

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

La performance come agente di scrittura. Fenomeni performatici e drammaturgie visive nell'opera di Claudio Baglioni

Performance as a writing agent:

performatic phenomena and visual dramaturgies in Claudio Baglioni's work

LUCA BERTOLONI

ABSTRACT

In questo saggio si applicherà la nozione di fenomeno performatico all'opera del cantautore Claudio Baglioni, offrendo un focus sulle sue drammaturgie visive e sulle modalità di messa in scena, che si configurano come agenti di scrittura attivi a livello testuale sulla sua produzione. Dall'analisi emerge come la forma-canzone si configuri, oggi, come un crocevia di intersezioni e di stratificazioni complesse, in cui la performance, in quanto elemento fondativo della sua ontologia, gioca un ruolo chiave, configurandosi come un fattore di scrittura soggettivo e autoriale.

PAROLE CHIAVE: *forma-canzone, drammaturgia, performance, scrittura*

In this essay we will apply the notion of performatic phenomenon to the work of the singer-songwriter Claudio Baglioni, offering a focus on his visual dramaturgies and on his methods of staging, that are active like writing agents. It will emerge how the song-form is configured, today, as a crossroads of intersections and complex stratifications, in which the performance, as a founding element of its ontology, plays a key role, configuring itself as a subjective writing factor and authorial.

KEYWORDS: *song-form, dramaturgie, performance, writing*

AUTORE

Luca Bertoloni, laureato magistrale in Filologia moderna all'Università di Pavia (2019) con una tesi sulla relazione tra cinema e canzone in Italia, è attualmente insegnante di Lettere presso le Scuole Secondarie. In parallelo, svolge attività di ricerca indipendente in ambito sociosemiotico, linguistico e mediologico, occupandosi in particolare di forma-canzone, linguaggi intermediali, mediascape e immaginari audiovisivi. Ha all'attivo diversi contributi in riviste di settore (Cinergie, H-Ermes, Schermi, L'avventura, AIDAinformazioni, Mediascapes Journal), dedicati in particolare a serie tv, narrazioni canzonettistiche, performance musicali, canore e mediali, panorami intermediali e immaginari audiovisivi. Autore di Cinquant'anni di Questo piccolo grande amore (Santelli, Milano, 2022), è membro della Consulta Universitaria del Cinema, e collabora con il progetto The Italian Song (Georgetown University). bertoloni.luca@gmail.com

Nell'ultimo decennio anche in ambito italiano si sono avvicinati studi di carattere interdisciplinare che hanno re-impostato la relazione tra performance, teatro e media digitali alla luce della nozione di *intermedialità* (ereditata dallo strutturalismo linguistico, e ora particolarmente attiva in diversi ambiti degli *studia humanitatis* come chiave di lettura di molti fenomeni del contemporaneo);¹ all'interno di questo frastagliato e variopinto territorio, sono emerse anche alcune – seppur sporadiche – riflessioni intorno alla relazione tra forma-canzone e performance, le quali hanno messo in luce sia le dinamiche enunciativo-drammaturgiche del dispositivo canzonettistico, che il suo carattere performativo-mediato e intermediale.

L'applicazione del concetto di performance all'oggetto-canzone è un'acquisizione recente da parte della critica, in particolare quella italiana: da quando infatti anche in ambito accademico italiano, sull'onda lunga dei *cultural studies*, ci si interessa di canzone,² i contributi che si sono avvicinati sull'argomento hanno spesso sofferto di verbocentrismo, ben testimoniato dai lavori dei primissimi studiosi italiani che si sono occupati scientificamente di canzone, come Umberto Eco (non a caso uno dei primi accademici italiani fortemente influenzati dai *cultural studies*)³ o i linguisti (Fernando Bandini, Tullio De Mauro e Luca Serianni),⁴ ma anche da ricerche più recenti, afferenti ad ambiti che solo in un secondo momento si sono occupati di canzone, come i *film studies* o i *geographic studies*.⁵ I linguisti e i semiologi, grazie all'influenza dei *popular music studies*, hanno permesso che anche in Italia si sviluppasse una sorta di *performative turn* negli studi di ambito canzonettistico, decentrando (in qualche modo, almeno in parte) il testo verbale in un'ottica sempre più

¹ Si fa riferimento in particolare a F. DERIU, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012; ID., *Mediologia della performance: arti performatiche nell'era della riproducibilità tecnica*, Le Lettere, Firenze 2013; *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale*, a cura di A. Amendola, V. Del Gaudio, Gechi, Mediglia 2018; F. VITTORINI, *Melodramma: un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie Tv*, Pàtron, Bologna 2020; V. DEL GAUDIO, *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Meltèmi, Roma 2021.

² Il periodo si colloca tra la fine degli anni Sessanta e prima decade degli anni Settanta, anche se la svolta della critica intorno alla canzone si avrà negli anni Novanta.

³ U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964, pp. 276-296.

⁴ Per una ricognizione bibliografica intorno ai lavori pionieristici sulla lingua della canzone si rimanda a F. CIABATTONI, *La citazione è un sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma 2016, pp. 11-26; L. BERTOLONI, *Possibilità intermediali della forma-canzone fra cinema, scrittura, performance e new media. Il caso di Claudio Baglioni*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», v. 9, 18, 2020, p. 118.

⁵ Per il primo ambito si rimanda almeno a S. BASSETTI, *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, La casa Usher, Firenze 1990, e a M. BUZZI, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino 2013; per il secondo si rimanda invece almeno a *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, a cura di E. Dell'Agnese, M. Tabusi, Società Geografica Italiana, Roma 2016; M. TANCA, *Geografia e fiction: opera, film, canzone, fumetto*, Angeli, Milano 2020.

interdisciplinare, e riuscendo a cogliere anche la specifica centralità della dimensione performativa; in Italia la svolta si ha a partire dagli studi musicologici di Franco Fabbri, da quelli semiotici di Paolo Jachia e da quelli letterari di Umberto Fiori e Paolo Giovannetti,⁶ i quali hanno messo in luce la necessità di considerare, in tutti gli approcci, la natura «tridimensionale»⁷ della forma-canzone, rimettendo così al centro della riflessione critica non soltanto la testualità verbale e quella musicale, ma anche quella performativa, rinegoziandone al contempo le sedi, ed evitando così di circoscriverla esclusivamente alla voce o alla prosodia, anzi, allargandone gradatamente il concetto ad altri aspetti come «l'esecuzione musicale, l'apporto di strumentisti e arrangiatori, il gesto, la presenza scenica».⁸

Il presente contributo si inserisce in questo frastagliato filone teorico, che ha visto dedicarsi alla forma-canzone anche studiosi di storia del teatro o di teoria della performance: allargando il campo rispetto ad autori già ampiamente studiati (su tutti, Giorgio Gaber, Simone Cristicchi e Achille Lauro),⁹ in questa sede si analizzerà il caso paradigmatico di Claudio Baglioni, a cui si ritiene di poter applicare coerentemente la nozione di *fenomeno performático*, così come è inteso nei *performance studies*,¹⁰ e contestualizzandolo all'interno dell'applicazione del concetto di *performance pop*, indagandone in particolare gli effetti trasformativi sulla forma-canzone.¹¹ La scelta del cantautore romano come oggetto dell'analisi è dovuta al carattere intermediale e multimediale della sua produzione,¹² nonché alle sue plurime sperimentazioni in campo performativo, le quali configurano la sua opera come fortemente performática, come si cercherà di dimostrare in queste poche pagine, in particolare attraverso i riferimenti a tre spettacoli, *Q.P.G.A. ConcertOpera* (2009), *Al centro* (2018) e *In questa storia, che è la mia* (2021). L'occasione sarà inoltre utile per formulare l'ipotesi che la performance si possa configurare, per la canzone, come un agente di scrittura autoriale complesso: come ha osservato infatti Giovannetti, «nella canzone l'autorialità è [...] condivisa da persone in carne ed ossa – magari

⁶ F. FABBRI, *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma 2002; ID., *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008; P. JACHIA, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano 1998; U. FIORI, *Scrivere con la voce: canzone, rock e poesia*, Unicopli, Milano 2003; P. GIOVANNETTI, *Canzone*, in *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di A. Afrifo, E. Zinato, Carocci, Roma 2011.

⁷ M.G. MOSSA, *Bob Dylan & Like a Rolling Stones. Filologia, composizione, performance*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 27-28.

⁸ P. JACHIA, *La canzone d'autore italiana...* cit., p. 10.

⁹ F. DERIU, *Mediologia della performance...* cit., pp. 112-115; V. DEL GAUDIO, *Amleto sulla fune. Le performance pop di Achille Lauro*, in «Studi culturali», 3, 2020.

¹⁰ D. TAYLOR, *Performance Studies: a hampshire focus*, in R. SCHECHNER, *Performance Studies*, Routledge, London 2006; F. DERIU, *Performático...* cit.

¹¹ V. DEL GAUDIO, *Amleto sulla fune...* cit.; V. DEL GAUDIO, *Théatron...* cit.

¹² L. BERTOLONI, *Possibilità intermediali della forma canzone...* cit.

truccate, abbigliate in modo bizzarro, illuminate da luci colorate, ecc. – che attivano certe sonorità e certe gestualità, certe dinamiche interpretative». ¹³ Per questo, attraverso l'analisi della performance in Baglioni si potrà riflettere su come le catene semantiche generate dalla forma-canzone, contestualizzate all'interno di una rete testuale ed intertestuale (come ben dimostrato dalla sociosemiotica), ¹⁴ in realtà si generano a partire dalla mediatizzazione della forma-canzone anche nella sua componente performativa e visiva: anche la forma-canzone infatti, visto il suo carattere ibrido e anfibio ¹⁵, si muove in equilibrio tra azione teatrale, testo letterario, dimensione estetico-visuale e processi di mediatizzazione.

Canzoni e performance: dal testo allo script (e viceversa)

La testualità canzonettistica, come è noto dagli studi formalisti di carattere musicologico, è caratterizzata dal mutuo incontro della testualità musicale con quella verbale, ¹⁶ le quali insieme vanno a comporre la testualità sonora; ¹⁷ l'elemento performativo ha invece una natura ibrida: da un lato gode di un carattere eminentemente testuale, ¹⁸ poiché anch'esso «passa[sempre e] comunque attraverso una forma di testualizzazione»; ¹⁹ dall'altro invece presenta una natura legata all'enunciazione estemporanea, diventando così appannaggio dei *performance studies* sia nel caso di performance registrate e studiate *ad hoc*, poiché la mediatizzazione ferma nel tempo un'enunciazione che – per quanto pensata, provata e ragionata – è comunque collocata in un *hinc et nunc* preciso, ²⁰ che, a maggior ragione, nel caso di performance eseguite dal vivo (*liveness*), ²¹ le quali godono sì di maggior estemporaneità, ma diventano una forma testualizzata nel momento in cui vengono registrate, mediate e, di conseguenza, si strutturano per essere riproducibili tecnicamente.

¹³ P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017.

¹⁴ L. SPAZIANTE, *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma 2007.

¹⁵ F. DERIU, *Mediologia della performance...* cit.

¹⁶ S. LA VIA, *La canzone d'autore. Dal concetto alla serie di studi*, in F. IVALDI, C. COSI, *Fabrizio De André: cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011.

¹⁷ L. SPAZIANTE, *Sociosemiotica del pop...* cit., pp. 131-162.

¹⁸ Difatti la nozione di testo performativo è nota anche agli studiosi di storia del teatro particolarmente toccati dalla semiotica (cfr. M. DE MARINIS, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 31).

¹⁹ L. SPAZIANTE, *Sociosemiotica del pop...* cit., p. 69.

²⁰ Sulle forme di registrazione in studio della performance canzonettistica, si veda A. BRATUS, *Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell'evento performativo nella popular music registrata*, in *Registrare la performance: testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, a cura di M. Garda, E. Rocconi, Pavia University Press, Pavia 2016.

²¹ Per le quali si veda almeno P. AUSLANDER, *Liveness: performance in a mediatized culture*, Routledge, London and New York 1999.

Ricerare il carattere *performático* della forma-canzone significa mettere in luce questa ibridazione fortemente antitetica e contraddittoria attraverso un processo di slittamento: innanzitutto, è necessario uscire dal campo della scrittura, ed entrare nel campo dell'oralità estemporanea; in un secondo momento, è necessario tornare sul piano della scrittura, intendendola non soltanto come dispositivo di produzione verbale o musicale, ma come «scrittura estesa»²² (Derridà ha parlato a tal proposito di *archiscrittura*, intesa come forma che contribuisce alla creazione di oggetti e materiali sociali),²³ che agisce, offrendo testimonianze documentarie, su tutte quelle forme che permettono all'oralità di farsi testo. Per esplorare questa pratica scrittoria estesa (che può assumere connotazione fortemente autoriale), è necessario non solo partire dalle performance, dunque da «azioni, suoni e movimenti»,²⁴ ma effettuare a livello preliminare un distinguo tra testi e script, così come illustrato da Fabrizio Deriu, attivo in un importante filone di studi – in ambito italiano – dedicati alla mediatizzazione della performance (e nel quale si è occupato specificatamente anche dei fenomeni performativi all'interno della forma-canzone).

Un testo è tangibile, materiale e inerte. Uno *script* è un “sapere”, immateriale, ma attivo. Né testi né *script* sono propriamente performance, ma se si possiede un testo si potrebbe non essere capaci di farne una performance; se si padroneggia uno *script* [...] la variazione è inevitabilmente in agguato.²⁵

Per saldare questa dicotomia, in ambito anglosassone da qualche anno è stato introdotto il concetto di *performance pop*,²⁶ sotto il quale, sull'onda dei tradizionali *performance studies* (Schechner e Turner su tutti), si tende a comprendere tutta quella serie di pratiche performative che invadono il campo della canzone pop, godendo di una natura mediata e riproducibile, ed intrecciando «tecniche di presenza, costruzione reale e fittizia dell'identità, circolazione di pratiche di rappresentazione, *live act*, narrazione, quando non proprio partiture performative che attingono direttamente alla tradizione teatrale».²⁷ L'applicazione di un paradigma teatrale-medio-logico nell'esplorazione di un oggetto complesso come la forma-canzone può dunque rappresentare «uno straordinario strumento di decodifica»²⁸ dell'oggetto can-

²² P. MONTANI, *Emozioni dell'intelligenza: un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.

²³ J. DERRIDÀ, *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 2012.

²⁴ F. DERIU, *Performático...* cit., p. 172.

²⁵ Ivi, p. 174.

²⁶ S. FIRTH, *Performing rites. On the value of Popular Music*, Harvard Univeristy Press, Cambridge 1998.

²⁷ F. ACCA, *Performing Pop: 10 punti per un inquadramento teorico*, in «Prove di drammaturgia», XVII, 1, p. 6.

²⁸ V. DEL GAUDIO, *Amleto sulla fune...* cit., p. 425.

zonettistico, soprattutto in un'epoca in cui le canzoni escono dalla dimensione esclusiva dell'ascolto, per entrare in quella della visione attraverso veri e propri processi di ricomposizione schermica, frutti di operazioni inedite (anche autoriali), risemantizzazioni, rimediazioni e riusi.²⁹ Inoltre, partendo proprio dalla decodificazione di questi oggetti, si possono focalizzare le modalità con cui la performance rappresenta, per l'oggetto intermediale-canzone, un dispositivo semiotico a disposizione degli autori, che possono strutturare intorno ad essa non solo le proprie pratiche enunciative, ma anche espletare la propria poetica. Il terreno del performático è dunque il «luogo terzo»³⁰ entro cui si configurano buona parte degli oggetti canzonettistici che attualmente affollano il nostro mediascape, oggetti certamente mediali, ma che vengono alimentati dalle azioni performative, che concorrono a configurarle come «forme culturali del contemporaneo».³¹

Attori e spettatori: l'opera di Baglioni e il teatro

Nel 1995 Claudio Baglioni, reduce dal successo e dalle innovazioni stilistiche portate avanti in *Oltre*,³² dà alla luce *Io sono qui*, un disco «pensato in toto come un film, attraverso un processo di traduzione intersemiotica»³³ che adatta alla forma della canzone la forma-film. Il disco tuttavia non si limita a trasportare stilemi cinematografici a livello canzonettistico, ma porta avanti una profonda riflessione intorno alla relazione tra attorialità e spettatorialità: il pretesto è la metafora cinematografica attiva a livello macrotestuale, ma l'istanza condotta ha un carattere anche fortemente teatrale e performativo, come si può notare dai versi di *Fammi andar via* («E calerà la fine / in questo cine senza schermo / io e te / come in un fermo immagine / attori e spettatori») o di *Bolero* («Siamo sempre qua / storie in bianco e nero / dove abbiamo solo un ruolo fisso da comparsa / nelle file di un bolero / e tutto il resto è farsa»).

Da questo momento, Baglioni rifletterà ossessivamente sulle figure dell'attore e dello spettatore almeno da tre punti di vista: 1) ri-negoziando la condizione di attorialità e di spettatorialità nella figura del performer canzonettistico, un performer

²⁹ L. BERTOLONI, *Forma-canzone e audiovisivo. Compilation soundtrack nel cinema di Nanni Moretti*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», VII, 2, 2021; ID., *Per una riflessione intorno al valore documentario della forma-canzone nell'attuale mediascape: l'Italia che canta in pandemia*, in «AIDAinformazioni», XXXIX, 1-2, 2021.

³⁰ F. DERIU, *Mediologia della performance...* cit., p. 115.

³¹ V. DEL GAUDIO, *Amleto sulla fune...* cit., p. 418.

³² L. BERTOLONI, *La lingua di Oltre*, in A. V., *Trent'anni di Oltre. Oltre per Claudio Baglioni, Oltre per i fan*, Santelli, Milano 2021.

³³ L. BERTOLONI, *Possibilità intermediali...* cit., p. 121.

che in primis canta, ma che interpreta i brani agendoli, attraverso azioni (*script*, direbbe Deriu) dotate non per forza di carattere estetico, ma dalla forte carica semantica (azioni realmente performatiche); 2) ri-negoziando gli spazi della performance pop attraverso strategie che vanno dalla rottura della barriera tra attori e spettatori (in un'ottica dunque fortemente performativa) alla rifunzionalizzazione estetica degli spazi attraverso scenografie minimal e azioni performativo-drammaturgiche; 3) rappresentando le canzoni attraverso drammaturgie plastiche e visive, in bilico tra movimenti codificati e veri e propri script performativi, che agiscono sul dispositivo canzonettistico accrescendone il significato, e talvolta persino traslandolo rispetto a quello originale.

La riflessione di Baglioni ha effetti pratici che influenzano a livello formale il dispositivo canzonettistico: da un lato, infatti, il cantautore considera la testualità performativa come un elemento fondante dell'oggetto-canzone, e la modella secondo intenzioni fortemente autoriali; dall'altro intende la canzone stessa anche come un dispositivo spettacolare, una forma eminentemente testuale che, se accompagnata da giusti script, può trasformarsi in performance. Le rappresentazioni *liveness* dei brani (che si analizzeranno in queste pagine) non si limitano così ad essere elementi extratestuali o paratestuali rispetto al testo canzonettistico (che quindi non è più il testo *princeps*), ma sono a tutti gli effetti nuove forme testuali all'interno di una complessa rete: la forma-canzone muta così la sua natura, trasformandosi in un ecosistema complesso di carattere intermediale, che per essere compreso necessita anche dell'applicazione del paradigma mediologico-teatrale di cui sopra. Nei prossimi due paragrafi si analizzeranno tre esempi prototipici del lavoro di Baglioni intorno alla performance, nei quali si possono osservare diversi fenomeni performatici; per semplificare l'analisi, gli oggetti di studio saranno suddivisi in due macro-ambiti: il lavoro sulla fisicità del performer (voce, corpo e travestimento), osservato in particolare nella rappresentazione *Q.P.G.A. ConcertOpera*; il lavoro sulla drammaturgia spaziale e visiva, analizzato nella rappresentazione *Al centro*; entrambi gli aspetti saranno poi analizzati nella complessa costruzione scenica e diegetica di *In questa storia, che è la mia*.

Voce, corpi, travestimenti

Baglioni lavora intorno alla figura del performer a partire dal suo primo album di grande successo, *Questo piccolo grande amore* (1972), nel quale è evidente l'influenza a più livelli sul dispositivo canzonettistico. Il disco ha un carattere fortemente drammaturgico: le canzoni che compongono la storia (un vero e proprio concept album narrativo) sono infatti drammaturgie *in absentia*, e sono pensate come

agite in uno spettacolo teatrale o in un film³⁴. Già nel 1972 Baglioni e Paola Massari (all'epoca sua compagna, nonché futura moglie) inscenarono in un vero e proprio format intermediale ibrido (musical, teatro, rivista, varietà televisivo) una rappresentazione teatrale di alcune canzoni dell'album all'interno della trasmissione *Tutto è pop*, mandata in onda sul canale nazionale, tutta dedicata a quello che il presentatore Vittorio Salvetti definisce «teatro pop». Pur non assistendo a vere e proprie partiture performative, ma ad una mera trasposizione della diegesi canzonettistica nelle azioni drammaturgiche (sulla scorta della tradizione melodrammatica), questo esperimento mette in evidenza la natura profondamente teatrale del disco, in un contesto (i primi anni Settanta) fervido di ibridazioni intermediali, all'interno del quale Giorgio Gaber e Sandro Luporini davano alla luce i primissimi esempi di teatro-canzone.³⁵

Prima ancora delle azioni, già la voce di Baglioni nell'album si fa dispositivo performático, configurandosi come agente di scrittura. La voce è peraltro il primo livello di azione del performer canzonettistico, nonché elemento primario della performance della *popular music*: ereditata dall'antica tradizione orale classica ed epica, la voce come dispositivo performativo è il medium attraverso cui il corpo del performer può manifestare e rappresentare contenuti verbali (quali sono quelli canzonettistici). Nel passaggio tra una cultura ad oralità primaria ad un'altra ad oralità secondaria si assiste, sia nelle forme esclusivamente (o parzialmente) scritte – come i testi della tradizione poetica e letteraria –, che in quelle che si appoggiano alla musica (su tutti, il melodramma seicentesco), ad ibridazioni sul piano linguistico-verbale tra elementi di oralità primaria ed elementi di oralità secondaria, che emergono in un secondo momento rispetto agli atti di scrittura. Questa ibridazione coinvolge ancora oggi la forma-canzone in ambito italiano, influenzando con forza anche la componente verbale: come dimostrato dal linguista Giuseppe Antonelli, parolieri e cantautori hanno fatto ricorso a partire almeno dagli anni Settanta a tutta un'articolata serie di elementi di mimesi del parlato già in voga da decenni nella prosa letteraria, che vengono traslati alla forma-canzone per rendere più vera e autentica una forma che, fino ad inizio Novecento, risentiva ancora del linguaggio *ancien regime* del melodramma.³⁶

Nell'album *Questo piccolo grande amore* troviamo proprio una vasta gamma di elementi linguistici di mimesi dell'oralità parlata e giovanile, che non solo hanno grandi debiti nei confronti delle modalità mimetiche del parlato impiegate dalla

³⁴ L. BERTOLONI, *Possibilità intermediali...* cit.

³⁵ E. RIPEPI, *Il teatro canzone. Storia, artisti, percorsi*, Zona, Milano 2019.

³⁶ G. ANTONELLI, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Il Mulino, Bologna 2010.

prosa letteraria,³⁷ ma si alimentano dell'azione performativa del canto, attraverso cui i brani vengono esperiti, prima, e fruiti, dopo. Diversi sono gli elementi di dialogicità, sia strutturale che frammentaria,³⁸ presenti nel disco, a partire dai tanti che affollano il duetto tra Baglioni e Paola Massari,³⁹ *Battibecco*, brano costruito su un botta e risposta, ma la cui lingua, a differenza dei duetti del melodramma, è piena di tratti di parlato spontaneo: l'uso della locuzione romanesca *ma che* («ma che per caso ti sei incavolato?»), le reticenze pragmatiche e le interiezioni («Ah...don Giovanni lo dici ad un altro»), la ripresa di quanto detto dall'interlocutore («Don Giovanni, che pena mi fai!») ed altri ancora. Tratti analoghi si trovano nell'altro brano con dialogicità strutturale del disco, *Che begli amici*, e in tutti gli altri brani a dialogicità frammentaria, come *Una faccia pulita*, seconda traccia, nella quale si possono osservare intercalari e strutture sintattiche del parlato. L'enunciazione, da impersonale, diventa così fortemente personale⁴⁰; al contempo, la performance vocale influente, in fase di scrittura, la strutturazione verbale dei testi del disco.

Un secondo elemento fisico che influenza la produzione baglioniana è la centralità del corpo del performer, ribadita sia nei testi verbali, per esempio dall'ossessivo ricorso a pronomi di prima persona (alcuni degli ultimi album del cantautore romano si intitolano, in ordine, *Io sono qui* [1995], *Sono io. L'uomo della storia accanto* [2003] e *In questa storia, che è la mia* [2020]), che dalla coincidenza tra *real person*, *performer persona* e *character* nel corpo di Claudio Baglioni. Quella che potrebbe apparire come una semplice ossessione autobiografica in realtà è soltanto un modo per rimarcare, anche nel testo canzonettistico, la centralità assoluta del corpo baglioniano non solo come autore, ma anche come fautore e come dispositivo enunciativo della propria produzione in canzone. Anche laddove sembra inscenarsi uno scollamento dal *character*, nella figura di Baglioni combaciano «il performer come essere umano, l'autorappresentazione di sé e la figura descritta nel testo musicale»: ⁴¹ è il caso della rappresentazione del remake del disco del '72 *Q.P.G.A.*, avvenuta nella tournée *ConcertOpera*, frutto di una sapiente operazione di rimediazione intermediale.⁴²

³⁷ S. TELVE, *Il modello linguistico orale/parlato nella canzone contemporanea italiana*, in «Annali Online – Università degli Studi di Ferrara», III, 1, 2008.

³⁸ G. ANTONELLI, *Ma cosa vuoi che sia una canzone...* cit., p. 158.

³⁹ La scelta della propria futura moglie come interprete del brano (e come immagine utilizzata per il merchandising del disco) fanno coincidere le tre identità pop teorizzate da Auslander: *real person*, *performer persona* e *character* (P. AUSLANDER, *Performing glam rock. Gender and theatricality in popular music*, University of Michigan press, Ann Arbor 2006, p. 6.).

⁴⁰ L. SPAZIANTE, *Sociosemiotica del pop...* cit.

⁴¹ V. DEL GAUDIO, *Amleto sulla fune...* cit., p. 418.

⁴² Per la quale si rimanda a L. BERTOLONI, *Possibilità intermediali...* cit.

Come ha dimostrato Vincenzo Del Gaudio, la performance pop si configura come tale manifestando i suoi debiti nei confronti della tradizione lirica operistica, ma allo stesso tempo tracciando con essa una consapevole distanza; il lavoro di Baglioni si muove proprio in equilibrio tra il regime lirico e quello canzonettistico, all'interno di un territorio ibrido in cui il performer agisce da medium attraverso cui il dispositivo canzonettistico può dispiegare il suo potenziale semantico. Per questo, nell'evolversi della rappresentazione di *ConcertOpera* (la diegesi si svolge secondo il rigoroso ordine cronologico dei brani del concept-album), Baglioni cambia posizione sul palcoscenico e indossa di volta in volta abiti differenti che lo rendono altro da sé, facendolo al contempo coincidere con il personaggio che canta in prima persona nei brani. Il performer si trasfigura nel protagonista del disco, il giovane Andrea, che grazie alla performance stessa si configura come un alter ego fittizio di Baglioni; per questo, il suo corpo vive nel corso dell'esibizione diversi travestimenti, passando dall'indossare una giacca nel solenne incipit dell'overture, ad avere addosso un giubbotto di pelle (nei brani che raccontano la gioventù del ragazzo), una divisa da militare (nel momento in cui Andrea torna a Roma dopo la licenza dal servizio militare), un camicie bianco (nel brano in cui si racconta una notte di punizione trascorsa in caserma) e molto altro ancora. Baglioni, unico protagonista del suo show, sta sempre al centro del palcoscenico quando canta i brani di carattere narrativo; si defila invece quando esegue gli interludi, mini-brani in terza persona che riassumono il punto in cui è arrivata la storia: decentrandosi, ed assumendo i panni del narratore esterno (ed abbandonando momentaneamente quelli del *character*), Baglioni indossa camicia e giacca e va ad occupare uno spazio laterale adiacente al pianoforte, lasciando al centro della scena soltanto un maxischermo.

La performance di questa tournée (ospitata esclusivamente in teatri) infatti è intermediale: il corpo di Baglioni interagisce con le immagini del *FilmOpera*, un prodotto audiovisivo ibrido realizzato a partire dalle immagini del film *Questo Piccolo Grande Amore* (Riccardo Donna, 2009), modificate attraverso un montaggio verticale e orizzontale grazie all'inserzione di immagini di Baglioni-adulto. Lo spettatore si trova così immerso in una performance appunto intermediale, che si appoggia sia al dispositivo schermico che a quello canzonettistico, interagendo al contempo con tre figure differenti: 1) l'immagine sullo schermo di Andrea (*character*), il ragazzo protagonista delle immagini del film, nonché oggetto/soggetto dei brani del disco; 2) l'immagine di Baglioni adulto, che fa sì che tutto il filmato appaia come un suo filtro-memoria del passato (andando a far coincidere, ancora una volta, le due figure); 3) il corpo di Baglioni presente sul palcoscenico, catalizzatore performativo: il cantautore, grazie alla voce con cui interpreta tutti i brani e alle sue azioni performativo-narrative, fa sue le immagini dello schermo, convogliando a sé gli *script*, e facendo in modo che le sue azioni sul palcoscenico configurino il contenuto dei brani non solo come un racconto, ma come una vera e propria performance agita. L'opera

Q.P.G.A. si configura dunque come un fenomeno performático per più ragioni: innanzitutto, le azioni realizzate dal vivo da Baglioni rappresentano il «materiale di costruzione»⁴³ che permettono alla drammaturgia intermediale di convogliare nel suo corpo,⁴⁴ che è al contempo attore, ma anche spettatore delle immagini schermiche; ogni atto performativo poi viene eseguito e ri-eseguito più volte, non solo nella riproposizione delle stesse azioni nelle varie serate, ma nella moltiplicazione dei corpi – mediali e reali –, e nella messa in scena della dinamica tra attori e spettatori. Nelle immagini dietro lo schermo Baglioni-adulto è infatti spettatore dell'azione performativa che avviene qui ed ora, ed assiste come ad un rito alla sua riproposizione *liveness*. La semantica del concerto come rete testuale e intertestuale emerge dunque proprio grazie alla chiave di lettura performática, che influenza il testo canzonettistico: se lo spettatore/ascoltatore fruisse soltanto le canzoni in cuffia, non riuscirebbe a cogliere la polifonia che soltanto le azioni performative (fisiche e mediali) riescono a rendere. L'album con le canzoni risulta essere allora un prodotto incompleto: soltanto la performance (o il formato audiovisivo del *FilmOpera*) riesce a completarlo, e a restituire globalmente il significato il più possibile autentico della rimediazione, che è realizzata a quarant'anni circa dalla realizzazione del disco originale, e quindi ri-vive nelle suggestioni e nelle emozioni del Baglioni-adulto.

Drammaturgie spaziali e visive

In *ConcertOpera* tuttavia non si assiste ancora ad una vera e propria drammaturgia spaziale-visiva; bisognerà attendere il secondo decennio degli anni Zero per vedere Baglioni sperimentarsi in una performance totale. La svolta è probabilmente legata alla laurea in architettura, che Baglioni ha conseguito nel 2004, la quale gli ha consentito di acquisire nuove competenze che sono risultate molto utili in quello che è da sempre un suo cruccio artistico: la riconfigurazione dello spazio scenico entro cui agiscono i cantanti pop. Per tutto il corso della sua carriera infatti il cantautore romano ha riflettuto intorno agli spazi della rappresentazione canzonettistica, rientrando peraltro tra i primi artisti di ambito italiano a proporre, sulla scorta di modelli anglosassoni, il palcoscenico centrale, per poter garantire un flusso comunicativo più intenso con il pubblico, che avvolge l'interprete e i musicisti a trecentosessantasei gradi. Si badi bene, questo ripensamento dell'ambiente spettacolare non è un

⁴³ F. DERIU, *Performático...* cit., p. 96.

⁴⁴ Baglioni non è nuovo a questa operazione: già nella tournée *Crescendo* (2004) attivava una serie di *script* pre-impostati e ripetuti in ogni sera, come in una vera e propria drammaturgia, con cui costruiva a livello orizzontale la narrazione dello spettacolo.

caso isolato, ma si è sviluppato all'interno di una rivoluzione dello spazio drammaturgico che ha coinvolto il teatro europeo nel Novecento, come messo ben in luce da Marco De Marinis: è proprio nel Novecento infatti che viene «valorizzato lo spazio teatrale [sia] come spazio di relazione e di esperienza (dello spettatore oltre che dell'attore)», che diventando «un'entità drammaturgicamente attiva»⁴⁵.

Dopo alcune sperimentazioni in diverse tournée tra gli anni Novanta e i primi anni Zero,⁴⁶ il nuovo dispositivo drammaturgico con palcoscenico al centro raggiunge il suo apice nell'opera di Baglioni nella stagione 2018-2019, in occasione della tournée dal significativo titolo *Al centro*, portata in giro per l'Italia per celebrare i cinquant'anni di carriera del cantautore. Lo spettacolo, che prende fortemente le distanze dalla rappresentazione di *Q.P.G.A.*, consiste nella rappresentazione in ordine cronologico di uscita (secondo una logica fortemente anti-spettacolare e atipica per un concerto pop – poiché non prevede il consueto climax finale) di trentatré brani del canzoniere di Baglioni (compresi i più grandi successi), rappresentati in musica-parole, oppure attraverso quadri performativi (vere e proprie *performance pop*) messi in scena da ventisei ballerini/acrobati e un centinaio di performer, e realizzati dal coreografo Giuliano Peparini (in stretta collaborazione con il cantautore stesso). Le prime date della tournée si sono tenute all'Arena di Verona, che dopo molto tempo è tornata ad avere il pubblico disposto intorno al palcoscenico, come previsto dalla sua struttura ad anfiteatro; lo spettacolo non prevede la presenza di maxischermi:⁴⁷ tuttavia, la seconda data del tour (settembre 2018)⁴⁸ viene mandata in onda in diretta su Rai 1 per la regia di Duccio Forzano (storico collaboratore di Baglioni), il quale colora la nuova performance mediale grazie alla sintassi audiovisiva, televisiva e filmica.

Lo spettacolo si presenta come una narrazione non-diegetica, ma per quadri, di tutta la carriera del cantautore romano: i brani rappresentano vere e proprie sequenze plastiche e figurative autonome, e sono legati tra loro da brevi stringhe di testo, scritte e recitate dallo stesso Baglioni, che configurano lui stesso come protagonista unico della serata, al contempo attore, narratore e spettatore. Se le figure del

⁴⁵ M. DE MARINIS, *In cerca dell'attore...* cit., p. 31.

⁴⁶ Su cui non ci si sofferma per ragioni di spazio, anche se si è consapevoli del fatto che sarebbe estremamente interessante mettere a fuoco il processo diacronico e graduale di appropriazione dello spazio scenico da parte del cantautore romano.

⁴⁷ Sul palcoscenico vengono invece proiettate alcune immagini che concorrono al significato globale dei brani messi in scena (come l'orologio-clessidra sul quale cammina Baglioni sulle note de *I vecchi*, o le fotografie del viso del cantautore in diversi momenti della sua vita a simboleggiare lo scorrere del tempo in *Tutti qui*).

⁴⁸ Tre sono le date che si sono svolte all'Arena di Verona; le successive (cinquanta repliche) si sono tenute nei palasport, e hanno visto, dove necessario per ragioni di spazio, la riduzione del cast e l'adattamento di alcune aree.

performer e dell'auto-rappresentazione di sé combaciano, questa volta a non coincidere sono buona parte delle figure descritte nei testi delle canzoni.⁴⁹ Baglioni affida infatti la rappresentazione plastica e visiva dei contenuti dei testi verbali alle azioni dei performer, con cui egli stesso interagisce ed entra in dialogo, senza tuttavia mai entrarne a far parte. Il cantautore infatti non vive alcun travestimento, ma è fieramente e costantemente *sé stesso*, e come tale deve essere riconosciuto dal pubblico. Le azioni dei performer e dei ballerini si configurano come visioni del cantautore/autore, che si concretizzano nel momento dell'enunciazione sonora: i performer infatti affollano il palcoscenico nel momento in cui inizia il brano (i brani sono presentati senza soluzioni di continuità a livello musicale), quindi nel momento in cui si entra nella finzione realizzata dal dispositivo canzonettistico. Gli *script* performativi svolgono funzioni analoghe a quelle impiegate dalla musica o dalla canzone in un film: se da un lato infatti rappresentano un «supporto» al testo canzonettistico, d'altro lato sono anche un forte «elemento di congiunzione semantica», poiché, grazie alla dimensione plastico-figurativa e visuale, realizzano «nuovi percorsi drammaturgici e narrativi»⁵⁰. La relazione tra contenuto del testo verbale della canzone e contenuto della performance può avvenire su due piani: diegetico e allegorico.

La trasposizione sul piano diegetico agisce a livello drammaturgico sullo spazio, trasformando l'intero palcoscenico, già dinamico a livello strutturale,⁵¹ attraverso le azioni dei performer. Un esempio afferente a questa tipologia di rappresentazione è il brano *Porta Portese*: finite le note delicate di pianoforte di *Questo piccolo grande amore*, il palcoscenico si anima all'improvviso grazie alla presenza scoordinata dei performer che indossano abiti sgargianti d'epoca, e il cui movimento ricrea la confusione del mercato romano della domenica mattina. Non vi è alcuna trasposizione diretta del testo nelle partiture performative, anche se vi sono diverse corrispondenze, a partire dal gruppo di ballerini vestiti in abiti militari, che rappresentano la visione del giovane protagonista del brano mentre, in licenza, si presenta al mercato per cercare un abito adatto per fare una sorpresa alla propria fidanzata, fino ad arrivare alla «vecchia» (interpretata da un giovane uomo), che nel brano «ha sul banco / foto di Papa Giovanni». Nessuna corrispondenza narrativa, come nel musical, nell'opera lirica o nel melodramma, e di conseguenza nessun personaggio: solo tanti performer che agiscono, trasformando il palcoscenico nel mercato di Porta Portese pur in assenza di scenografie. Baglioni è consapevole del suo ruolo enunciativo: du-

⁴⁹ V. DEL GAUDIO, *Amleto sulla fune...* cit., p. 418.

⁵⁰ G. RONDOLINO, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Utet, Torino 1991, p. 7.

⁵¹ Con otto piattaforme – sulle quali sono collocati anche i musicisti – che si abbassano e si alzano a seconda della scena che viene rappresentata.

rante le strofe si muove infatti qua e là tra i performer, cacciandone via alcuni, scontrandosi più volte con la vecchia, e cercando con lo sguardo la ragazza (rispecchiando le parole del testo: «quella lì, non è possibile / è lei insieme a un altro»); in questo momento, i corpi dei performer, in particolare dei soldati (Baglioni si trova in mezzo a loro), seguono l'andamento del brano, i movimenti di Baglioni e perfino le interruzioni musicali, che lemmizzano a livello dell'arrangiamento i sospiri di stupore negativo, accompagnati da espressioni stupefatte ben rese dalle inquadrature di Forzano (i performer infatti non recitano, ma in quel momento "sono" altro – il teatro infatti «consiste in un atto realizzato qui ed ora nell'organismo degli attori»⁵²). Nei ritornelli invece Baglioni si erge al centro del palcoscenico, sulla pedana centrale che nel frattempo si innalza, valorizzando il suo ruolo catalizzatore: non c'è dunque un racconto attraverso personaggi che agiscono il contenuto delle canzoni, ma soltanto un susseguirsi di azioni che riscrivono il brano, dandogli un significato spesso diverso rispetto a quello di partenza. Quello che infatti, all'interno dell'album in cui è contenuto il brano, è un momento drammatico, si trasforma grazie all'azione di scrittura della performance in un momento di festa: la dimensione del disincanto lascia così il posto a quella della liberazione, che peraltro è fortemente sottolineata dai movimenti sregolati dei performer. Rispondono ad esigenze diegetiche, pur con forti differenze (che in questa sede non si possono mettere in evidenza per ragioni di spazio), anche altri quadri, come quelli di *Con tutto l'amore che posso*, *Ragazze dell'est* o *Acqua dalla luna*.

Un secondo gruppo di brani (tra cui *Uomini persi*, *Cuore d'aliante*, *Notte di note*, *note di notte* e molti altri) è invece ricostruito attraverso quadri allegorici. L'esempio forse meglio riuscito (a detta di chi scrive) è il quadro di *Poster*: il brano descrive l'attesa di una persona alla fermata di un metrò, ed è un pretesto per innescare una riflessione sul sentimento di fuga dalla realtà quotidiana. Il quadro performativo ne riconfigura totalmente la semantica: la scena si apre con Baglioni che si aggira tra scatoloni di cartone entro cui si sono appena collocati alcuni performer vestiti di nero, con in testa una cuffia; nel proseguo delle prime due strofe, insieme a Baglioni entrano altre figure che scrutano e osservano gli scatoloni, abbracciandosi tra loro e buttando gli occhi lontano con sguardi di disperazione. Nel ritornello, tutto costruito sui versi «e andare / lontano», prima i performer si alzano a mezzo busto, in ginocchio, facendo emergere dagli scatoloni le braccia, e piegandole a mo' di ali, e poi (nel secondo ritornello) trasformano le pareti degli scatoloni in ali, tutto sotto lo sguardo di Baglioni che canta, e dei personaggi che si aggirano abbracciandosi e baciandosi sul palcoscenico (richiamando vagamente i «due ragazzi stretti stretti che si fan promesse per l'eternità» del testo). La performance è allegorica poiché non vi

⁵² J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 136-137.

è nessuna corrispondenza diegetica col contenuto del testo verbale (mancano l'uomo seduto sulla panchina, il poster e molti altri elementi): i performer possono rappresentare barboni o uomini qualunque, che riescono ad evadere dalla loro prigione (fisica o interiore), trasformandola in ali per volare ed uscire dalla dimensione di oppressione che stanno vivendo. Una tale interpretazione, totalmente assente nel testo verbale (e dunque nel brano originale), non è ovviamente univoca: le performance infatti interpellano direttamente le emozioni del pubblico, permettendo di andare oltre il mero significato del testo verbale, e consentendo a ciascuno di godere di un effetto di senso diverso a seconda della fruizione.

Le performance di *Al centro* sono dunque performance diffuse, che appaiono qua e là sul palcoscenico dominando in assoluto la scena, e rendendo difficile la possibilità di osservarle tutte nella loro interezza; la regia televisiva di Forzano ne seleziona alcune (filtrandone, attraverso il montaggio, la semantica), e si dimostra attenta a restituire sia i dettagli, che la dimensione corale (soprattutto la relazione con lo spazio a trecentosessanta gradi) delle performance stesse. La loro particolarità sta proprio nel carattere scrittoriale: gli *script* performativi, studiati da Peparini e da Baglioni, realizzano diverse risemantizzazioni di stringhe e momenti dei brani, permettendo che dalla loro visione da un lato si rafforzi il significato originale dei testi di partenza, ora colti in una nuova dimensione spaziale e drammaturgica, ma anche che si generino significati nuovi. Inoltre, la performatizzazione del corpo di Baglioni è totale, poiché alla fine dello spettacolo il cantautore è esausto e sfinito, ricordando il performer di Grotowski, che «dà sé stesso nella propria intimità più profonda, con fiducia, come ci si dà nell'atto d'amore»:⁵³ nello stesso modo, Baglioni si dà per il pubblico che lo segue da cinquant'anni, rendendo il suo spettacolo ancora più autentico e reale.

Performance e drammaturgie vive ne In questa storia, che è la mia (2021)

Le modalità messe in pratica in *Q.P.G.A. ConcertOpera* e in *Al centro, insieme*, vengono riprese nell'ultimo (ad oggi) lavoro del cantautore, il film-opera *In questa storia, che è la mia (2021)*, rappresentazione audiovisiva e performativa del suo ultimo omonimo album di inediti (2020). A differenza delle due precedenti, si tratta tuttavia di una performance totalmente intermediale, poiché non viene mai rappresentata dal vivo, anzi, è stata realizzata grazie alle chiusure del lockdown 2020 e 2021, che hanno permesso lo sfruttamento di diverse aree del Teatro dell'Opera di Roma (comprese platee e camerini), e poi fruita a pagamento attraverso la piattaforma ItsART (realizzata dal Ministero dei Beni Culturali proprio per rilanciare il mondo

⁵³ J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero* cit., p. 46.

dello spettacolo e della musica nella seconda fase della pandemia da Covid-19), e sul grande schermo al cinema. Anche in questo prodotto Baglioni attua una risemantizzazione di un concept-album, permettendo di aggiungere grazie alle performance e alla rappresentazione drammaturgica non solo nuovi elementi alla storia, ma trasformarla completamente in qualcosa d'altro.

I due modelli di riferimento sono proprio *Q.P.G.A.* e *Al centro*, dai quali vengono epurati i difetti, e riproposti i punti di forza; da *Q.P.G.A.* viene ripresa la costruzione polifonica, le replicazioni e gli sdoppiamenti narrativi, che si sostanziano in questo nuovo prodotto nelle figure dei due alter ego di Baglioni (interpretati da un bambino e da un ragazzo), e nella voce/corpo di Baglioni di adesso, che canta, suona e si muove (la drammaturgia di *In questa storia* emerge proprio dall'incastro tra questi piani narrativi e dai punti di vista che ne conseguono). Da *Al centro* viene ripresa l'usanza delle canzoni-quadro (le coreografie sono ancora di Giuliano Peparini), a favore tuttavia di una maggior attenzione alla dimensione macrotestuale (peraltro molto risicata nel disco uscito nel 2020). Nello spettacolo sono infatti presenti veri e propri protagonisti: gli alter ego di Baglioni, un misterioso pagliaccio, e una figura femminile, che raffigura la donna co-protagonista del disco,⁵⁴ ma può allegoricamente rappresentare l'amore stesso per metonimia, la musica o perfino l'arte. Da *Al centro* tornano alcune tecniche di regia e di montaggio (profondità di campo, panoramiche, *long take* e spazialità delle performance), questa volta dosate ancora con maggior sapienza per via del lavoro di post-produzione attuato dal regista Luigi Antonini, che ha permesso un uso fortemente semantico della macchina da presa, evidente in sequenze come il *long take* in panoramica intorno al pianoforte con Baglioni da una parte e il pagliaccio dalla parte opposta, seduto dinnanzi ad un altro pianoforte.

Le novità del lavoro riguardano più che la drammaturgia spaziale, la costruzione diegetica, interamente *performática*. Il protagonista è il performer principale: forse un pagliaccio, un uomo che, quasi come una maschera uscita dal medioevo, dalla commedia dell'arte o da una rappresentazione circense (con echi del Totò de *Il più comico spettacolo del mondo*, 1953), ha un volto coperto di cera, ed un sorriso marcato di rosso. Difficile attribuirgli un ruolo preciso (vale l'ambiguità interpretativa messa in luce nel precedente *Al centro*): potrebbe essere una rappresentazione alle-

⁵⁴ La storia raccontata nell'album è doppia: all'interno di una cornice in cui Baglioni fa il punto della situazione del suo percorso artistico, si snoda una storia d'amore strutturata intorno a quattro momenti: l'ascesa (in cui l'amore si sviluppa, in modo forse inconsapevole e spontaneo), la sospensione (quando si è immersi dentro l'amore, e sembra di vivere una realtà parallela), la discesa (quando la relazione vive un momento di fatica) e la ripresa (che corrisponde alla consapevolezza che, insieme al tempo, muta anche il sentimento, per cui è necessario uno sguardo nuovo).

gorica del tempo, un alter-ego trasformato del Claudio adulto, forse una personificazione dell'arte o la concretizzazione della parte più dionisiaca e irrazionale dello stesso Baglioni. Durante lo spettacolo, a differenza di *Al centro*, peraltro Baglioni è altro da sé, sia perché non canta con grande passione (manca l'adrenalina del pubblico, assente), che perché questa volta non è lui il performer (intendendo la figura di grotowskiana memoria).⁵⁵ Avrebbe, paradossalmente, potuto anche non essere presente, Baglioni: mancando il contesto *in praesentia*, la performance canzonettistica tradizionale (che prevede la relazione tra performer pop e pubblico) non si sviluppa realmente, ma emerge soltanto il carattere performático della rappresentazione. Il pagliaccio è il vero performer dello spettacolo: attore e spettatore, anche se mascherato; soffre, si emoziona, piange, ride, sorride; si mostra e si nasconde, vive gli alti bassi del suo padrone, e lo aiuta a combattere contro il suo nemico più grande: il tempo.

Il tema del tempo che passa è infatti il *leitmotiv* di tutto lo spettacolo (e del disco): Peparini sostanzia il concetto del tempo in una serie di oggetti⁵⁶ che vanno a comporre la scarna ma essenziale scenografia (nell'ottica già di Grotowski di un teatro povero ed essenziale): una clessidra, un orologio, una panchina, una statua neoclassica immobile, a cui viene giustapposta – attraverso un sapiente montaggio audiovisivo – la maschera del pagliaccio, poiché lì dietro vi si nasconde l'essenza dell'arte che resta immortale e che riesce a fermare il tempo. Grazie alla scrittura performativa e all'intreccio tra personaggi, performer, oggetti e azioni, il film-opera *In questa storia* si configura come una profonda riflessione del Baglioni-adulto sul tempo e sull'arte (più che una mera storia d'amore), consapevole che l'arte – solo lei – cancella il tempo, unendo tutte le sue varie età in un unico uomo (il film e l'album si chiudono con un brano che si intitola *Uomo di varie età*, che può essere segmentato diversamente – *varietà* – richiamando così l'aspetto più ludico dell'arte canzonettistica⁵⁷). Il corpo di Baglioni risulta comunque essere centrale, anche se non a livello drammaturgico, perché in lui, grazie alla sua presenza, si dispiega l'arte canzonettistica, capace di fermare e vincere il tempo. La drammaturgia spaziale e l'utilizzo di script performativi in questo spettacolo vengono così piegati a fini narrativi di carattere esistenziale, configurandosi come elementi fortemente autoriali per Baglioni, che mai avrebbe potuto dispiegare tale rete di significati senza saper dominare il paradigma teatrale e performativo.

⁵⁵ J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero* cit.

⁵⁶ Sulla scorta di quanto aveva fatto già in *Al centro*, per esempio nei cartoni di *Poster*.

⁵⁷ Per una riflessione sul legame tra significante e significato nel linguaggio di Baglioni si veda L. BERTOLONI, *La lingua di Oltre* cit.

Un nuovo dispositivo canzonettistico-performativo

Dai casi paradigmatici che si sono analizzati per campioni, si è cercato di mettere in evidenza alcune delle modalità con cui Baglioni, negli ultimi decenni, si è allontanato dai canoni tradizionali della rappresentazione canzonettistica e, grazie all'utilizzo delle performance pop, ha inscenato partiture performative che non si limitano ad aver un valore autonomo, ma acquistano un carattere fortemente testuale, siglandosi a parole e musica, anzi, trasformandole in un oggetto sostanzialmente nuovo. Tutti i *fenomeni performáticos* (la mimesi dell'oralità, il travestimento, le drammaturgie visive, l'enunciazione canzonettistica, le differenti tipologie di drammaturgie spaziali, visive, allegoriche ed esistenziali) analizzati nei tre spettacoli oggetto d'analisi hanno messo in luce il carattere fortemente drammaturgico della forma-canzone per Baglioni: partendo dalla relazione dialogica che si crea tra pubblico e performer (in presenza o in assenza), il cantautore romano ha costruito, grazie alle modalità messe in luce in queste pagine, un nuovo dispositivo di carattere *canzonettistico-performativo*, al quale ha assegnato nell'ultimo decennio il principale mandante narrativo e poetico della sua opera in canzone. Le canzoni, dunque, se in un primo momento risultano influenzate direttamente dalla performance grazie alla vocalità, ora smettono di essere «oggetti [...] esclusivamente sonori»,⁵⁸ venendo totalmente re-impostate e ri-pensate grazie alla possibilità di poter essere agite, e quindi viste.

La dimensione del performático fa dunque sì che la drammaturgia performativa assuma un ruolo sempre più centrale nei processi di significazione canzonettistica: di conseguenza, applicare un paradigma teatrale in chiave intermediale alle rappresentazioni performative canzonettistiche (non solo di Baglioni),⁵⁹ può permettere, come si è cercato di dimostrare attraverso l'analisi di questo caso-studio, di comprendere «i cambiamenti socio-culturali che i diversi modelli performativi producono»⁶⁰ sia su un piano estetico, che su un piano sociale.

⁵⁸ L. BERTOLONI, *Per una riflessione intorno al valore documentario della forma-canzone nell'attuale mediascape: l'Italia che canta in pandemia*, in «AIDAinformazioni», v. 1-2, a. 39, 2021, p. 70.

⁵⁹ Tante sono le configurazioni performative di altri cantautori che meriterebbero altrettante analisi formali.

⁶⁰ V. DEL GAUDIO, *Amleto sulla fune...* cit., p. 418.