di affreschi dedicati a Pulcinella, che terminerà proprio nel fatidico 1797, anno della caduta della Serenissima. Giorgio Agamben, in un'intervista a *Pagina 99*, spiega il suo interesse per questa serie di affreschi, oggi conservati a Ca' Rezzonico:

Pulcinella è per Giandomenico Tiepolo ciò che sopravvive alla fine del suo mondo, alla morte della Venezia che aveva conosciuto e amato – in questo senso, alla fine della politica. Ma non è, malgrado tutto, soltanto una figura impolitica. [...] Ciò che i suoi lazzi e i suoi gesti mostrano è che cosa può un corpo quando non può più agire politicamente. Per questo m'interessa. Io penso che il modello della politica che abbiamo conosciuto, fondato sull'azione e sulla lotta, nel contesto del dominio dell'economia e dello stato di sicurezza in cui viviamo sia divenuto obsoleto.

«Io la definisco folk-urbana-proletaria-contemporanea», dichiara Alberto Camerini a proposito della sua musica in un'intervista TV con Claudio Cecchetto del 1980, all'inizio del suo periodo di maggior successo. «Arlecchino ha sempre fatto rock: ha sempre cantato musica popolare, saltato e ballato», afferma in un'altra intervista. Gli chiedo cosa vedeva, all'epoca, in Arlecchino. La risposta delinea l'intera costellazione dei suoi riferimenti. «Il proletariato, la povertà, la fame. Robot, Arlecchino, punk: fame. Il fatto che vengono da un'estrazione sociale bassa. Arlecchino è l'eroe dei perduti e dei dispersi, come Alberto Camerini. E io coniugo il mio Arlecchino con la scena elettronica internazionale. Una marionetta elettronica, un videogame... Però adesso, come vedi, sono vecchio. È tutto diverso. Ricordo il periodo in cui potevo interpretare ancora quel personaggio. Adesso... (*pausa*, Nda) Piacevo, per parlare di sesso, solo a un pubblico di donne vergini, di ragazze che volevano pupazzi, bambolotti, maschere».

Lo stile con cui Camerini diventa celebre all'inizio degli anni Ottanta è un incrocio di pop, punk, elettronica e Commedia dell'Arte. All'interno di molte sue canzoni ricorre il tema della tecnologia e dell'informatica (*Sintonizzati con me*, 1980;

Bip Bip Rock, 1981; *Maccheroni Elettronici*, 1982; *Computer Capriccio*, 1983). Appare regolarmente anche il tema del robot (*Neurox*, 1978; *Il re di plastica*, 1980; *Rock 'n' Roll Robot*, 1981; *Tanz Bambolina*, 1982), molto spesso affiancato alla maschera dell'Arlecchino. La sua stessa figura pubblica, la sua *persona* (etimologicamente: maschera teatrale), è un meticcio fra un Arlecchino, un punk e un robot.

Fin dal nostro primo incontro, Camerini chiarisce di non voler parlare di politica. Eppure, finiamo per parlarne quasi in tutte le nostre conversazioni, anche quando gli chiedo dei suoi inizi, della Milano che frequentava negli anni Settanta, del suo amico fraterno Eugenio Finardi. «Vivevo in un sogno, in un mondo come quello di Arlecchino, un microcosmo di favole che si ripetono intorno a un personaggio centrale. Era un mondo a sé, era il mondo del maggio parigino. Già da allora ero schizofrenico: cambiavo velocemente abito e passavo dagli *bippies*, da Claudio Rocchi e dagli spinelli alle organizzazioni della sinistra operaia rivoluzionaria, dove di spinelli non se ne parlava neanche. In me si componevano miracolosamente l'odio atavico tipico della classe operaia stalinista filo-sovietica e il cazzeggiar libertario degli intellettuali americani dai capelli lunghi. E criticavo l'unica cosa che potevo criticare: la sinistra, il Partito Comunista. Mio padre era comunista, io ero ancora più a sinistra. E c'era il movimento studentesco, Lotta Continua, Avanguardia Operaia... Noi leggevamo *Il Capitale* di Marx, degli estratti stampati su volantini ciclostilati. Ma poi andavamo sempre al Parco Lambro a farci le canne e a sperare di vedere le ragazze nude, cosa che non succedeva quasi mai».

Il grande successo arriva all'inizio degli anni Ottanta, quando passa dalla leggendaria Cramps Records di Gianni Sassi (che pubblicava anche i dischi di Area, Finardi e Skiantos) a una *major*, la CBS. *Rock 'n' Roll Robot* esce nell'81, *Tanz Bambolina* l'anno successivo. Rimarranno le sue due vere *hit*. Gli chiedo com'è avvenuto quel passaggio. «Fu grazie a un "americano", Eugenio Finardi, e ai conflitti di egomania con lui. Io non volevo essere Keith Richards, ma Mick Jagger. Cioè, avvenne tutto per un bisticcio da ragazzini. Ma entrambi sapevamo che "we wanna be famous, we wanna be rock 'n' roll superstars". Grazie a lui sono uscito dal mondo della sinistra rivoluzionaria, che non mi consentiva di diventare David Bowie, cioè una *professional, regular superstar*. Sono diventato un professionista, e la gente per strada, nei ristoranti, in spiaggia mi chiedeva l'autografo. È anche vero che andavo in giro pettinato così (*mi mostra molte sue foto su copertine di riviste*, Nda), quindi si sarebbero girati a guardarmi comunque. Però ora sapevano chi ero, perché ero su tutti i giornali da parrucchiera».

Alla fine della conversazione, chiedo ad Alberto dei materiali d'archivio da usare nel documentario. Mi passa alcune cassette VHS-C. Sono riprese amatoriali di concerti fra gli anni Novanta e i primi Duemila: il grande successo era già finito. Si vede Camerini che si esibisce d'estate, nel Sud Italia. Fra un concerto e l'altro, filma anche molti dettagli: una vetrina piena di maschere a Milano; una bancarella di pupazzi in Calabria; le statue dei santi portati in processione in Puglia;

un teatrino per burattini vicino a una pompa di benzina in superstrada; diversi particolari presi da testi di storia dell'arte. C'è anche una registrazione del 1998 del suo *Cyberclown*, da lui definita una «miniopera» teatrale. Vestito da Arlecchino e avviluppato da cavi telefonici colorati, impersona il suo *Doppelgänger* Starlovsky. Solo sul palco, pronuncia un monologo: «Un pagliaccio, un burattino, una marionetta. Forse sono solo una macchina. Più che umano: immortale, eterno. Chi sono?! [...] Nel sadismo del potere, dell'ignoranza, della violenza sado-masochista di chi controlla i miei fili, i miei cavi...».

In un altro nastro trovo la registrazione di un suo concerto al Leoncavallo di Milano. È il 1999 e si esibisce in versione punk. Il pubblico è in visibilo. È un pubblico giovane e diverso da quello di un tempo. Sdraiato sul palco, con il volto dipinto di bianco, si rivolge direttamente a loro: «Che fine faranno i burattini che si ribellano, che strappano i fili? Che fine fanno? Impareranno forse a pensare?».

Un altro nastro: Alberto Camerini ha in mano una chitarra acustica, si appresta a cantare un'arietta veneziana del Settecento. Mentre cerca di spogliarsi del costume di scena, si rivolge al pubblico: «Dovrei togliermi di dosso un po' di questi cazzo di fili, ma ci vorranno due ore. Niente, sono i fili del potere, una volta che sei dentro non riesci più a uscirne [...] io sono un clown, quindi quando parlo di politica ne parlo come ne parlerebbe uno... Non scemo, attenzione: mascherato. Insomma, questa cazzo di canzonetta veneziana la volete ascoltare o non ve ne frega proprio niente? Scusate. La mia giullarata».

Torno a visitare Alberto qualche settimana più tardi, con alcune riproduzioni degli *Scherzi* di Giambattista Tiepolo, una delle serie di incisioni più misteriose della storia dell'arte. Mentre lui le sfoglia, gli chiedo cos'è successo dopo la sua partecipazione al Festival di Sanremo del 1984. «Quaranta passaggi televisivi, tutti che ti saltano addosso mentre sali in macchina, le transenne, la polizia... dopo un po' ti ci abitui, ma poi, quando tutto finisce, ti chiedi: "Ehi! Dove sono i fan?". In tre anni ero arrivato dalle cantine a Sanremo, ai miei concerti c'erano diecimila persone: mi sentivo una *rock 'n' roll superstar*. E poi sono uscito, ahimè, dai santissimi sepolcri dove i cantanti della musica pop hanno successo. È la mia specialità: passare dalla realtà alla fantasia. [Pausa] Sì, è stato brutto. Una volta finito con la casa discografica, ho fatto un po' di tournée in giro per l'Italia, approfittando del successo. Ma sempre meno... E quindi, ragazzi, è andata così». Finisce di sfogliare le incisioni di Tiepolo, poi aggiunge: «Adesso sto studiando il circo di Arlecchino in campagna nell'Ottocento: è il momento in cui Arlecchino esce dai teatri». Per quest'ultima visita gli regalo un altro libro dedicato al pittore veneziano. Si tratta del *Rosa Tiepolo*, di Roberto Calasso (Adelphi, 2006). Lo invito a leggere un passaggio che avevo sottolineato:

Come era sopraggiunto senza incontrare resistenze, così si sarebbe allontanato senza suscitare rammarico, disperdendosi fra i nomi di cui si serba una confusa, opaca memoria. Nessuno sospettò che con lui fosse scomparso l'ultimo punto di equilibrio nel visibile. Elusivo, precario e ammalianti. Eppure così era. In seguito, si dimenticò perfino la possibilità che quel punto esistesse.

