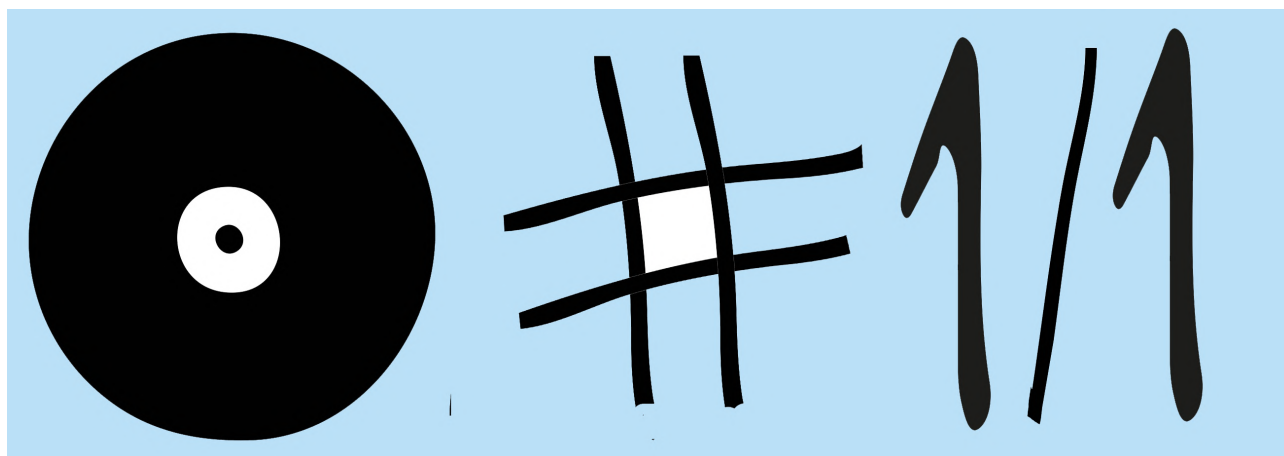


VOX
POPULAR

1/1 (2016)

POESIA E CANZONE DALLA FRANCIA ALL'EUROPA
a cura di Jacopo Conti e Jacopo Tomatis



ISSN 2531-7059



VOX POPULAR: Il cantiere è aperto

Esce infine, dopo (molto) lunga gestazione *Vox Popular*, la rivista online della IASPM italiana. A ben vedere, le ragioni che ne hanno rallentato l'uscita sono le stesse che ne hanno ispirato la nascita. Le difficoltà, per gli studiosi di popular music, di trovare in Italia spazi adeguati per le proprie ricerche. Una difficoltà che è legata a doppio filo con quella di portare avanti questi stessi studi all'interno delle Università, come parte di percorsi professionali o di ricerca a lungo termine.

Nella "nuova" Università italiana (ma non solo in quella italiana) lo spazio per le discipline umanistiche è esiguo, schiacciate come sono fra un'agenda che valorizza le discipline tecnico-scientifiche e premia i risultati quantitativi, e la diffusa idea che la ricerca umanistica non sia vera ricerca. Ancora minore è quello per i popular music studies, stretti fra tradizioni accademiche più potenti e accreditate, e spesso marginalizzati dalle altre discipline musicologiche. Anche chi arriva a occuparsi di popular music da altre tradizioni di studio finisce spesso con l'abbandonare il filone di ricerca, o con il lasciarlo per il tempo libero, per la mancanza di sbocchi interessanti.

Non che siano mancati, negli ultimi anni in Italia, lavori di peso e pubblicazioni di studiosi giovani e meno giovani: segno che un'attenzione verso nuovi approcci e nuovi argomenti esiste, da parte non solo della musicologia ma anche della sociologia, degli studi di cinema, della semiotica... E degli stessi popular music studies italiani, che per quanto con un piede dentro e uno fuori dall'Università continuano a crescere e godono di ottima salute. La qualità degli interventi dell'ultima conferenza della IASPM italiana, il 13 e 14 febbraio 2015 presso il Conservatorio "A. Boito" di Parma, ha confermato l'entità del fenomeno oltre ogni aspettativa. E soprattutto, visto il grande numero di proposte arrivate da ricercatori indipendenti (o da studiosi affiliati a Università ma non «incardinati»), ha dimostrato che una via alternativa alla ricerca già esiste, e può esistere – pur con le difficoltà del caso.

A queste sollecitazioni vuole rispondere *Vox Popular*: quello che mancava, allo studioso italiano di popular music, era una rivista dedicata ai popular music studies. Que-

∨

sta non poteva che nascere in seno alla IASPM Italiana, che dal 1983 ne promuove la diffusione nel nostro paese.

Vox Popular riprende molto, almeno nelle intenzioni, dello spirito che fu dei «padri fondatori» della disciplina in Italia. Lo fa a partire dal nome (che fu la testata del primo bollettino che circolava fra i soci IASPM italiani) fino – non da ultimo – alla vocazione «politica», divulgativa e non unicamente accademica della sua missione. Confrontarsi in modo serio con «il suono in cui viviamo» significa rivolgersi non solo a una cerchia chiusa di studiosi, ma saper interessare lettori diversi, dagli studenti di chitarra elettrica dei Conservatori al pubblico dei concerti di musica contemporanea, da chi si interessa di media e tecnologia a chi ritiene – semplicemente – che comprendere la musica che ascoltiamo sia una delle porte per comprendere il nostro presente. *Vox Popular* cercherà di fare anche tutto questo, nei limiti delle sue forze.

Fedele a questo principio, *Vox Popular* ospiterà contributi differenti. Da un lato, in quanto pubblicazione accademica, deve adeguarsi agli standard internazionali: dunque, contributi lunghi, articolati, sottoposti a peer review. Dall'altro, la rivista si propone di ospitare interventi di taglio più divulgativo, interviste, materiali documentari che possano costituire le basi di ulteriori future ricerche... Per quanto usurata possano sembrare le metafore del cantiere e del laboratorio, questo è – per il momento – *Vox Popular*. Proposte e suggerimenti sono, fuori di retorica, i benvenuti.

Nello spirito che fu della prima IASPM, l'invito è da intendersi rivolto a chiunque lavori sulla (o con la) popular music, in qualunque settore disciplinare operi, da qualunque prospettiva, nel nome di un'«interdisciplinarietà» che troppo spesso rimane auspicio nell'accademia: musicisti e musicologi, sociologi e semiologi, direttori artistici e tecnici di studio, professionisti e amatori.

Il primo numero del 2016 raccoglie la prima parte – quella in italiano – degli atti della conferenza *Poesia e canzone dalla Francia all'Europa*, tenutasi dal 10 al 13 luglio 2013 presso la Fondazione Natalino Sapegno di Morgex (AO), in un weekend ricco di dibattito e di discussioni. Seguiranno, nei prossimi mesi, la seconda parte degli atti (in francese), e una serie di saggi scaturiti dal già citato convegno *Cosa resterà degli anni Ottanta? La popular music e il jazz in Italia tra il 1980 e il 2000*, tenutosi il 13 e 14 febbraio 2015 al Conservatorio di Parma. Per il futuro, la rivista cercherà di alternare numeri monografici a numeri miscellanei, aprendo call for papers e invitando chiunque a sottoporre idee e soggetti: il cantiere, come si è detto, è ora ufficialmente aperto. Vi invitiamo a non restare a fissarlo da fuori.

Il direttore responsabile: *Jacopo Tomatis*

Il direttore scientifico: *Franco Fabbri*

Il comitato di redazione: *Jacopo Conti, Gabriele Marino, Errico Pavese*

Novembre 2016

GENERI COME DESIDERI:
Qualità musicale e qualità letteraria
nella popular music europea

Franco Fabbri
prof.fabbri@gmail.com

ABSTRACT

Se dobbiamo descrivere un evento musicale che non è presente nel momento in cui parliamo, possiamo accomunarlo a un altro che il nostro interlocutore probabilmente conosce. Se è simile perché sembra svolgersi secondo le stesse «regole del gioco» parliamo di un genere; se è simile perché sembra costruito alla stessa maniera parliamo di uno stile; se è simile perché è tipico di uno stesso luogo o di una stessa comunità parliamo di una scena. Ma «esistono» questi concetti? «Esiste» il rock progressivo, lo stile classico, il sound di Bristol? «Esiste» la *chanson* francese?

Quando ci si pongono queste domande, occorre tener presente lo statuto di realtà delle unità culturali, dei concetti. «In ogni cultura una unità culturale è semplicemente qualcosa che quella cultura ha definito come unità distinta diversa da altre e dunque può essere una persona, una località geografica, una cosa, un sentimento, una speranza, una idea, una allucinazione», come ha scritto David M. Schneider nel 1968, citato da Umberto Eco nel suo *Trattato di semiotica generale*. E dunque un genere, uno stile, una scena esistono se una cultura (cioè una comunità, che in quella cultura si identifica) ha convenuto che esistano. Un'unità culturale, si po-

~

trebbe dire, è il primo passo verso la realizzazione di un desiderio: che in quell'unità culturale esista, appunto. Un modello letterario che si può citare a questo proposito è quello del *Cavaliere inesistente* di Italo Calvino: un'armatura vuota che sta insieme solo perché la volontà popolare lo richiede.

Mi servirò della nozione di desiderio per sviluppare l'argomento centrale del mio discorso, e cioè l'influenza della *chanson* francese (o dell'opera di un certo numero di *auteurs – compositeurs – interprètes*) su altre scene nazionali in Europa degli anni Cinquanta del secolo scorso in poi. Con l'ipotesi che molto di ciò che è nato in altri Paesi corrispondesse almeno inizialmente al desiderio di creare qualcosa di simile alla *chanson* francese. O anche, se quella *chanson* era un esempio di canzone di alta qualità letteraria e di rilevanza sociale, al desiderio che una canzone così esistesse anche in altre culture.

KEYWORDS: Chanson; ACI; cantautori; canzone d'autore; Europa; teoria dei generi; letteratura.

«Un genere musicale è un insieme di fatti musicali, reali o possibili, il cui svolgimento è governato da convenzioni accettate da comunità».

Chissà se questa è l'ultima volta in cui riporto in una relazione o in un saggio il mio tentativo di dare una definizione di genere musicale, che ha compiuto – nei giorni del convegno di Morgex – trentatré anni. Un'età simbolicamente adatta sia alla crocifissione che all'assunzione in cielo, e magari anche all'oblio. Intorno al 1980 fa ebbi l'idea (tutt'altro che originale) di prendere in considerazione un concetto del senso comune, usato da molti, e di andare a vedere cosa ci stava sotto: non sospettavo che a tanta distanza di tempo quell'idea sarebbe stata ancora così presente, per me. Continuo a incontrare persone, le più insospettabili, che dicono di conoscermi perché hanno letto (o sono state costrette a leggere) i miei saggi sui generi dei primi anni Ottanta: alcuni sono studiosi importanti, anche famosi, che hanno il torto di avere qualche anno in meno di me, e di aver completato quindi i loro dottorati quando quei testi erano ancora freschi di stampa. La comunità degli studiosi, rispetto a quei saggi, si divide in tre: quelli che, felicemente, li ignorano, quelli che li sottoscrivono, quelli che li criticano. Tra quelli che li sottoscrivono, accettandoli più o meno esplicitamente come parte integrante delle loro teorie, ci sono alcuni studiosi di popular music (e di musica in generale) che stimo infinitamente: la mia riconoscenza verso di loro è quella del fabbricante di un componente marginale (ma necessario) di un'automobile di Formula 1, di un aereo, di una stazione spaziale; ho permesso loro di dedicarsi al grande progetto, alle parti davvero essenziali, lavorando al mio accessorio (una rotella, una vitina nel grande ingranaggio: quello che il Libretto Rosso dei pensieri di Mao diceva della cultura e dell'arte rispetto al meccanismo della rivoluzione). Io, però, appartengo alla terza categoria, quella dei critici: in questi trentatré anni mi sono occupato anche di altro, ma non ho mai mancato di tornarci su, di correggere, di integrare, alla luce dei contributi della

musicologia, della critica letteraria e cinematografica, della sociologia, dell'antropologia, della semiotica, della filosofia del linguaggio, delle scienze cognitive. Come qualcuno forse avrà notato, la descrizione, più che definizione, di cosa sia un genere che ho dato all'inizio non è esattamente identica a quella dei miei articoli del 1980, 1981, 1982, e per ragioni precise.

Ma devo dire (e anche questa non è un'osservazione particolarmente originale) che i successivi perfezionamenti delle mie elaborazioni teoriche sui generi sono stati mirati non solo a riparare a certe debolezze, ma a mettere la teoria al riparo dagli equivoci e dalle false interpretazioni. Tra queste è stata dominante quella che la teoria dei generi di cui sopra, e forse *ogni* teoria dei generi, sia rigida, incapace di rendere conto sia delle sfumature e delle zone grigie fra un genere e l'altro, sia delle trasformazioni che intercorrono al passare del tempo. Dato che questi aspetti empirici fondamentali (dei quali ho avuto lunga esperienza nella mia attività musicale, come praticante e come studioso) mi erano invece del tutto evidenti fin dall'inizio, e dato che avevo modellato la teoria proprio perché li incorporasse, queste critiche mi hanno sempre punto nel vivo, e ho teso ad attribuirle più che altro a una mia mancanza di chiarezza. I miei due interventi più recenti, «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes» (Fabbri 2012a) e «Rebetiko as a Testing Device for Genre Theories and Musical Categorizing Processes» (Fabbri 2012b), sono stati pensati proprio per rendere espliciti alcuni punti che, forse a torto, avevo sempre pensato che fossero inclusi nella mia formulazione originale e comunque deducibili da quella.

Devo aggiungere che il mio lavoro sui generi è nato in un'epoca in cui si dava grande valore all'interdisciplinarietà, e dunque si dava per scontato che i contributi di singole discipline fossero valutati, per così dire, in buona fede: le posizioni con le quali mi sono confrontato in seguito, invece, appartengono a un'epoca di forte competitività accademica neoliberale, nella quale pare ovvio che la propria disciplina sia la più avanzata e decisiva per le sorti della scienza, mentre altre (a turno: la semiotica, la filosofia, la storiografia, la musicologia, eccetera) sono «vecchie». Per queste posizioni non mi illudo che i miei chiarimenti servano a granché: come ha osservato felicemente un giovane collega, Carlo Nardi, in una partita a calcio fra modernisti e postmodernisti i secondi vincono sempre, anche se hanno segnato meno goal. Il che è come dire che se un neuroscienziato si inventa un Aristotele che non è mai esistito per bandire come preistorica la nozione di categoria, e propone come nuovo e rivoluzionario il concetto kantiano di schema, nessun invito a studiare la storia della filosofia lo riporterà all'ordine; e se qualche sociologo ignaro di musica e di semiotica mugugna contro la pretesa rigidità della semiotica della musica nessuna precisazione su aspetti di dettaglio della disciplina lo soddisferà.

Ma cosa c'entra tutto questo con la canzone francese, o con la poesia e la canzone in Francia e la sua influenza in Europa? È presto detto, e ce lo racconta ancor meglio il testo di presentazione del convegno di Morgex all'origine di questo saggio: «Dalla loro opera [quella degli autori e interpreti francesi del secondo dopoguerra] ha preso avvio un movimento di radicale rinnovamento della canzone, che in tutta Europa (e anche

oltre) ha visto diffondersi un genere di composizioni impegnate nel contenuto e assai curate letterariamente». E noi vogliamo «indagare le linee di quella stagione creativa e dell'influenza che ha esercitato sulla cultura europea».

Dunque, un genere, o uno stile. O forse un insieme di generi e stili. E varie scene, e stagioni. E un'influenza: un altro di quei termini del senso comune, che forse varrebbe la pena di esaminare per verificarne significato e funzionamento. E ancora: un'influenza che viene esercitata da generi, stili, scene, stagioni – comunque da concetti-classe – su altri generi, stili, scene, stagioni.

Se dobbiamo descrivere un evento musicale che non è presente nel momento in cui parliamo, possiamo accomunarlo a un altro che il nostro interlocutore probabilmente conosce. Se è simile perché sembra svolgersi secondo le stesse «regole del gioco» parliamo di un genere; se è simile perché sembra costruito alla stessa maniera parliamo di uno stile; se è simile perché è tipico di uno stesso luogo o di una stessa comunità parliamo di una scena, se è simile perché appartiene a un periodo storico definito parliamo di una stagione. Ma «esistono» questi concetti-classe? «Esiste» il rock progressivo, lo stile classico, il sound di Bristol? «Esiste» la *chanson* francese?

Quando ci si pongono queste domande, occorre tener presente lo statuto di realtà delle unità culturali, dei concetti. «In ogni cultura una unità culturale è semplicemente qualcosa che quella cultura ha definito come unità distinta diversa da altre e dunque può essere una persona, una località geografica una cosa, un sentimento, una speranza, una idea, una allucinazione», come ha scritto David M. Schneider nel 1968, citato da Umberto Eco nel suo *Trattato di semiotica generale* (Eco 1975, p. 98). E dunque un genere, uno stile, una scena, una stagione esistono se una cultura (cioè una comunità, che in quella cultura si identifica) ha convenuto che esistano. Per anni mi sono innervosito quando leggevo che certi gruppi inglesi degli anni Settanta venivano fatti appartenere alla «scuola di Canterbury»: conoscendo molti di quei musicisti di persona, sapevo che non c'era nessuna «scuola», e che quasi nessuno di loro era mai stato a Canterbury o aveva qualsiasi legame con quella città. Ma, come loro, ho dovuto rassegnarmi, perché la comunità degli appassionati del progressive rock inglese degli anni Settanta ha deciso inequivocabilmente che quei gruppi appartenevano alla «scuola di Canterbury», punto e basta.

Un'unità culturale, si potrebbe dire, è il primo passo verso la realizzazione di un desiderio: che quell'unità culturale esista, appunto. Un modello letterario che mi piace citare spesso a questo proposito è quello del *Cavaliere inesistente* di Italo Calvino: un'armatura vuota che sta insieme solo perché la volontà popolare lo richiede. Esiste il rock italiano? I critici musicali ne hanno discusso per decenni, litigando anche sulla sua data di nascita (ammesso che sia mai nato). Ma la comunità dei critici e dei fan, e anche dei musicisti, vuole che un rock italiano esista (o ha voluto che esistesse). E così sia.

Dunque sicuramente deve esistere una *chanson* francese, visto che tanti ne parlano. Ma quando ci uniamo a quel coro dobbiamo usare perlomeno le stesse cautele di

quando discorriamo di «musica classica»: perché anche quello è un concetto nato da un desiderio, e solo a un certo punto della storia. Haydn, Mozart e Beethoven non sapevano di fare «musica classica». Né che erano gli esponenti principali dello «stile classico», o dell'«epoca classica» (una stagione). Né che costituivano la Prima Scuola di Vienna. Proprio non lo sapevano. Ma doveva concretizzarsi, da un certo momento in poi, il desiderio che la musica strumentale austro-tedesca si imponesse sull'opera italiana e francese, invocando la sua purezza, i suoi valori autonomi e assoluti: il concetto di «musica classica» è figlio dei desideri dei critici e musicologi germanofoni, quelli che (come si vantava Hanslick) potevano «distruggere una carriera» (e dunque tanto autonomi non erano, e nemmeno la musica poteva esserlo, almeno rispetto a loro).

Mi servirò della nozione di desiderio per sviluppare l'argomento centrale del mio discorso, e cioè l'influenza della *chanson* francese (o dell'opera di un certo numero di *auteurs-compositeurs-interprètes*, ACI) su altre scene nazionali in Europa dagli anni Cinquanta del secolo scorso in poi. Con l'ipotesi che molto di ciò che è nato in altri paesi corrispondesse almeno inizialmente al desiderio di creare qualcosa di simile alla *chanson* francese. Dunque di imitare, emulare quel modello. O anche, se quella *chanson* era un esempio di canzone di alta qualità letteraria e di rilevanza sociale, al desiderio che una canzone così esistesse anche in altre culture. Dunque, che nascessero altrove generi omologhi. L'influenza, quindi, può essere interpretata non tanto e non solo come un agente, come qualcosa che qualcuno esercita su qualcun altro, ma come il risultato di una disponibilità a ricevere, di una volontà di imitare o emulare. Anche nei limiti nei quali si possa accettare il modello dell'imperialismo culturale, occorre tener conto del fatto che l'invasore non solo conquista: anche e soprattutto, affascina. Forse in tutti i fenomeni di acculturazione andrebbe prestata più attenzione al sentimento e alla disponibilità di chi riceve e assimila: nel caso della *chanson* che stiamo esaminando (un caso nel quale è difficile pensare che sia mai esistito un processo deliberato di colonizzazione) credo sia indispensabile.

L'idea di una canzone di alta qualità musicale e letteraria, socialmente rilevante, non è una novità degli anni Cinquanta. Percorre l'Europa per più di un secolo, rimbalzando da un paese all'altro o sviluppandosi in parallelo. Emerge dalla stessa nebulosa semantica nella quale, per buona parte dell'Ottocento e del Novecento, fiorisce anche la canzone d'arte: salvo che mentre il Lied, la romanza da salotto e altri generi di musica d'arte nascono dal desiderio romantico di vitalizzare la poesia e la musica con le radici e gli umori popolari, la canzone «di qualità» nasce dal desiderio inverso di nobilitare la canzone di intrattenimento, quella delle taverne, dei café concert, dei cabaret, dei music hall. In molti casi è difficile distinguere i generi, e perfino gli autori, e gli interpreti, perché la canzone d'arte e la canzone popolare sono proprio al centro di quel processo di differenziazione che nell'arco dell'Ottocento fa nascere, a fianco della musica di tradizione orale e a quella scritta, un terzo grande insieme di musiche di intrattenimento, quella che oggi chiamiamo popular music (si veda Scott 2009). D'altra parte, che la canzone d'arte e quella di intrattenimento «di qualità» siano due unità culturali diverse (e corrispondano a desideri diversi) ce lo dice con molta chiarezza un fenomeno stori-

co, quello che porta alla nascita del *Kabarett* in Germania. È indiscutibile che alla fine dell'Ottocento i tedeschi e gli austriaci avessero alle spalle una tradizione formidabile di canzoni d'arte (i *Lieder* di Schubert, Schumann, Wolff, Brahms, eccetera), eppure si sviluppa in quell'epoca un movimento poetico che prende a modello la *chanson* parigina, dal quale poi emerge una ricchissima produzione che è alla base dei repertori del *Kabarett*, oltre che del rinnovamento dello stesso *Lied* d'arte. Su quella poi si innesta, nel primo dopoguerra, la fascinazione delle musiche d'oltreoceano: il tango, il jazz, la commedia musicale. Nel teatro di Bertolt Brecht, nelle musiche di Kurt Weill e Hanns Eisler, ci sono le tracce del teatro popolare inglese, dell'operetta del Secondo Impero, delle canzoni di Aristide Bruant, di Broadway.

Nel secondo dopoguerra le canzoni «di» Brecht sono uno dei modelli sicuri di canzone impegnata e di alto livello culturale. È curioso (lo dico per inciso) che quello stile musicale venga definito (ancora oggi) «brechtiano», quando quella musica nasce dal lavoro di altri: Weill, Eisler, Dessau. Vedremo più avanti come quel modello si affianchi, negli anni Cinquanta e Sessanta, a quello della *chanson* degli *ACI*, formando in Europa quasi un unico punto di riferimento. Ma l'esempio weilliano e brechtiano ci è utile ora per gettare un ponte oltreoceano, ricordando come per Bob Dylan (l'ha confessato nel primo volume della sua autobiografia, pubblicato nel 2004) i testi di Brecht siano stati all'origine di una svolta decisiva, quando ancora era immerso nell'ambiente new-yorkese del folk revival: se non li avesse ascoltati, e poi letti e riletti mille volte, smontati e rimontati pezzo per pezzo, non sarebbero mai nate alcune delle sue canzoni più famose, quelle che lo trasformarono da promettente epigono di Woody Guthrie a «poeta» delle nuove generazioni (si veda Dylan 2004, pp- 242-256).

Dylan, che aveva esordito come cantante di rock'n'roll, compare sulla scena e raggiunge una fama nazionale e internazionale negli anni culminanti del folk revival statunitense. Spesso ci si dimentica che quando i Beatles e gli altri gruppi inglesi «invase-ro» gli Stati Uniti, fra il 1964 e il 1965, la scena nordamericana era dominata dalla musica folk, che aveva oscurato da alcuni anni un rock'n'roll in crisi (si veda Cohen 2002). Tra gli assunti di base della scena folk c'era l'idea di autenticità e di rispetto della tradizione, insieme a quella che si dovesse dare espressione ai valori della gente comune (il folk, appunto), dei lavoratori, dei diseredati, delle minoranze prive di diritti, creando nuove canzoni su argomenti di attualità, le *topical songs*. All'interno di questo movimento, che dagli anni Trenta fino agli anni Sessanta ha conservato i propri punti di riferimento – anche durante la fase semiclandestina della persecuzione maccartista, nella prima metà degli anni Cinquanta – la questione della qualità letteraria o perlomeno dell'efficacia espressiva è sempre stata in primo piano. Che Dylan, dopo aver imparato da Woody Guthrie a raccontare storie e a esortare alla lotta, prendesse a modello un poeta comunista come Brecht (uno dei massimi poeti del Novecento, in ogni caso), non dovrebbe stupire nessuno, visto che la storia del folk revival nordamericano si sovrappone interamente alla storia della sinistra radicale negli Stati Uniti. Probabilmente, però, ha fatto bene a non raccontarlo fino al 2004. Comunque, non è affatto un caso se nella seconda metà degli anni Sessanta in Europa l'esempio di Dylan si affianca a quel-

lo degli ACI francofoni, e a quello della canzone brechtiana: Dylan è una risposta, non molto diversa, e basata su una storia in parte comune, al medesimo desiderio.

«Applaudimmo Gisela May, cantante-attrice, e Ernst Busch, ex-combattente della guerra di Spagna, attore straordinario e insuperabile *chansonnier*». Così Sergio Liberovici raccontò di uno spettacolo al Deutsches Theater di Berlino, al quale assistette nel 1957. Non si può fare a meno di notare il termine col quale si riferiva a Busch: *chansonnier*. Un termine forse oggi improprio, ma che in molti paesi del mondo a lungo (e in certi casi tuttora) si è usato per definire il cantante e autore – o co-autore – di canzoni «impegnate». Al ritorno da Berlino, Liberovici fondò insieme ad altri intellettuali torinesi il gruppo del Cantacronache, con l'obiettivo di «evadere dall'evasione» delle canzoni di Sanremo. Il primo punto di riferimento per Liberovici era tedesco: il modello berlinese (Brecht era morto da un anno, Weill mancava dal 1950, ma tutti gli altri collaboratori erano ancora in attività) e, come collante ideologico, la critica sprezzante di Theodor Adorno contro la popular music e il jazz. Ma era forte, all'interno del Cantacronache, l'influenza della canzone francofona, e soprattutto di Georges Brassens, grazie alla capacità di Fausto Amodei di ricreare e trasformare il suo stile, senza copiarlo servilmente (Amodei ha anche tradotto da par suo moltissime canzoni di Brassens, in italiano o in piemontese). Ripensandoci a distanza di poco più di mezzo secolo, è curiosa la commistione dei due modelli (quello brechtiano e quello della *chanson*), soprattutto dal punto di vista musicale, perché sia pure arrangiate per voce chitarra e contrabbasso le canzoni di Brassens non sono affatto scarse, e la perfezione delle registrazioni della Philips è ben lontana dal pregiudizio adorniano nei confronti della tecnica che animava la teoria e la pratica del Cantacronache. Forse anche per questo le canzoni di Amodei, che complessivamente appaiono le più prossime alla realizzazione del programma del Cantacronache, si distaccano in modo così netto da tutte le altre.

I dischi incisi dai membri del Cantacronache ebbero una circolazione ridottissima. Le case discografiche italiane non se ne vollero interessare: in maggioranza erano legate al vecchio sistema dominato dalla Rai, dal Festival di Sanremo, dagli autori di professione che avevano iniziato le loro carriere nel Ventennio. Alcuni discografici più giovani intuirono il cambiamento che era nell'aria, ma si indirizzarono verso autori e interpreti meno compromessi e compromettenti. E poiché il termine *chansonnier* – che anche in Italia si usava per riferirsi agli autori/interpreti – aveva un colore politico inequivocabile, derivato da ciò che si sapeva (o si credeva di sapere) della scena parigina, fu presto sostituito da un neologismo scherzoso, «cantautore», col quale la cantante e autrice Maria Monti aveva descritto il suo amico Gino Paoli. I primi cantautori italiani avevano alle spalle storie e influenze diverse: alcuni erano autori in cerca di interpreti adeguati, altri erano cantanti in cerca di autori adeguati, e prima che si incontrassero fra loro qualche discografico illuminato (Nanni Ricordi, Vincenzo Micocci) aveva detto: «Ma perché non le canti tu, le tue canzoni, se non le vogliono i cantanti di successo?» «Perché non te le scrivi tu, le canzoni che non trovi?» E certamente uno dei modelli di autore – compositore – interprete che si offriva loro era quello francofono. Ma fu, altrettanto certamente, quello dei *singer-songwriters* pop che avevano avuto successo

negli Stati Uniti, e in Italia, in quegli anni: da Paul Anka a Neil Sedaka, a Buddy Holly, e così via. E così molte delle canzoni dei primi cantautori italiani sono degli strani ibridi, dove al giro di Do del pop americano si sovrappongono versi estratti di peso dalle canzoni dei maestri francesi (come ne «La gatta» di Gino Paoli).

Negli ultimi quindici anni si è parlato molto dell'influenza di Georges Brassens sui cantautori italiani, e soprattutto su Fabrizio De André, che tradusse, imitò, anche plaggiò il suo maestro francese («La città vecchia» è un rifacimento, non accreditato, di «Le bistrot»). Non fu il solo. Si dovrebbe anche ricordare che, d'altra parte, Brassens non fu l'unico modello francofono di De André: un certo modo di suonare la chitarra (che alcuni ritengono del tutto tipico del cantautore genovese: quello di canzoni come «Amico fragile» e «La domenica delle salme») fu ripreso dal Brel di «Le plat pays», forse attraverso l'intermediazione di Leonard Cohen. E indiscutibilmente, per quanto possa contare, l'immagine di Fabrizio – come si faceva chiamare all'inizio della carriera – era ricalcata su quella di Brel.

La vita e l'opera di Fabrizio De André è stata studiata più di quelle di tutti gli altri cantautori italiani messi insieme: è il risultato della sua morte relativamente precoce, del suo atteggiamento coraggioso e privo di compromessi nei confronti dei media e del mercato, della sua capacità di mettersi al centro di una rete di collaborazioni che ha coinvolto quasi l'intero ambito della canzone d'autore italiana, oltre che – *ça va sans dire* – della qualità di molte sue canzoni. Ma questo quasi-monopolio critico ha contribuito anche a una visione poco obiettiva dell'importanza della canzone francofona negli sviluppi della canzone italiana a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, un'epoca nella quale non si può dire che Georges Brassens fosse particolarmente noto in Italia (De André si faceva portare i suoi dischi da Parigi, dal padre, perché in Italia erano introvabili), mentre altri interpreti e autori francesi godevano di una popolarità di massa, sancita da frequenti apparizioni televisive: prima Gilbert Bécaud, poi Charles Aznavour. Nei primi anni Sessanta le loro canzoni, in lingua originale o tradotte in italiano, furono tra i maggiori successi in assoluto. Se Aznavour divenne, con le sue interpretazioni delle proprie canzoni in italiano («La mamma», «Com'è triste Venezia», più avanti «La bohème»), una presenza familiare sulla scena locale, quasi un cantante italiano con un po' di accento, Bécaud contribuì forse più di ogni altro alla creazione dell'immagine dello *chansonnier* (così come la si percepiva in Italia): musicista, elegante, serio (un po' sopra le righe), di sinistra.

«Et maintenant» fu un enorme successo internazionale, inciso da decine di altri cantanti in varie lingue, da Frank Sinatra a Shirley Bassey a Connie Francis a Nana Mouskouri (come del resto «Je t'appartiens», che finì anche nel repertorio di Elvis Presley e dei Righteous Brothers). E questo dovrebbe contribuire anche a sfumare l'idea di totale diversità della canzone francese, in quegli anni, rispetto alle correnti internazionali della popular music: se a volte, nel tentativo di imitare la canzone francese, si creavano degli ibridi (come ho accennato a proposito della «Gatta» di Gino Paoli), è anche perché la stessa canzone francese era ibridata con la canzone angloamericana, come testimonia uno dei più grandi successi del 1961 (lo fu anche in Italia), «Il faut savoir» di

Charles Aznavour (per non dire delle svariate cover francesi di canzoni provenienti da oltreoceano, che spesso in Italia venivano percepite come originali: è il caso di Richard Anthony, ad esempio).

In questa luce, si può guardare ai cantautori italiani degli anni Sessanta con un occhio più distaccato e comprensivo: non erano poi così «diversi» dalla scena della canzone che allora si chiamava «di consumo», e quest'ultima, a sua volta, non era necessariamente priva di altri valori oltre a quello commerciale (estetico, sociale, anche politico). Era in corso un grande cambiamento nell'industria musicale, sotto la spinta di modelli «di qualità» provenienti dall'estero: a volte anche copiando si poteva fare qualcosa di buono.

Non dedico più di un accenno, in questa sede, allo sviluppo della *nova cançó* in Catalogna e dell'*entechno laiko traghoudhi* in Grecia. Ma tengo a far notare come anche in questi casi «l'influenza francese» consista nel desiderio di colmare un vuoto, in paesi a lungo (e all'epoca, nel caso della Spagna, ancora) dominati da regimi autoritari. Inutile cercare di nascondere: il filo che corre sotto al movimento che promuove la qualità letteraria e musicale della canzone, nell'Europa del dopoguerra, è anche il filo dell'antifascismo.

Appunto: nella Germania divisa e sconvolta del dopoguerra la nascita di un movimento di canzone impegnata paragonabile a quelli incontrati finora fu ostacolata a lungo dalla memoria dell'uso che della canzone popolare aveva fatto il nazismo, nella scuola, nella propaganda, nelle organizzazioni giovanili. Ma già alla fine degli anni Cinquanta, e soprattutto all'inizio del decennio successivo, si affacciarono sulla scena i primi rappresentanti del movimento dei *Liedermacher*. Modelli ovvii erano Brassens e Pete Seeger, e prime occasioni pubbliche le marce contro la minaccia di una guerra nucleare, iniziate nel 1960. Nella cultura tedesca la canzone politica di sinistra ha modelli importanti nel lavoro di Brecht e Eisler, di Tucholsky, di Ernst Busch, interprete storico del *Kabarett* degli anni Venti e dell'*Opera da tre soldi*, attivo negli anni Cinquanta e Sessanta nel Berliner Ensemble e punto di riferimento della scena teatrale e musicale di Berlino Est e della Repubblica Democratica Tedesca, anche a livello internazionale. Ma l'aspro conflitto politico di quel periodo, con la messa fuori legge del partito comunista nella Repubblica Federale Tedesca (1956) e la costruzione del muro di Berlino (1961) rendeva molto difficili i rapporti diretti tra i movimenti musicali delle due Germanie. A Ovest uno dei primi *Liedermacher* fu Dieter Süverkrüp, chitarrista jazz e autore di alcune tra le prime canzoni contro la bomba atomica del movimento dell'Ostermarsch. Spesso musicava i testi di Gerd Semmer, poeta, paroliere, saggista, a sua volta ispirato da Brecht e Tucholsky, e considerato il «padre delle canzoni di protesta» della Germania federale. Altri protagonisti del movimento dei *Liedermacher* furono Franz Josef Degenhardt, particolarmente noto a partire dall'album *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern* (1965), e successivamente considerato il cantore del movimento studentesco del 1968, Hannes Wader, che si ispirava a Brassens e Dylan, e Walter Mossmann, entrambi attivi e acclamati soprattutto tra la fine degli anni Sessanta e tutto il decennio successivo. Nel 1982 Mossmann vinse un premio per la «piccola arte tedesca»,

ma la WDR (la radio di Colonia, che ospitava la premiazione) la censurò. La musica della canzone premiata, «Lied für meine radikalen Freunde», è quella della «Chanson pour l'Auvergnat» di Brassens.

Ma torniamo al Nord, e a Est, per completare un (almeno parziale) giro d'Europa. La vita e la carriera di Wolf Biermann si svolge in un percorso tortuoso che varie volte interseca la scena del *Liedermacher* della Germania federale. Nato ad Amburgo – figlio di un operaio ebreo e antinazista dei cantieri navali, poi morto ad Auschwitz – al termine degli studi si trasferisce a Berlino Est, dove frequenta l'università, conosce Eisler, lavora come assistente alla regia al Berliner Ensemble. Il suo lavoro di poeta, cantautore, saggista, impegnato a sinistra ma contrario alla burocrazia del partito, ha successo negli ambienti progressisti della Germania democratica ma gli procura l'ostilità del governo, che in varie occasioni impedisce la pubblicazione dei suoi dischi. Biermann si organizza allestendo un proprio studio di registrazione a Berlino Est e per circa un decennio è il punto di riferimento della dissidenza progressista, intoccabile per la grande popolarità che ormai ha raggiunto anche fuori dai confini delle due Germanie. Nel 1976 si trasferisce ad Amburgo rinunciando alla cittadinanza della RDT, e l'anno dopo lo raggiunge anche la moglie con Catharina, figlia di un matrimonio precedente, che diventerà più tardi nota come la cantante rock Nina Hagen.

Una vicenda umana non dissimile, anche se più drammatica, è quella di Vladimir Vysotskij («Volodja», 1938-1980), attore, poeta, cantautore moscovita, attivo in Unione Sovietica dall'inizio degli anni Sessanta in un contesto culturale e ideologico prossimo a quello frequentato da Biermann: entra nel 1964 al teatro Taganka diretto dall'attore e regista anticonformista Jurij Ljubimov e diventa noto per le sue interpretazioni vertiginose, che presto lo rendono invisibile ai vertici del partito. Anche come cantautore è popolarissimo, ma non vengono pubblicati i suoi dischi: le canzoni di «Volodja» circolano clandestinamente, su nastri per registratori portatili e poi su cassetta. Solo verso la fine degli anni Settanta la casa discografica di stato, Melodiya, ne pubblicherà alcune, per poi rendergli un tributo postumo, quasi alla vigilia del crollo dell'Unione Sovietica. Anche Bulat Okudzhava (1924-1997), moscovita di origine armena, ha faticato ad avere le proprie canzoni documentate su disco, nonostante fossero meno esplicitamente «problematiche» e chiaramente ispirate al modello di Brassens. È considerato il fondatore di un genere, l'*avtorskaya pesnya* (letteralmente «canzone d'autore»), i cui protagonisti, tutti marginali rispetto al potere sovietico, vengono chiamati «bardi».

CONCLUSIONI

Per concludere, le prove dirette e indirette dell'esistenza di un modello francese per i movimenti di canzone artisticamente e politicamente impegnata nell'Europa del secondo dopoguerra sono numerose. Il desiderio di imitare, di emulare quel modello era tanto più forte nei paesi nei quali era mancata a lungo – anche nella popular music – la libertà di espressione; in quegli stessi paesi forse non a caso un altro punto di riferi-

mento è quello «brechtiano», e quello delle *topical songs* angloamericane. Sotto quest'ultimo profilo, è interessante e curioso che mentre (nella seconda metà degli anni Sessanta) gli autori di canzoni «impegnate» in Europa affiancavano il primo Dylan ai modelli francesi, lo stesso Dylan invece prendeva a modello di maestria poetica (in un periodo cruciale della sua produzione) l'europeo Bertolt Brecht. Resta per ora fuori da questo quadro un mondo intero di canzoni, quelle del folk revival (prima) e dei singer-songwriters (poi) in Gran Bretagna. Un mondo che merita sia, per così dire, sul fronte interno, sia su quello dell'influenza su altri generi e scene, molta più attenzione di quella davvero incredibilmente lacunosa che finora i popular music studies gli hanno dedicato.

BIBLIOGRAFIA

- COHEN, Ronald D. 2002. *Rainbow Quest: The Folk Music Revival and American Society, 1940-1970*. University of Massachusetts Press, Amherst.
- DYLAN, Bob. 2004. *Chronicles, Volume I*. Feltrinelli, Milano.
- ECO, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano.
- FABBRI, Franco. 2012a. «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes», in Hawkins, Stan (a cura di), *Critical Musicological Reflections*. Ashgate, Aldershot, pp. 179-191.
- FABBRI, Franco. 2012b. «Rebetiko as a Testing Device for Genre Theories and Musical Categorizing Processes», in *Journal of Mediterranean Studies*, 21/2. 2012. Mediterranean Institute, University of Malta, Malta, pp. 321-332.
- SCHNEIDER, David M. 1968. *American Kinship: A Cultural Account*. Prentice-Hall, New York
- SCOTT, Derek B. 2009. «The Popular Music Revolution in the Nineteenth Century: A Third Type of Music Arises», in Vesa Kurkela e Lauri Väkevä (a cura di) *De-Canonizing Music History*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 3-20.

ÉNTECHNO LAIKÒ TRAGHOUDI:
Nascita di un genere della popular
music greca e aspetti di connessione
con la produzione degli ACI in Francia

Errico Pavese
erricopavese@hotmail.com

ABSTRACT

Negli ultimi anni diversi studi hanno evidenziato come, nell'immediato secondo dopoguerra, la produzione di popular music greca si muova in una direzione simile a quella che prende forma in Francia nello stesso periodo, sebbene vi siano, al contempo, significative differenze. Il saggio intende focalizzarsi, in particolare, sui meccanismi di distinzione e formazione di un «nuovo» genere di canzone, l'*éntechno laikó traghoudi* («canzone popolare d'arte»), comunemente abbreviato in *éntechno*, e rappresentato, in questa fase iniziale, dalla produzione di due compositori: Manos Hadjidakis (1925-94) e Mikis Theodorakis (1925). Gli aspetti principali che permettono di accostare questa produzione di canzone greca con la coeva canzone francese sono: a) il recupero in chiave «alta» di generi di popular music tradizionale (nel caso della canzone greca, principalmente, il genere rebetico); b) l'esistenza di una produzione e di un insieme di pratiche discorsive che promuove l'incontro tra musica e letteratura, considerando le canzoni popular come forma di *poesia* e i musicisti popular come *autori*; c) la rilevanza sociale assunta

∨

in forme equivalenti da entrambi i generi di canzone e dai suoi autori nei due diversi contesti nazionali.

La comparazione verrà condotta secondo due principali direttrici: a) definizione del contesto di produzione dell'*éntechno*, ossia del ruolo assunto da Theodorakis e Hadjidakis nell'opera di rinnovamento della popular music greca e nell'uso di tendenze letterarie e testi poetici a tale scopo; b) esame dei principali aspetti musicologici e compositivi che permettono di accomunare le due produzioni di canzone che si sviluppano in Francia e in Grecia nel periodo tra il 1945 e il 1965. Attraverso esemplificazioni tratte dai repertori, si intenderà mostrare come il modello di «canzone d'autore» o di «poesia cantata» diventi, in Grecia, un principio di organizzazione di un sistema di popular music nazionale.

KEYWORDS: *éntechno laikó traghoudi*; Manos Hadjidakis; Mikis Theodorakis; popular music in Grecia; rebetico.

INTRODUZIONE E FONTI

Questo articolo intende presentare gli aspetti fondativi di un genere della popular music greca noto come *Éntechno laikó traghoudi* («canzone popolare d'arte»)¹. Si tratta di un genere di canzone che ha dominato la scena musicale e, più in generale, la vita culturale in Grecia a partire dai primissimi anni Sessanta e i cui meccanismi di formazione presentano punti di contatto significativi con il modello della *chanson* francese e, più specificatamente, con l'attività degli *auteurs-compositeurs-interprètes* (ACI): un elemento che caratterizza e contraddistingue l'*éntechno laikó traghoudi* (d'ora in poi abbreviato in *éntechno*, come nel suo uso comune) all'interno del panorama della canzone europea e internazionale.

¹ La traduzione letterale del termine *éntechno laikó traghoudi* corrisponde a «canzone popolare artistica». Focalizzando l'attenzione sul termine *laikó* («popolare») va detto che il suo significato è una questione aperta anche tra i musicologi greci. Sebbene il termine si presti linguisticamente a essere tradotto come «tradizionale» (nell'accezione che gli anglofoni danno al termine «folk», ossia musica non scritta ma tramandata oralmente) nel caso in questione è evidente che *laikó* debba essere piuttosto inteso in riferimento al significato del termine inglese *popular*. Il genere di canzone in oggetto, infatti, è prodotto da autori professionisti riconoscibili (sia delle musiche che dei testi) e, specie nella sua prima fase, è musica scritta, seppur diffusa in un circuito propriamente di massa, in un processo che vede un coinvolgimento diretto dell'industria discografica e dell'intrattenimento. Da notare che, negli anni del dopoguerra, il termine *laikó* fu anche utilizzato per indicare uno specifico genere di canzone urbana greca che, pur incorporando elementi stilistici tradizionali, venne inteso, specie a partire dalla metà degli anni Cinquanta come la «canzone popular». Per un approfondimento si veda Pennanen (1997, p. 67), Gauntlett (1982/3, pp. 91-92) e Manuel (1990, p. 127).

Il presente lavoro si basa su una ricerca condotta su fonti bibliografiche in lingua inglese e greca² e alcune fonti audio-visive.³ Nonostante il genere *éntechno* mostri linee di sviluppo fino ai nostri giorni, esso risulta sotto-indagato rispetto ad altri generi musicali, anche negli studi di popular music greca. In particolare, la letteratura esistente offre pochi contributi scientifici che ne diano una visione diacronica. La maggior parte degli studi si focalizza sull'attività, la poetica e la biografia dei due compositori, come vedremo, maggiormente coinvolti nella formazione di questo genere di canzone: Mikis Theodorakis e Manos Hadjidakis (Holst 1980, Giannaris 1972, Papandreou 1993, Andreopoulos 2001, Mouyis 2010). Tra le eccezioni vanno segnalati un saggio dei musicologi Franco Fabbri e Ioannis Tsioulakis (2016), alcuni contributi, di prossima pubblicazione, contenuti nel volume *Made in Greece*, a cura di Dafni Tragaki⁴ e uno studio di Dimitris Papanikolaou (2007) dedicato specificatamente alla comparazione di questo genere con la tradizione della canzone francese.

GENESI DELL'ÉNTECHNO LAIKÓ TRAGHOUDI

Il genere *éntechno* nasce in Grecia tra la seconda metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta principalmente per iniziativa di due compositori di formazione colta: Mikis Theodorakis (1925-) – certamente una delle figure di musicista greco più nota internazionalmente⁵ – e Manos Hadjidakis (1925-1994), anch'egli autore di canzoni, opere strumentali sinfoniche e da camera e colonne sonore.⁶ La letteratura critica è

² In relazione all'utilizzo delle fonti in lingua greca, ma anche per i preziosi consigli e suggerimenti, ringrazio la dott.ssa Athanasia Kavelara (Atene). Tra le poche fonti in lingua italiana sul genere *éntechno* vanno segnalati: a) le informazioni contenute nella sezione "Grecia" del sito <www.antiwarsong.org> (ultimo accesso 20.10.2015) a cura di Riccardo Venturi e Giampiero Testa; e b) un articolo divulgativo di Franco Fabbri (2014). Ringrazio Franco Fabbri, fonte costante e sostegno di una passione, teorica e pratica, comune.

³ Si vedano, in particolare, il film-documentario *Ta traghoudia tis Fotiàs*, di Nikos Koundoros (1975) e *Nuit sans lune. Rebetiko et musiques populaires grecques* di Luc Bongrand (2001).

⁴ Tragaki (di prossima pubblicazione). Si veda, in particolare, Varelopoulos (di prossima pubblicazione).

⁵ La notorietà internazionale di Mikis Theodorakis si lega alla composizione della colonna sonora del film *Zorba il greco* (1964) e, in particolare, del brano strumentale noto come «sirtaki» o «Danza di Zorba», di cui, nel 1965, venne proposto un adattamento (con aggiunta di testo italiano) da parte della cantante e attrice Dalida. Negli anni successivi Theodorakis collaborerà con Iva Zanicchi per l'album *Caro Theodorakis... Iva* (1970) e con Milva, per l'album *La mia età* (1979) che riceve il "disco d'oro" in Germania (in seguito verrà inciso anche in francese e italiano).

⁶ La notorietà di Hadjidakis si lega ai successi commerciali della sua giovinezza, in particolare le canzoni composte per la cantante greca Nana Mouskouri e il riconoscimento internazionale ottenuto in seguito al Premio Oscar – come migliore canzone – che riceve nel 1960 per un brano

solita definire questo periodo della canzone e della popular music greca come «la storia di due compositori» (Papandreou 1993). Attraverso un'esplicita adesione alla funzione discorsiva dei «cantautori *popular* come *autori*» – un aspetto che caratterizza l'emergere degli ACI in Francia – l'attività di Theodorakis e Hadjidakis, condotta attraverso la composizione di opere ma anche mediante interventi pubblici, porterà non soltanto alla formazione del genere *éntechno* ma anche alla definizione del musicista-compositore *popular* come *autore* (Papanikolaon 2007, p. xii). È in questo senso che si può affermare che i due compositori acquisirono in Grecia una rilevanza culturale pari a quella di Leo Ferré, George Brassens e Jacques Brel in Francia.

I due *autori-compositori* greci iniziarono la loro attività con l'aspirazione a intraprendere una carriera nell'ambito della musica «colta» per poi, progressivamente, proporre una visione della cultura popolare in dialogo con la cultura «alta», attraverso la forma canzone e un recupero sistematico di alcuni generi musicali del passato. In questo modo essi svilupparono una *politica musicale* capace di ridefinire nel giro di qualche anno l'intero sistema della popular music greca.

Sono principalmente due gli elementi di connessione con il modello degli ACI e in questo articolo essi verranno analizzati a partire da un'analisi di *Epitáphios* (1958-60), opera composta da Theodorakis su versi del poeta greco Yannis Ritsos (1909-1990) e unanimemente riconosciuta come episodio chiave nella formazione dell'*éntechno*.

Il primo elemento è dato dal legame con la poesia. L'idea di mettere in musica testi poetici e letterari preesistenti è l'aspetto forse più evidente del rapporto con il modello della canzone francese della *rive gauche* e degli ACI (in particolare Brassens, Ferré, Vian). Theodorakis e Hadjidakis adattarono in musica poemi noti del canone greco collaborando, inoltre, in modo sinergico con poeti che scrissero testi per le loro canzoni. Questa strategia non è molto dissimile da quella adottata da alcuni ACI in Francia nello stesso periodo, sebbene sia Theodorakis sia Hadjidakis esprimano il punto di vista di compositori di formazione «colta».

Il secondo elemento è dato dal rapporto con la tradizione e i generi di canzone del passato. In particolare il progetto dei due compositori greci si realizza attraverso la valorizzazione di un genere tradizionale di canzone greca nota con il nome di rebetico e, più precisamente, nella forma stilizzata di intrattenimento popolare. Benché il rebetico, negli ultimi anni anche in Italia, sia stato oggetto di attenzione culturale,⁷ si rende necessario un accenno ai caratteri principali di questo genere soffermandosi sugli

contenuto nella colonna sonora per il film di Jules Dassin *Poté tin Kiriakí* (uscito in Italia lo stesso anno con il titolo *Mai di domenica*). Nel 1970 Hadjidakis, che si trova a Roma per lavorare come compositore di colonne sonore, è maestro di Nicola Piovani e questa influenza si può ritrovare, a livello compositivo e di arrangiamento, nelle produzioni di Fabrizio De André di cui Piovani risulta co-autore.

⁷ Il riferimento, in particolare, è al lavoro discografico – e al tour di presentazione dell'album – di Vinicio Capossela, *Rebetico Gymnastas* (La Cupa, Warner Music 2012) a cui ha fatto seguito il film documentario di Andrea Segre e Vinicio Capossela, *Indebito* (2013).

elementi di complessità che stanno dietro al suo recupero e all'appropriazione da parte di Theodorakis e Hadkidakis nella formazione dell'*éntechno*.

PRIMA DELL'ÉNTECHNO: IL REBETICO

Con il termine rebetico si designa un genere di canzone popolare urbana le cui origini risalgono alla fine dell'Ottocento in Anatolia – dove possono essere rintracciati i primi usi di questo termine – ma che emerge in Grecia in seguito a quella che i greci definiscono *katastrofi* («catastrofe», 1922-23), coincidente con la sconfitta nella guerra contro i turchi (1919-23). Un evento chiave della storia greca, che portò alla fuga e alla deportazione forzata da Smirne e dalla Turchia di circa un milione e mezzo di greci, che trovarono rifugio negli insediamenti intorno alle grandi città, in particolare Atene e Salonicco.

I discorsi prevalenti sul rebetico⁸ tendono a considerare questo genere come il risultato di un amalgama della tradizione musicale portata dai rifugiati – eseguita da interpreti che erano già cantanti professionisti nei *café* di Smirne e Istanbul (come Rosa Eskenazy e Antonis Diamantidis), stilisticamente molto diversa da quella della Grecia continentale e per questo anche definita *smyrnaika* («di Smirne») – con la sottocultura, anche musicale, dei *mánghes* (lett: «scugnizzi», «delinquenti» o, anche, «tosti») e dei *rebétes*, ossia di quel mondo marginale già presente nei sobborghi delle grandi città greche.

In questo senso si assiste a una prima fase costituita dalla diffusione della tradizione musicale dei *café* di Smirne (i cosiddetti *café aman*) – che a sua volta riprendeva la musica dei margini che a fine Ottocento circolava a Costantinopoli e Smirne ed era tipicamente eseguita con strumenti non temperati (come violino, *lyra*, *kanún*, *ud*) – cui segue, negli anni Trenta, l'affermarsi di uno stile conosciuto come «scuola del Pireo», basato sull'uso preminente del bouzouki e del *baglamás*, strumenti oggi considerati della tradizione

⁸ La periodizzazione proposta in questa sede rinvia, in particolare, agli studi di Conway Morris (1980) e Risto Pekka Pennanen (1995; 1997; 1999; 2004). Il rebetico, specie a partire dagli anni Settanta, ha costituito un campo di interesse e di studi, anche in ambito internazionale, con una varietà di approcci di indagine, come documentato, in parte, dalla estesa bibliografia ragionata proposta da Vlisidis (2002). Tra le fonti storiche in lingua inglese si veda Petropoulos ([1979]; 1996), Stathis Gauntlett (1982/3) e Gail Holst-Warhaft (1975). Studi più recenti, condotti a partire da un'analisi ragionata e sistematica delle fonti ne hanno riconsiderato aspetti importanti. Si veda Ole Smith (1989; 1991, 1995) ai quali vanno aggiunti i successivi lavori di Frangos (1994), Pappas (1999), Gauntlett (2005), Pennanen (2005), Fabbri (2012). Una descrizione del rebetiko come genere popular del mondo «non-occidentale» è contenuta in Manuel (1990, pp. 127-135) e in Fabbri (2008, pp. 37-39). In lingua italiana esistono attualmente tre contributi specifici: Leydi ([1989/90] 2004), Petropoulos (2013) e Siciliano (2014), quest'ultimo specificatamente dedicato alla teoria dei dromi (modi e scale) del rebetico pireotico.

greca ma anch'essi di origine turca.⁹ Conway Morris (1980) ha definito questa fase «*teké style*», a partire dal nome dei locali in cui, contestualmente al consumo di alcool e hashish, questa musica veniva principalmente eseguita e fruita.

L'emergere dell'industria musicale in Grecia tra gli anni Venti e Trenta e il crescente interesse di alcune compagnie discografiche europee e americane promuove e favorisce la diffusione di questo genere che, nel periodo 1929-36, vive la sua «età d'oro». In questi anni, tuttavia, il rebetico subisce anche una doppia censura: da un lato quella istituzionale di impronta fascista – specie durante il regime dittatoriale di Ioannis Metaxás (1936-40) – che considerava il rebetico uno stile musicale non genuinamente greco e legato alle classi emarginate (Pappas 1999, Pennanen 2003); dall'altro, l'ostilità era espressa dalla sinistra progressista e comunista che identificava nel rebetico un'espressione del sottoproletariato (*lumpenproletariat*) e, quindi, una musica non soggettivamente d'opposizione (Gauntlett 2001, Panagiotopoulos 1996).

A partire dagli anni Quaranta, in particolare con la fine della Seconda Guerra Mondiale, il rebetico si trasforma indirizzandosi verso un pubblico più ampio e perdendo progressivamente quella connotazione sottoculturale che, negli anni precedenti, lo associava all'intrattenimento delle classi più povere. Promosso commercialmente dall'industria discografica il «nuovo» rebetico si istituzionalizza come forma di intrattenimento interclassista adattandosi alle nuove forme (e format discografici) di diffusione e acquisendo crescente popolarità mediante il rapporto con i mezzi di comunicazione di massa e la vita urbana e industriale. Un processo con significative conseguenze dal punto di vista testuale, formale, stilistico e di costruzione del sound.¹⁰

In quella che, secondo una periodizzazione unanimemente riconosciuta tra gli studiosi, viene definita terza e conclusiva fase, il rebetico – con i suoi protagonisti, cantanti e suonatori di bouzouki, spesso idolatrati come «star» – si trova a sintetizzare e rappresentare una tradizione popolare secolare e complessa.¹¹

⁹ Secondo la ragionata ricostruzione di Pennanen il bouzouki si origina dall'ellenistico *pandura* (liuto a manico lungo, con tre corde e piccola cassa di risonanza), ma ritorna in Grecia in una forma, con un nome, un'accordatura e tecniche di esecuzione turche. Si veda Pennanen (1999, pp. 119-203) ma anche Maliaras (2014, p. 326). Si potrebbe parlare, in questo senso, di un processo di «mandolinizzazione del *saz turco*» (essendo quest'ultimo dal manico lungo benché caratterizzato da una tastatura microtonale).

¹⁰ Alcuni autori identificano in questo passaggio la conversione dal rebetico agli stili identificati con il termine *laikó* (popolare) e rappresentati dall'influente figura di Vasilis Tsitsánis (1915-84).

¹¹ Il rebetico di questo periodo si pone in netto contrasto con la tradizione convenzionalmente proposta dal nazionalismo greco, allineata ai canoni della narrazione dell'eredità ellenica antica, offrendo, al tempo stesso, una soluzione di mediazione con l'elemento interno/orientale (Zografou e Pateraki 2007, pp. 120-121).

È a questo rebetico «rinnovato» che guardano due compositori di formazione accademica come Hadjidakis e Theodorakis, in un processo di sintesi con la musica «colta» e all'interno di un programma culturale che ambiva a definire definisse una nuova scuola nazionale greca. Il collegamento con questa forma di rebetico, infatti, risultava congeniale per la creazione di una tradizione di canzone che si distinguesse dal folk-tradizionale (rappresentato in Grecia dal genere *dimotikó*)¹² ma fosse contraddistinta in senso nazionale, permettendo di mediare un programma culturale «alto» con un pubblico popolare. Un processo che si potrebbe definire di «concettualizzazione positiva del *popolare*» (Papanikolaou 2007, p. 57) e che rappresenta un punto cruciale nella Grecia del dopoguerra.

DAL REBETICO ALL'ÉNTECHNO

Dal punto di vista storico si possono individuare due momenti cronologici fondamentali nella genesi dell'*éntechno*. Significativamente, entrambi hanno Theodorakis e Hadjidakis come protagonisti, e al centro il comune interesse per il rebetico quale elemento «popolare» di un progetto musicale più ampio.

Il primo di questi momenti coincide con un discorso pubblico tenuto nel 1949 da Hadjidakis e incentrato sul riconoscimento del rebetico come forma artistica dal valore paragonabile a quello degli altri generi di canzone tradizionale. Individuando nel rebetico la continuazione della tradizione bizantina e l'essenza della «grecità», in questa storica conferenza, Hadjidakis definisce il rebetico come «l'anima pura della tradizione musicale greca».¹³

Inserendosi in un contesto storico di trasformazione sociale e culturale successivo alla Seconda Guerra Mondiale e alla Guerra Civile Greca (1946-49),¹⁴ questo primo elogio da parte di un compositore membro dell'élite intellettuale ateniese viene canonizzato come un punto di svolta nella percezione pubblica del rebetico, e del bouzouki come strumento musicale adatto a rappresentarlo. Nel caso di Hadjidakis, l'apprezzamento e

¹² *Dimotikó* è un termine comunemente utilizzato per descrivere la canzone tradizionale associata alle aree rurali. *Dimotikó traghoudi* può anche incidentalmente essere utilizzato col significato «canzone folk» in senso generico anche se, in questo caso, è maggiormente utilizzato il termine *paradosiako traghoudi* («canzone tradizionale») il quale implica la percezione di un'eredità musicale atavica. Sul genere *dimotikó* e *paradosiako* si vedano, in particolare, Magrini (1993) e Kallimpoulou (2009).

¹³ Il testo completo di questa storica lettura di Hadjidakis si trova in Liavas (2009; pp. 254-258). Per una lettura critica e un'analisi dei suoi effetti nel processo di costruzione di un'identità musicale nazionale si veda Maliaras (2014).

¹⁴ Per un approfondimento relativo alle vicende storico-politiche che fecero della Grecia uno dei primi terreni di scontro della Guerra Fredda, si veda, in italiano, Calamati (2014).

il recupero del rebetico si iscrive all'interno dell'estetica del modernismo greco e, quindi, come tentativo di proiettare nel dominio dell'arte «alta» elementi della cultura «bassa»: un riferimento esplicito ai poeti della cosiddetta «Generazione degli anni Trenta» – capeggiata da Odysseus Elytis (1911-1996), Giorgos Seferis (1900-1971) e Nikos Gatsos (1911-1992) – e al loro progetto di muovere dall'apprezzamento convenzionale per le tradizioni folcloriche verso un'idea di popolare inteso come *popular*, ossia come cultura quotidiana compromessa con l'intrattenimento e la produzione massificata, in una mescolanza apparentemente incoerente di materiali e stili (Fabbri 2014, p. 28; Papanikolaou 2007, pp. 68-69).

Hadjidakis promuove il suo progetto attraverso discorsi pubblici ma, soprattutto, attraverso la produzione di opere musicali di elevata e riconoscibile «qualità». Tra queste, va menzionata l'incisione di *Exi Laikés Zographiés* (*Sei Immagini Popolari*, 1959), una suite di brani per pianoforte che raccoglie trascrizioni di sei canzoni di autori rappresentativi del rebetico. Nelle scelte compositive e stilistiche operate da Hadjidakis si delinea l'intenzione di differenziarsi nettamente dalla tendenza spettacolare e dall'uso preminente del bouzouki che caratterizza l'ultima fase del rebetico a partire dagli anni Cinquanta e che Hadjidakis percepisce come un «tradimento» del genere stesso. Un aspetto che differenzia nettamente il suo approccio da quello di Theodorakis.

Il secondo episodio chiave nella formazione del genere *éntechno* è rappresentato dall'uscita, nel 1960, di un ciclo di canzoni denominato *Epitáphios*, basate su un poema omonimo del poeta Yannis Ritsos e composte da Theodorakis. Quest'opera – unanimemente attestata come momento di svolta non soltanto nella produzione di *canzone* ma, più in generale, nella popular music greca – viene pubblicata in due incisioni discografiche: la prima con l'orchestrazione di Hadjidakis, la seconda a opera dello stesso Theodorakis. La compresenza di due versioni profondamente diverse dal punto di vista stilistico e dell'interpretazione vocale innesca un dibattito pubblico sul valore estetico del rebetico, sul ruolo di questo genere quale paradigma nella costruzione di una «autentica» identità musicale greca e sulla legittimità delle diverse forme di appropriazione.

La retorica di Hadjidakis aveva fino a quel momento riguardato la tradizione del primo rebetico degli anni Trenta, che egli considerava di maggior interesse e qualitativamente migliore dal punto di vista musicale. Al contrario Theodorakis focalizzò gran parte della sua attenzione sul testo poetico (Zografou e Pateraki 2007, p. 121) adottando esteticamente il sound delle registrazioni di fine anni Cinquanta. Sebbene Hadjidakis avesse preceduto Theodorakis di almeno una decina d'anni nel processo di rivalutazione del rebetico, sarà quest'ultimo a elevare questo genere quale elemento cardine nella genesi dell'*éntechno*. Inoltre, nel caso di Theodorakis, questa scelta si connota con un forte significato politico.

MIKIS THEODORAKIS, IL SOGGIORNO PARIGINO E L'IDEA DI ΜΕΛΟΠΟΙΜΕΝΗ
ΠΟΙΗΣΗ (“LA POESIA MESSA IN MUSICA”)

La vicenda di *Epitáphios* permette di sottolineare un aspetto di collegamento con la coeva produzione degli ACI generalmente sottovalutato dalla critica ufficiale. La composizione di quest'opera, infatti, avviene nell'anno in cui Theodorakis decide di ritornare in Grecia dopo un soggiorno formativo di cinque anni a Parigi. A metà degli anni Cinquanta Theodorakis aveva ricevuto una borsa di studio dal Conservatorio di Parigi, perfezionandosi in composizione e direzione con Olivier Messiaen e Eugene Bigot. I maggiori resoconti biografici (Holst 1980, Giannaris 1972, Wagner 2000) incentrano il racconto di questi anni parigini sul rapporto del compositore, allora poco più che trentenne, con il mondo delle avanguardie musicali del tempo. Theodorakis giunge a Parigi l'anno in cui Pierre Boulez compone *Le Marteau sans maître* (1955) e in cui infervora il dibattito culturale ed estetico intorno al serialismo. In effetti questi anni costituiscono un'occasione unica, per un compositore nato in Grecia, di formazione e confronto con le problematiche estetiche della musica d'avanguardia: un'opportunità che Theodorakis condivide con l'amico, collega e compatriota Yannis Xenakis (1922-2001).

Si tratta, tuttavia, di un'esperienza che porta Theodorakis ad affrancarsi progressivamente dal pensiero e dalle tecniche musicali d'avanguardia. Alle ragioni di ordine estetico – una predilezione per le composizioni di Stravinskij e Bartók (Theodorakis 1972, cit. in Holst 1980, p. 39) – si aggiunge la volontà del compositore di superare lo iato tra gli ideali artistici dell'avanguardia e il gusto medio delle masse, un aspetto che egli considera centrale nelle sue composizioni. In questo senso, Theodorakis rimane colpito dalla reazione positiva del pubblico all'ascolto di *Antigone* (1958), balletto che gli era valso un premio al Covent Garden e la cui ouverture era costituita da un lamento corale basato su un materiale melodico della tradizione greco-bizantina.

Così, pur ricevendo diversi riconoscimenti pubblici in ambito europeo, nel 1959 Theodorakis ritorna in Grecia animato dal progetto di «tornare alle origini», nella convinzione di dare il proprio contributo al dibattito sul carattere della scuola musicale greca divisa in quel periodo tra le creazioni di Xenakis da un lato e il recupero della musica tradizionale in forma di concerto dall'altro.¹⁵ Nel concretizzare il suo progetto,

¹⁵ Si tratta della tendenza della scuola nazionale rappresentata dal compositore Manolis Kalomiris e modellata sull'estetica tardo-romantica mitteleuropea, cfr. Papanikolaou (2007), Kostantinidis (2014). Nel 1960 Theodorakis redige e firma, insieme a Xenakis e altri importanti compositori greci – ma con la rilevante assenza di Hadjidakis – un «Manifesto per una riorganizzazione della musica greca» invocando lo studio della musica bizantina all'interno di una ristrutturazione complessiva del sistema educativo e di istruzione musicale. Una traduzione in inglese del testo completo, apparso sulla rivista *Kritiki*, si trova in Giannaris (1972, pp. 294-298). Sull'assenza di Hadjidakis dall'elenco dei firmatari si vedano Giannaris (1973, pp. 115-116) e Holst (1980, p. 44)

Theodorakis non ricorre, tuttavia, alle forme compositive che lo avevano coinvolto fino a quel momento e avevano costituito la sua formazione musicale – la musica sinfonica – bensì in quelle della canzone e, significativamente, in unione con la poesia.

L'esperienza parigina deve aver costituito un fattore cruciale per l'elaborazione di un simile progetto, destinato a rivoluzionare il futuro della popular music greca. Non si può, infatti, non evidenziare un rapporto con ciò che stava avvenendo in Francia in quel periodo. Leo Ferré (1916-1993) nel 1957 aveva registrato un intero disco su versi di Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, Odeon) e nello stesso anno aveva inciso *Chanson du mal aimé* (composta nel 1952-53), opera per quattro voci soliste, coro e orchestra basate su un poema di Guillaume Apollinaire (1880-1918); più in generale, occorre ricordare che quasi ogni registrazione di Leo Ferré o di George Brassens di quel periodo conteneva almeno una poesia messa in musica. I mezzi effettivi che il compositore greco avrebbe utilizzato sarebbero stati diversi ma l'idea di mettere in musica testi di natura poetica guardava nella stessa direzione di quella proposta dagli ACI. Inoltre, la scelta stessa di un poema che rinviasse al tema dell'eroe e martire socialista, in una forma che imitava la canzone tradizionale, risultava prossima alla prima *poésie populaire* francese (Papanikolaou 2007, p. 83).

L'insieme di questi aspetti – curiosamente ignorati dalla critica ufficiale – devono essere, al contrario, evidenziati: Theodorakis elabora il suo programma alla fine del soggiorno formativo a Parigi negli stessi anni in cui l'emergere degli *auteurs-compositeurs-interprètes* e la pratica di mettere in musica la poesia letteraria poneva le basi per la nascita del fenomeno dei cantautori in Europa.

Combinando gli stili della musica popolare con i versi della poesia ufficiale Theodorakis rivalizzò un profondo legame tra poesia e canzone popolare presente nella tradizione greca ma profondamente segnata dal punto di vista della differenziazione di classe o legata alla secolare pratica bizantina di trasformare in inni ortodossi la poesia liturgica.¹⁶ Fu l'articolazione di questo elemento in un contesto stilistico e produttivo *popular* a farne una vera e propria rivoluzione culturale.

L'aspirazione a comporre una musica dal carattere nazionale a partire da un recupero «non folkloristico» delle forme popolari spinse il compositore a ricercare un linguaggio musicale che, da un lato potesse essere compreso da un pubblico più ampio possibile e, dall'altro, contenesse elementi della cultura «alta». Se il primo aspetto, come vedremo nel dettaglio, coincide con il recupero e l'appropriazione di elementi propri del rebetico, il secondo viene ottenuto attraverso la creazione di uno stile riconoscibile che egli stesso definì «metasinfonico» (Theodorakis 2003, p. 82): uno stile ottenuto combinando le tecniche di scrittura corale e sinfonica con quelle della canzone popolare e, al tempo stesso, realizzato inserendo strumenti greci tradizionali (come il bouzouki o il *baglamás*)

¹⁶ Da notare che pratiche simili furono promosse all'interno della tradizione ottocentesca di ballate e canti *kléftici*, nati in opposizione alla dominazione turco-ottomana (Leydi [1989/90] 2004, pp. 35-37).

all'interno dell'orchestra sinfonica occidentale, quindi mantenendosi all'interno di uno «status classico» (Karageorgis 2001).¹⁷

L'éntechno laikó traghoudi (la «canzone popolare d'arte») racchiude nell'espressione ibrida l'intento di coniugare una qualità culturale «alta» con le forme popolari di produzione e fruizione. Un progetto – definito anche *melopimeni poiisi* («la poesia messa in musica») – non distante dal concetto gramsciano di nazional-popolare e dal programma di avvicinamento delle masse alla cultura «alta» e, al contempo, degli intellettuali al «popolo», inteso nell'accezione di «popolo-nazione» (Tragaki 2005). L'adozione della forma del concerto classico come strumento di diffusione di questa musica, altro elemento specifico e innovativo, va considerata in questa direzione.

Occorre, in questo senso, considerare la collocazione di questo progetto nello specifico contesto culturale e politico greco del periodo: le canzoni composte da Theodorakis furono eseguite nei primi anni Sessanta in concerti-evento e in questo modo adottate dai giovani della sinistra comunista greca quale repertorio di protesta e propaganda politica. Come sottolineato da Giannaris (1972) si tratta di una forma di performance e promozione della musica che si distanzia nettamente dalle forme tradizionali di performance del rebetico, maggiormente legate ai luoghi (taverne o nightclub) o al *broadcasting* delle radio e che si configura propriamente come «concerto pop». Lo stesso Theodorakis ha sostenuto che, al tempo, «non esisteva questa forma di concerto popolare» (Theodorakis 2003, cit. in Mouyiaí 2005, p. 38) e che essa doveva servire come «nuovo mezzo di comunicazione attraverso un contatto diretto con le masse» (Giannaris 1972).

Non soltanto il concerto-evento permise di costruire un immaginario sociale e politico, ma si configurò come strumento concreto di resistenza contro la censura di Stato vigente, in forme diverse, già prima della dittatura dei colonnelli (1967-74). Quando *Epitáphios* fu censurato e la sua diffusione proibita nelle radio e nei juke-box, Theodorakis reagì a queste azioni a tutti i livelli: con dichiarazioni, articoli, proteste, nuove canzoni, e, soprattutto, mediante questa forma di «concerto popolare».

EPITÁPHIOS (1958-60): IL CENTRO DI UNA CONTROVERSIA MUSICALE, CULTURALE E POLITICA

Nel 1958, mentre si trova ancora a Parigi, Theodorakis riceve dal poeta Yannis Ritsos la versione definitiva del poema *Epitáphios*. Si tratta di un ciclo di poesie – suddivise in

¹⁷ Tra le opere più significative di Theodorakis composte in questo stile si possono menzionare: *Epiphania* (su poesie di Giorgos Seferis), *Mikrés Kyklades* e *Axion Esti* (su poesie di Odysseas Elytis), *Mauthausen* (su poesie di Iakovos Kambanellis), *Romiossini* (su poesie di Yannis Ritsos) e *Romancero Gitano* (su liriche di Federico García Lorca).

venti Canti¹⁸ – scritte e pubblicate in una prima versione già nel 1936 e ispirate a un evento chiave della storia sociale e politica greca, la repressione nel sangue di uno sciopero dei lavoratori del tabacco avvenuto a Salonicco nel maggio di quello stesso anno.¹⁹ Yannis Ritsos aveva composto i versi mossi, in particolare, da una foto pubblicata il giorno successivo dal quotidiano comunista *Ritzospastis*, ritraente una madre vestita di nero in lacrime sul corpo del proprio figlio ucciso in strada dai colpi della polizia (IMMAGINE 1). Con il titolo *Epitáphios* il poeta intendeva evocare il tradizionale lamento funebre legato alla funzione del Venerdì Santo (*Epitáphios Trinos*), uno dei momenti più solenni della liturgia ortodossa greca – il lamento funebre liturgico della Vergine Maria e di altre donne a lutto sulla tomba del Cristo crocefisso – invitando esplicitamente a compararlo con il lamento di questa madre. In questo modo Ritsos ambiva anche a raggiungere il più ampio pubblico possibile dal momento che *Epitáphios Trinos* non soltanto risulta universalmente conosciuto ai greci di ogni età, genere, classe sociale e inclinazione politica, ma si trova cristallizzato nella memoria collettiva per il rituale coreografico al quale è collegato: il lamento viene eseguito durante un rito liturgico in cui i fedeli portano simbolicamente delle candele rosse (che rappresentano il sangue di Cristo) e seguono il feretro (*l'epitaphios*) in una processione al di fuori e intorno alla chiesa.



IMMAGINE 1: La foto scattata a Salonicco nel 1936 che spinse Yannis Ritsos a scrivere il poema *Epitáphios*.

¹⁸ Più precisamente: 324 versi divisi in venti stanze (Canti) di otto distici ciascuna ad eccezione delle ultime due stanze, che contengono nove distici ciascuna (Newton 1986, p. 5).

¹⁹ Nel maggio del 1936, nel porto greco di Salonicco, vi fu uno sciopero dei lavoratori del tabacco che paralizzò la comunicazione interna ed esterna. Durante un corteo di protesta la polizia aprì il fuoco sui manifestanti e in pochi minuti morirono trenta persone e circa trecento vennero ferite. Su questa vicenda si veda, tra gli altri, Giannaris (1972).

Il poema, pubblicato in una prima edizione a ridosso degli eventi con una dedica ai lavoratori di Salonico, venne immediatamente perseguito dal regime di Metaxas (1936-40), una dittatura militare che si instaurerà proprio nelle settimane successive a questi eventi: il regime bandì il poema e le ultime duecentocinquanta copie disponibili ad Atene furono bruciate di fronte al Tempio di Zeus di Olimpia.

Scrivo, a questo proposito, Holst-Warhaft:

Utilizzando sia l'immaginario del lamento popolare, sia il lamento della Vergine per il suo figlio morto e chiamando il suo poema *Epitáphios*, Ritsos aveva già attinto all'immaginario greco popolare in un modo che aveva sconcertato il pubblico. Egli rimase fiero tutta la vita per il fatto che il poema fu pubblicamente bruciato da Metaxas e rimase bandito per un tempo maggiore di qualsiasi altra opera della storia della letteratura moderna greca. (Holst-Warhaft 2002 cit. in Mouyis 2010, p. 28)

La carica simbolico-politica, i temi e le immagini evocate e la struttura stessa del poema di Ritsos offrirono a Theodorakis l'opportunità di dare forma, attraverso un'opera musicale concreta, al programma di «tornare alle origini».

L'idea di selezionare otto poesie dall'intero poema di Ritsos col fine di metterle in musica costituiva già di per sé un fatto innovativo. A rendere quest'opera cruciale e oggetto di un dibattito e di una controversia destinata a incidere profondamente negli sviluppi della musica e della cultura greca, si aggiunse il fatto che la pubblicazione avvenne, quasi contemporaneamente, in due diverse incisioni discografiche: la prima, pubblicata dall'etichetta Fidelity nell'agosto 1960, orchestrata da Hadjidakis e interpretata dalla cantante professionista Nana Mouskouri (1934-); la seconda, pubblicata da Columbia nel settembre dello stesso anno, diretta e orchestrata da Theodorakis e caratterizzata dalla presenza preminente del bouzouki e della voce di Grigoris Bithikotsis (1922-2005), un cantante popolare del genere rebetico che Theodorakis aveva conosciuto negli anni Quaranta durante un periodo di internamento a Makronissos.

La compresenza di due diverse incisioni discografiche si lega all'iniziale, ma netto, rifiuto dei membri dell'orchestra della radio di Atene di presentarsi in sala di incisione accanto a un suonatore di bouzouki e un «cantante di nightclub» (Giannaris 1972, p. 130).²⁰ La scelta di questa voce – che Theodorakis considerava come risorsa musicale per la composizione stessa – suscitò un'altra obiezione, di tipo estetico, che infiammò il dibattito nei circoli intellettuali e culturali di Atene: la resa dei versi della poesia

²⁰ Le vicissitudini di *Epitáphios* riguardarono anche la prima esecuzione pubblica quando, superate le rimostranze dell'orchestra, si palesò un blocco emotivo di Bithikotsis, estraneo al contesto del «concerto classico». A quel punto, riportano le cronache (Holst 1980; Giannaris 1972) Theodorakis abbandonò il ruolo di direttore agendo come solista. Significativamente, alla fine del concerto. Hadjidakis salì sul palcoscenico e suonò una delle canzoni al pianoforte.

canonica ufficiale attraverso lo stile vocale di Bihikotsis venne in alcuni casi considerata un autentico oltraggio, spesso anche da parte di critici politicamente affini a Theodorakis (Giannaris 1972, p. 118; Holst 1980, p. 45; Wagner 1995, pp. 117-29).²¹

In questo contesto Fidelity, una delle maggiori case discografiche operanti ad Atene, propose ad Hadjidakis – a quel tempo il compositore più popolare, con un successo commerciale e un’influenza nell’industria musicale – di realizzare una diversa orchestrazione. Hadjidakis scelse un organico più convenzionale, limitando la presenza del bouzouki e affidando la parte principale alla voce, educata e raffinata, di Nana Mouskouri. Il secondo passo in questa vicenda fu, quindi, dettato dalle politiche delle compagnie discografiche: la Columbia, concorrente di Fidelity, decise, infatti, di produrre una versione con l’orchestrazione ideata da Theodorakis. La pratica di produrre due versioni discografiche praticamente coeve era diffusa nelle incisioni commerciali degli anni Quaranta-Sessanta in Grecia, dove le compagnie erano solite pubblicare le proprie versioni di canzoni di successo anche pochi giorni dopo la prima incisione. Nel caso di *Epitáphios*, tuttavia, questa strategia commerciale porterà con sé ben più ampie conseguenze, contribuendo a una ridefinizione delle categorie non soltanto estetiche ma identitarie e sociali esistenti.

EPITÁPHIOS: OSSERVAZIONI DI CARATTERE ANALITICO-MUSICALE²²

Intorno all’opera *Epitáphios* si condensano diversi aspetti di innovazione. In questa parte ci soffermeremo sugli elementi innovativi dal punto musicale, intesi sia in senso compositivo sia produttivo/performativo. È a quest’ultimo livello, infatti, che l’incisione

²¹ Nelle intenzioni di Theodorakis, questa voce risultava adatta a rappresentare la sofferenza della madre narrata nel poema, appartenendo a un uomo che aveva subito sofferenze in vita durante la Guerra Civile (Giannaris 1972, p. 131). Al tempo stesso, il tipo di voce e la tendenza di Bithikotsis a creare piccole inflessioni tonali durante l’esecuzione, ne faceva per così dire, la «quintessenza» dello stile rebetico, rappresentando «il suono del tempo» che, specie nelle sue espressioni live, era ancora fortemente legato a questo tipo di vocalità.

²² In questa sede ci limiteremo a riportare alcune osservazioni riguardanti, principalmente, la costruzione del sound, elemento che differenzia nettamente le prime due incisioni di *Epitáphios*. Lo studio analitico costituisce una rilettura critica delle analisi contenute in Holst (1980) e Papanikolaou (2007) ed è stato condotto alla luce di altri contributi di natura musicologica: Pennanen (1997; 1999; 2004); Ortoulidis (2011a; 2011b; 2012-13), Stamatis (2011) e Siciliano (2014). Le analisi sono state condotte con l’ausilio di trascrizioni personali, a partire da incisioni originali (LP 33 giri) riversate su file wave. Riguardo al testo poetico, ci si è avvalsi della traduzione a cura di Gian Piero Testa, consultabile alla pagina dedicata sul sito <<http://www.antiwarsongs.org>> (ultimo accesso 20.10.2015).

di Theodorakis (EMI Columbia 33GS3),²³ realizzata per voce, bouzouki e pianoforte, si differenzia dalla versione di Hadjidakis (Fidelity EP 8910/8911), basata su un organico, vocale e strumentale, più convenzionale per il tempo. Le seguenti osservazioni analitiche permettono di illustrare alcuni aspetti di questa differenziazione.

Nel considerare, da un punto di vista compositivo e di costruzione del sound le registrazioni di *Epitaphios*, occorre tener conto dei processi che coinvolgono la popular music greca nel periodo immediatamente precedente. In particolare, come sottolineato da Pennanen (1997; 1999; 2005), si tratta di processi di *modernizzazione* e non di mera occidentalizzazione.²⁴ A questi aspetti occorre aggiungere l'impatto delle tecnologie di registrazione e i loro effetti sulle tecniche di esecuzione e del sound di incisione (Ordoulidis 2012, pp. 79-93).

A livello compositivo, Theodorakis decide di aderire all'immaginario tradizionale cui attinge il poema attraverso l'utilizzo di materiale melodico tratto dalla funzione liturgica del Venerdì Santo (*Epitaphios Trinos*): diverse canzoni del ciclo si basano su frammenti di inni bizantini o ne incorporano elementi strutturali essenziali.²⁵ La scrittura melodica del canto ecclesiastico-bizantino si trova, tuttavia, combinata con materiale melodico e forme riprese dal repertorio tradizionale rurale (*dimotikô*) e rebetico (Giannaris 1972; Holst Warhaft 1980; 2002).

In riferimento al rebetico l'intero ciclo di canzoni ne incorpora alcuni elementi caratteristici quali: a) utilizzo di ritmi tipici dell'*hasápiko*²⁶ e dello *zeibékiko*,²⁷ entrambe danze del repertorio rebetico ma originarie dell'Asia Minore; b) gli effetti di dialogo tra

²³ Il numero di catalogo fa riferimento alla pubblicazione in LP datata 1964. La prima pubblicazione (medesima incisione, 1960) avvenne in formato 45 giri con la denominazione Columbia SCDG 2778, SCDG 2779, SCDG 2780, SCDG 2781.

²⁴ Pennanen rinvia alla definizione di modernizzazione di Bruno Nettle (1985, cit. in Pennanen 1999, pp. 7-8), descritta come «il movimento incidentale di un sistema o di alcune sue componenti nella direzione della musica e della vita musicale occidentale, senza che questo comporti cambiamenti di rilievo in quegli aspetti della tradizione non occidentale che sono centrali ed essenziali». Pennanen analizza anche il processo di orientalizzazione (Pennanen 1997, pp. 69-72), che non sarà trattato in questa sede.

²⁵ Secondo Holst (1980, p. 60) questo aspetto caratterizza, più in generale, lo stile di Theodorakis dal punto di vista della scrittura melodica.

²⁶ L'*hasápiko* è una danza in metro binario (2/4), tipica dello stile rebetico, proveniente dall'Asia Minore e originariamente definita la «danza della corporazione dei macellai» di Costantinopoli. A differenza dello *zeibékiko*, l'*hasápiko* ha passi codificati. Per un approfondimento in lingua italiana si veda Petropoulos (2013, pp. 88-89).

²⁷ Con il termine *zeibékiko* si suole indicare nel genere rebetico un ballo solistico proveniente dall'Asia Minore, una danza individuale senza passi codificati dove le figure, le inclinazioni, le curve, i piccoli salti e le giravolte liberamente disegnate dal danzatore sul ritmo della musica acquistano un ruolo preminente. Il metro di questa danza è 9/4 o 9/8 suddiviso in modo asimmetrico (3 gruppi da 2 e l'ultimo gruppo di 3 suddivisioni). Per un approfondimento in lingua italiana si veda Petropoulos (2013, pp. 86-87) e Leydi ([1989-90] 2004, p. 93)

la voce e il bouzouki; c) una scrittura vocale che favorisce un'interpretazione ricca di inflessioni tonali. In definitiva, dal punto di vista strettamente compositivo, le melodie e i ritmi di *Epitáphios* sono il risultato della fusione di una varietà di fonti e identità musicali greche che convergono verso un unico stile.

Per quanto riguarda la dimensione performativa vanno sottolineati due aspetti. Il primo riguarda la scelta, già evidenziata, della voce di Bithikotsis: una voce dal timbro aspro, estranea ai canoni della musica «d'arte», connotata in senso popolare. Proprio attraverso l'opera di Theodorakis questa voce diventò una metafora musicale della *λεβεντιά* greca, una combinazione di orgoglio e dignità che «caratterizza il popolo greco» (Theodorakis 1986, p. 179, cit. in Tragaki 2005, p. 63).

Il secondo aspetto si lega all'esplicita intenzione di Theodorakis di ricorrere al sound proprio del genere *laikó* e rebetico di fine anni Cinquanta, una musica sviluppata e promossa nella società greca come «intrattenimento da night club»²⁸ e caratterizzata dall'utilizzo di *ensembles* amplificati (Pennanen 1997, p. 67). Questo aspetto si configura, in particolare, in relazione al trattamento del suono del bouzouki, uno strumento che, proprio in quegli anni e ad opera del musicista virtuoso Manolis Hiotis (1921-1970)²⁹ – che significativamente incide tutte le tracce di *Epitáphios* – aveva subito sostanziali trasformazioni dal punto di vista organologico, delle tecniche esecutive e nell'uso dell'amplificazione: l'aggiunta di un coro (corda doppia di metallo),³⁰ l'impiego di una nuova accordatura più vicina a quella della chitarra³¹ e l'utilizzo di *pick up* posti in corrispondenza della buca in modo da ottenere una microfonazione molto riverberata e permettere incisioni con largo uso di *eco*.³²

²⁸ *Pao sta bouzoukia* («andare al bouzouki») diventò un'espressione comune per intendere di recarsi al nightclub (Rentsos 2011).

²⁹ Manolis Hiotis è stato un pioniere nell'uso dell'amplificazione nella popular music greca a partire dagli anni Cinquanta fino agli anni Settanta. Fu il primo musicista ad Atene a utilizzare la chitarra elettrica e un virtuoso il cui stile, oltre ad essere imitato, ha acquisito una dimensione quasi mitica (Pennanen 1999, pp. 30-35, 55-69).

³⁰ Vi sono diverse datazioni che vanno dal 1953 al 1958. Tuttavia, «Thessaloniki mou» (1956, testo di Stélios Kazantzídis) sembra costituire la prima registrazione con un bouzouki a quattro cori (Pennanen 1999, p. 140).

³¹ Questa intonazione rispecchiava, infatti, gli stessi rapporti di intervallo delle prime quattro corde della chitarra, strumento quest'ultimo che era stato utilizzato in funzione melodica nel rebetico già a inizio anni Trenta (a imitazione del bouzouki ma anche in altri stili). Nel tipo di bouzouki precedente, invece, i cori (corde doppie) erano intonati secondo diverse accordature, la più diffusa delle quali era in Re a intervalli di quinta e quarta (ReRe' – LaLa – Re'Re').

³² Alcune fonti indicano chiaramente che l'utilizzo di una certa amplificazione – e conseguentemente di uno stile vicino alla chitarra elettrica – fu una delle novità introdotte da Hiotis di ritorno dal suo primo viaggio in USA tra il 1957 e il 1958 (Ordoulidis 2012, p. 67). Dal punto di vista della microfonazione, a partire da fine anni Cinquanta, i virtuosi di bouzouki cominciarono a utilizzare dei pick-up di fabbricazione germanica, come gli *Ideal*, che richiedevano una buca più ampia. Un aspetto dell'evoluzione dello strumento che si riflette nel

L'insieme di queste trasformazioni strutturali e sonore avevano avuto effetti fondamentali anche sul prestigio sociale dello strumento, legandosi a profondi cambiamenti nella società greca, alle nuove necessità della crescente classe media, ai nuovi ambienti e contesti di fruizione e al ruolo sempre più spettacolare richiesto ai virtuosi di bouzouki. Questo nuovo strumento così amplificato, infatti, non soltanto rispondeva alle esigenze di luoghi acustici più ampi ma permetteva rapidi passaggi e un uso frequente di abbellimenti ed effetti di glissando che ne caratterizzeranno, di lì in avanti, lo stile esecutivo, incontrando una domanda di virtuosismo modellata su quella degli strumenti classici occidentali (*ibidem*).

La versione discografica di Theodorakis è chiaramente modellata su questo nuovo immaginario sonoro legato all'ascesa socio-culturale del bouzouki. Un aspetto che aveva portato anche a cambiamenti nella prossemica e nell'organizzazione spaziale degli *ensembles* di bouzouki che, enfatizzando il prestigio del solista, spesso posto in piedi davanti al resto del gruppo e accanto al/alla cantante, riflettevano un'influenza delle pratiche occidentali (Pennanen 1999, pp. 153-55).

Nell'incisione di Theodorakis il bouzouki, registrato con un largo uso di eco e missato in modo da risultare in primo piano accanto alla voce principale, introduce, per la prima volta, un suono popular in un contesto di musica – e cultura – «alta». Questo elemento del sound – che di lì a poco verrà riarticolato all'interno di un contesto stilistico «metasinfonico» – oltre a caratterizzare il risultato complessivo, può contribuire a spiegarne il successo rispetto alla versione arrangiata e orchestrata da Hadjidakis.

In definitiva, come evidenziato anche da Papanikolaou (2007, pp. 96-97), la retorica dell'apprezzamento per il rebetico e le forme popolari come *momento originario* dell'espressione popolare «autentica» si accompagna, nel caso di Theodorakis, a un modo di produzione che, da un punto di vista tecnico e commerciale, si relaziona fin da subito con le regole promosse dall'industria discografica confrontandosi con le tecniche di incisione e gli stili della coeva cultura di massa.³³ L'incisione di Theodorakis, pur attirando critiche da parte del mondo intellettuale ateniese, rispondeva ai gusti maggioritari utilizzando le tecniche di uno stile di rebetico e *laikò* che era diventato familiare al grande pubblico e alla borghesia greca.

Dal punto di vista musicale, quindi, è la combinazione di una voce come quella di Bithikotsis e lo stile esecutivo di Hiotis (immaginario sonoro di fine anni Cinquanta) insieme ad aspetti compositivi – come l'uso di fonti melodiche e ritmiche tratte dalla

design della buca (Pennanen 1999, pp. 144-145). Per un raffronto a livello del sound si consideri l'incisione di Manolis Hiotis e Mary Linda (Maria Dimitropoulou) di «Laos Kai Kolonaki» (1958), presente anche nell'omonima commedia cinematografica greca (regia di Yannis Dalianidis, produzione 1959).

³³ Papanikolaou (2007, pp. 96-97) prosegue sottolineando la congiuntura di questo cambiamento artistico e culturale in un momento di espansione dell'industria e del mercato musicale, in cui il mercato stesso si trovava alla ricerca di strategie per promuovere il nuovo formato da 33 giri (e l'acquisto di nuovi sistemi di riproduzione del suono).

liturgia bizantina e dal rebetico (immaginario tradizionale) – che trasformò quello che poteva essere semplicemente un ciclo di canzoni d'arte in un successo da juke-box (Holst 1980, p. 65).³⁴

Questi aspetti emergono anche dalla comparazione tra le copertine dei due dischi al momento della loro pubblicazione. Nella prima incisione di Hadjidakis per la Fidelity (IMMAGINE 2a) viene utilizzato un dipinto raffigurante un'immagine stilizzata (probabilmente la figura della madre con le braccia protese in aria), quasi sicuramente opera del pittore greco Yannis Moralis (1916-2009), esponente della «generazione dei Trenta» e illustratore di altri dischi del compositore. Nella prima incisione di Theodorakis per la Columbia (IMMAGINE 2b), invece, troviamo la fotografia dei tre musicisti-interpreti principali (Theodorakis, Bithikotis e Hiotis), intorno al pianoforte apparentemente intenti a eseguire un brano.



IMMAGINE 2a e 2b: Comparazione tra le copertine delle prime due incisioni di *Epitáfios*: quella di Hadjidakis (Fidelity EP 8910/8911) e quella di Theodorakis (EMI Columbia 33GS3).

La terza incisione di Theodorakis, pubblicata nel 1963 e caratterizzata dall'inserimento di un accompagnamento d'archi, vedrà in copertina l'immagine delle due star del momento (Manolis Hiotis e Mary Linda), adeguandosi ancor più agli standard discografici del genere *laikó* incentrate sulla popolarità degli interpreti (IMMAGINE 3).

³⁴ All'immaginario sonoro di fine anni Cinquanta si legano, non a caso, le due maggiori «hit» internazionali greche degli anni Sessanta – «Ta Pedιά tou Pireá» di Hadjidakis e il «Syrtaki» o «Danza di Zorba» di Theodorakis – le quali si inseriscono in un processo, più generale, di costruzione di un immaginario da «cartolina turistica» destinato, di lì a poco, a emergere globalmente.



IMMAGINE 3: Copertina del disco *Epitáfios*, pubblicata nel 1963.

ΠΟΥ ΠΕΤΑΞΕ Τ' ΑΓΟΡΙ ΜΟΥ (ΠΟΥ ΠΕΤΑΧΕ Τ' ΑΓΟΡΙΜΟΥ)

Nella canzone di apertura dell'album – *Pou petaxe t'agorimou* («Dov'è volato il mio ragazzo») – Theodorakis utilizza come base per la composizione il nucleo melodico di un lamento funebre della tradizione popolare: si tratta, in particolare, di uno dei canti monodici eseguiti a cappella durante la veglia funebre, tipico della regione del Mani.³⁵ A livello di scrittura melodica ritroviamo alcuni elementi caratteristici, quali la combinazione tra note ripetute e le tre note discendenti a intervalli di terza minore (IMMAGINE 4).

Il testo della canzone è ripreso dal *Canto I* (primo distico) e dal *Canto VIII* (secondo e terzo distico) del poema di Ritsos. La componente musicale assolve una funzione di organizzazione formale segmentando il testo cantato in quattro quartine secondo l'alternanza strofa-ritornello; brevi passaggi virtuosistici del bouzouki, oltre che a dialogare con la voce, intervengono a suggellare la fine di ogni verso.

La struttura del brano nell'incisione di Theodorakis prevede una introduzione interamente affidata al bouzouki (fino a 00:17), che interviene anche con un *solo* nell'intermezzo strumentale (da 01:35 a 01:52), e la presentazione di quattro strofe in quartine, di cui quella contenente il titolo è ripetuta identica. Il testo è cantato da Grigoris Bithikotsis e, nelle ripetizioni di intere strofe o singoli distici, viene accompagnato in duo dalle cantanti Katy Thymi e da Mary Linda.

³⁵ La regione del Mani (Maina), tra le più aride della Grecia meridionale, occupa la penisola centrale delle tre che si estendono verso Sud dal Peloponneso. La comunità che vi è insediata prende il nome di Manioti (*Maniátes*) ed è nota per una lunga storia di autonomia e di forte attaccamento a tradizioni che il sentimento comunitario riconduce alla permanenza dell'elemento dorico nell'ethos locale, testimoniato anche da alcune peculiarità dialettali. Per un approfondimento del rito liturgico da un punto di vista antropologico si veda Seremetakis (1991).

$\text{♩} = 120$

Mέ -ρα Μα γιού μου μί- εψ- ες

1

mf

E

Piano

9/4

chords

Bouzouki

9/4

μέ- ρα Μα- γιού σε χά - - νω

2

Am E Am

3

Στό λια-κυ-τό και κοι- τα- -ξες και δι- χυισνά χορ- ται νει - ς

tr

Dm E Dm E

chords

4

ἄρ- μεγες μέ τὰ- ἂ μά- τια σου τὸ φῶς τῆς οἰ- κο- υ μέ νης

Am Dm Am F E

1/1

IMMAGINE 4: Trascrizione «Που πέταξε τ' αγόρι μου» (00:00 – 01:01)

L'aspetto dell'orchestrazione che marca dal punto di vista stilistico le due versioni discografiche è dato, principalmente, dalla presenza dominante del bouzouki, sia come strumento solistico sia in ensemble (Theodorakis), in sostituzione del mandolino

(Hadjidakis). La traccia del bouzouki principale è mixata in modo da risultare sempre esposta in primo piano mentre una seconda traccia di bouzouki emerge dall'accompagnamento ritmico, mixata più bassa e proiettata sullo sfondo, creando un effetto di dialogo «a distanza» col bouzouki principale. Fin dall'introduzione – e specie nella sua riproposizione come intermezzo tra l'esposizione delle strofe – si possono rintracciare gli elementi del virtuosismo «da night club» del genere rebetico e *laikó* di metà anni Cinquanta, con largo uso di glissandi estranei agli stili precedenti, e frequenti abbellimenti della melodia con trilli e tremoli, amplificati dalle tecniche di incisione e dalla presenza di un suono sostenuto e profondo. Alcuni di questi elementi possono essere resi in trascrizione per mezzo di figure ritmiche, simboli e segni di effetto (IMMAGINE 4).

Il sound e lo stile del bouzouki influenza anche la dimensione ritmica del brano conferendo elasticità e movimento a un accompagnamento ritmico statico modellato sul ritmo dell'*hasápiko*. La presenza di un'accentuazione costante sul battere di ogni beat, in opposizione alla quale si configura l'andamento della voce e del bouzouki, costituisce un chiaro rinvio allo stile rebetico del primo periodo (Stamatis 2011, pp. 180-183): un riferimento assente nell'incisione di Hadjidakis, dove l'arrangiamento rivela, al contrario, un approccio orientato ad «alleggerire» l'ostinato ritmico agendo sull'orchestrazione. Nella versione di Theodorakis, invece, lo stile esecutivo del bouzouki e gli effetti di portamento del ritmo conferiscono un carattere quasi «ballabile» alla musica.

ΜΕΡΑ ΜΑΓΙΟΥ ΜΟΥ ΜΙΣΕΨΕΣ (MERA MAIOU MOU MISEPSES)

La terza canzone dell'album, forse la più rappresentativa dell'intero ciclo, è incentrata sulla vicenda drammatica che aveva costituito l'ispirazione del poema di Ritsos (*Canto VI*). Da un punto di vista stilistico essa costituisce un raffinato esempio di canzone di Theodorakis influenzata dalle forme del rebetico. Essa, infatti, è scritta nel metro additivo tipico dello *zeibékiko*, una forma di danza tipica metricamente corrispondente a un 9/4 lento e suddiviso 4/4 + 5/4.³⁶ Questo elemento si relaziona alla modalità con cui Theodorakis intese e presentò la propria versione del lavoro: non come una differente interpretazione del rebetico ma come la versione più vicina alla sua «essenza originale», riuscendo in tal modo a valorizzare la sua musica come «espressione non mediata delle masse». In diversi scritti Theodorakis (1986, cit. in Holst 1980, p. 67) offre un resoconto dettagliato ma al tempo stesso «mitico» dell'appropriazione dello *zeibékiko*, quasi non si

³⁶ Da notare che quattro canzoni su otto dell'intero ciclo sono scritte in questa forma metrica e, secondo i resoconti, questo si deve a un apporto creativo del bouzoukista Hiotis, essendo Theodorakis inizialmente maggiormente affascinato dalla forma dell'*hasápiko* (Holst 1980, p. 67).

trattasse di una scelta consapevole di tipo filologico e metrico³⁷ ma di un'ispirazione diretta proveniente «dalla cultura popolare stessa».

Dall'analisi della registrazione emergono, tuttavia, aspetti che rendono poco plausibili queste dichiarazioni.

Dal punto di vista strutturale vi è un'introduzione (fino a 0:35) affidata al bouzouki in uno stile caratterizzato dalla presenza di effetti di glissando e un largo uso di tremolo, posto non soltanto su note di lunga durata ma anche all'interno dell'arco melodico. Questa sezione «lirica» introduttiva si trova già impostata sul metro additivo, le cui pulsazioni di base – a valori lunghi – sono esposte da accordi al pianoforte. La fine di questo *solo* coincide con una rapida scala discendente (00:35) su cui si innesta la voce, l'accompagnamento scandito sul ritmo dello *zeimbekiko* e il bouzouki che risponde a ciascuna frase melodica con dei *patterns* tradizionali elaborati. L'introduzione viene ripetuta come intermezzo (01:40 - 02:15) in modo da creare una separazione tra l'esposizione dei due distici del testo, il cui ultimo verso è sempre ritornellato. L'IMMAGINE 5 propone una trascrizione dell'accompagnamento ritmico e del profilo melodico della voce.

Secondo i modelli metrico-ritmici proposti da Ordoulidis (2011b; 2012) lo *zeibékiko* di «Mera Maiou mou misepses» rientra nella categoria del «nuovo *zeimbekiko*», ossia un tipo di *zeibekiko* «misto», caratterizzato da un pattern di accompagnamento stratificato, il cui uso diventò dominante nelle incisioni *laikó* tra il 1957 e il 1962.³⁸ Dalla trascrizione nell'IMMAGINE 5 si può notare la differenza con cui vengono scandite dal pianoforte le prime tre battute (corrispondenti ai primi cinque versi) e l'ultima battuta (ripetuta due volte e corrispondente all'ultimo verso). Il groove risultante è stratificato ma al tempo stesso reso compatto dall'ostinato tipico del *baglamás*. Inoltre, l'intreccio è reso ancora più articolato in quanto, alla parte ritmica appena descritta del pianoforte si sovrappone una parte di contrabbasso chiaramente modellata sul modello «antico» di *zeimbekiko*.

Un ulteriore elemento che emerge dalla trascrizione riguarda la scrittura della parte vocale. Sebbene, in relazione al contesto musicale e compositivo del brano, non si possa affermare un utilizzo concreto del sistema modale dei *dhromi* greci,³⁹ il comportamento

³⁷ Il metro dello *zeibékiko* si conforma perfettamente allo statuto metrico del pentametro giambico del poema di Ritsos, il cui utilizzo costituisce, a sua volta, un'allusione intertestuale al lamento popolare.

³⁸ Si veda il grafico riportato da Ordoulidis (2012/13, p. 206) riguardante la produzione di un autore rappresentativo come Vasilis Tzitzánis.

³⁹ I *dhromi* (letteralmente «strade», «vie») costituiscono il sistema modale utilizzato dai musicisti e dai compositori nella musica popolare e *popular* greca, dal rebetico all'*éntechno* contemporaneo. Come sottolineato anche da Siciliano (2014) non si tratta di un mero sistema scalare ma di un complesso sistema di sequenze e specifici fraseggi che orientano la composizione di un brano o l'improvvisazione. In questo senso, come molti sistemi scalari extraoccidentali, i *dhromi* costituiscono anche un modo di comunicazione tra i musicisti. Questo

melodico della voce presenta tracce della struttura intervallare di due elementi principali: *bouselik* e *hitzáz* (Siciliano 2014, p. 63). Secondo le indicazioni di Ordoulidis (2011b, p. 5) il riferimento a quest'ultimo *dhromos* potrebbe essere letto come un richiamo, mediato dal nuovo contesto sonoro e musicale, alla tradizione bizantina.

$\text{♩} = 100$

Intro

Voicé(s)

Bouzouki

Rhythm

mf
Am Dm Dm

1 2 Yié mou splá -hno tón splá -hno mou

4 **A** Verso

mf
Am

f
E E Am E Am

8 kar - doù la tis kar - diás - mou pou -

E Am

IMMAGINE 5: Trascrizione «*Méra Magiού μου mίσεψσες*» (00:35-01:40).

codice trae origine dal linguaggio modale del *makam* turco, benché al tempo stesso se ne distanzi, in alcuni casi significativamente, e sia stato trasmesso nel tempo oralmente. Nonostante, specie negli ultimi anni, vi siano stati diversi tentativi di sistematizzazione, come sottolineato dagli studi di Pennanen (in particolare, 1999) e Ordoulidis (2011b e 2012, p. 100 e sgg.), non esiste un accordo unanime sull'origine e l'utilizzo dei *dhromi* greci. In questa parte si farà riferimento alla nomenclatura proposta da Siciliano in riferimento ai *dhromi* utilizzati nel rebetico (2014).

CONCLUSIONI

Epitáphios costituirà parte del repertorio della resistenza al «Regime dei Colonnelli», una dittatura militare che, tra i numerosi soprusi e angherie, sancirà, per Decreto dello Stato Maggiore dell'Esercito, la censura di tutte le canzoni di Theodorakis proibendone anche il semplice ascolto.⁴⁰

Nel 1974, in seguito alla caduta della dittatura, la «poesia messa in forma di canzone» rivivrà un momento di popolarità legato anche al ritorno dall'esilio o dai luoghi di prigionia dei suoi protagonisti, acclamati come eroi ed eroine a esibirsi in concerti-evento. Accanto all'*éntechno* tradizionale si svilupperanno altre e diverse forme fino agli anni Ottanta, periodo in cui si assisterà a una vera e propria rivoluzione estetica del genere. Ancora oggi l'*éntechno*, nonostante il momento di grave difficoltà economica e sociale, resta uno dei generi più popolari in Grecia, radunando migliaia di persone in piazza per concerti sempre più poveri di mezzi.

La ragione di questa popolarità si lega al ruolo che le canzoni hanno avuto fin dalle origini, come si è cercato qui di descrivere. Il principio cardine dell'*éntechno* degli anni Sessanta, quella «popolarizzazione» della poesia come momento comunitario e formativo, rivive nei processi di produzione e fruizione contemporanea. Se da un lato i testi delle canzoni sono basati su poesie del canone ufficiale – o spesso ne incorporano elementi sostanziali – è anche vero che questi testi circolano, vengono conosciuti e cantati nei contesti sociali più diversi, dal concerto alla festa di comunità. Esiste, in questo senso, una particolare valenza sociale e politica della canzone in Grecia: qui si concretizza quel fatto apparentemente naturale per cui, al di là del grado di politicizzazione dei testi, la canzone assume una forza rivendicativa nel momento in cui viene cantata collettivamente. Un atteggiamento che riverbera nelle danze e nelle musiche e che coinvolge positivamente. È questa, anche, la lezione da cogliere della Grecia contemporanea.

⁴⁰ Theodorakis stesso verrà imprigionato nel 1967 e, in seguito a una mobilitazione internazionale di solidarietà, esiliato a Parigi nel 1970.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREOPOULOUS, Andreas. 2001. «Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis», in *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 19, pp. 255-268.
- CALAMATI, Silvia (a cura di). 2014. *Neve e fango per dissetarmi. Diario di Sotiris Kanellopoulos, partigiano della Guerra civile greca (1° marzo - 17 maggio 1949)*. Edizioni Socrates, Roma.
- FABBRI, Franco. 1998. «Generi in trasformazione: l'elettrificazione di alcune musiche nel Mediterraneo», in Miceli, Sergio (a cura di), *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Suvini Zerboni, Milano, pp. 83-104.
- FABBRI, Franco. 2008. *Around The Clock. Una breve storia della popular music*. UTET, Torino.
- FABBRI, Franco. 2012. «Rebetiko as Testing Device for Genre Theories and Musical Categorizing Processes», in *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 21, n. 2, pp. 321-332.
- FABBRI, Franco. 2014. «Dal rebetico all'entechno. La canzone greca dagli anni '30 agli anni '70 del Novecento» in *Il Cantautore*, numero unico del Club Tenco Sanremo, Grafiche Amedeo srl, Chiusanico (IM), p. 28.
- FABBRI, Franco e TSILOULAKIS, Ioannis. 2016. «Italian "Canzone d'autore" and Greek "Entechno traghoudi": a comparative overview», in Williams, Justin e Williams, Catherine (a cura di), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 307-316.
- GAUNTLETT, Stathis. 1982/3. «Rebetiko Traghoudi as a Generic Term», in *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 8, pp.77-102.
- GAUNTLETT, Stathis. 1989. «Orpheus in the Criminal Underworld: Myth in and about Rebetika», in *Mandatoforos*, vol. 34, pp. 7-48.
- GAUNTLETT, Stathis. 2001. *Rembetika*. Eikostos Protos, Athens.
- GAUNTLETT, Stathis. 2005. «Mammon and the Greek Oriental Muse. Rebetika as a Marketing Construct», in Close, Elizabeth et al. (a cura di), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003*, Flinders University Department of Languages – Modern Greek, Adelaide, pp. 179-194.
<http://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/8147/179_194%20Gauntlet.pdf?sequence=1>; ultimo accesso 21.10.2015.
- GIANNARIS, George. 1972. *Mikis Theodorakis: Music and Social Change*. Praeger, New York.
- HOLST-WARHAFT, Gail. 1975. *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-Culture*. Denise Harvey, Athens.
- HOLST-WARHAFT, Gail. 1980. *Theodorakis: Myth and Politics in Modern Greek Music*. Hakkert, Amsterdam.

- HOLST-WARHAFT, Gail. 2002. «Politics and Popular Music in Modern Greece», in *Journal of Political and Military Sociology*, vol. 30, n. 2, pp. 292-323.
- KARAGEORGIS, Evagora. 2001. «Theodorakis, Mikis», in Sadie, Stanley (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, Macmillan, London, pp. 354-355.
- KALLIMOPOULOU, Eleni. 2009. *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Ashgate, London.
- KOSTANTINIDIS, Paris. 2014. «When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis», in Maliaras, Nikos (a cura di), *The National Element in Music*, University of Athens, Athens, pp. 314-320. <<http://nem2013.music.uoa.gr/NEMproc2013.pdf>>; ultimo accesso 21.10.2015.
- LINGAS, Alexander. 2003. *Theodorakis, Music and Politics: Some Reflections 40 Years after the Lambrakis Affair*. <http://www.greekworks.com/content/index.php/weblog/extended/theodorakis_music_and_politics_some_reflections_40_years_after_the_lambraki>; ultimo accesso 21.10.2015.
- LEYDI, Roberto [1989/90] 2004. *L'influenza turco-ottomana e zingara nella musica dei Balcani*. Centro di dialettologia e di etnografia, Bellinzona, Nota, Udine.
- LIAVAS, Lambros. 2009. *To Ellinikó Tragoudí apó to 1821 éos ti dekaetía tou 1950* («La canzone greca dal 1821 fino agli anni Cinquanta»). Emporikí Trápeza tis Elládos, Atene.
- MAGRINI, Tullia. 1993. *Antropologia della musica e culture mediterranee*. Il Mulino, Bologna.
- MALIARAS, Nikos (a cura di). 2014. *The National Element in Music*. University of Athens, Athens. <<http://nem2013.music.uoa.gr/NEMproc2013.pdf>>; ultimo accesso 21.10.2015.
- MANUEL, Peter. 1990. *Popular Music of the non-Western World*. Oxford University Press, New York.
- MICHAEL, Despina. 1996. «Tsitsanis and the Birth of the “New” Laiko Tragoudi», in *Modern Greek Studies*, vol. 4, pp. 55-96.
- MICHAEL, Despina. 2009. «The Aesthetic Imperative: The Musician’s Voice in Modern Greek Culture», in *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 27, pp. 375-416.
- MORRIS, Conway Roderick. 1980. «Greek Café Music», in *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, vol. 80, pp. 79-117. <<http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html>>; ultimo accesso 21.10.2015.
- MOUYIS, Angélique. 2010. *Mikis Theodorakis. Finding The Greece in His Music*. Kerkyra Publications, Athens.
- NEWTON, Rick M. 1986. «The Epitaphios of Yannis Ritsos», in *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. 13, n. 1-2, Pella Publishing Company, New York, pp. 5-12.
- NETTL, Bruno. 1985. *The Western Impact on World Music*. Schirmer Books, New York.

- ORDOULIDIS, Nikos. 2012/2013. *The Recording Career of Vasilis Tsitsanis (1936-1983). An Analysis of his Music and the Problems of Research into Greek Popular Music*. Tesi di dottorato inedita, University of Leeds. <<http://etheses.whiterose.ac.uk/3230/>>
- ORDOULIDIS, Nikos. 2011a. «The Greek Popular Modes» in *British Postgraduate Musicology*, 11.
<http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm11/ordoulidis_the_greek_popular_modes.pdf>; ultimo accesso 21.10.2015.
- ORDOULIDIS, Nikos. 2011b. «The Greek Laikó (Popular) Rhythms: Some Problematic Issues». Athens Institute for Education and Research, Second Annual International Conference on Visual and Performing Arts, Athens.
<[http://www.ordoulidis.gr/files/the_greek_laiko_\(popular\)_rhythms._some_problematic_issues.pdf](http://www.ordoulidis.gr/files/the_greek_laiko_(popular)_rhythms._some_problematic_issues.pdf)>; ultimo accesso 21.10.2015.
- ORFANOS, Spyros D. 2014. «Music and The Great Wound», in Richman, Sophia, *Mended by the Muse. Creative Transformation of Trauma*, Routledge, New York and London, pp. 156-174.
- PANAGIOTOPOULOS, Panages. 1996. «Oi énkleistoí kommounistés kai to rempétiko: Mia áskisi eleftherías» [«Gli internati comunisti e il rebetico: un esercizio di libertà»], in Kotarides, Nikos (a cura di), *Rempétes kai rempétiko tragouídi* [«I cantanti rebetes e il rebetico»], Plethron, Atene, pp. 259-301.
- PAPANDREOU, Nicholas. 1993. «Mikis and Manos: A Tale of Two Composers», in *Journal of The Hellenic Diaspora*, vol. 19, n. 1, pp. 113-131.
- PAPANIKOLAOU, Dimitri. 2007. *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*. Oxford University Press, Oxford.
- PAPPAS, Nicholas. 1999. «Concepts of Greekness: The Recorded Music of Anatolian Greeks after 1922», in *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 17, pp. 353-373.
- PENNANEN, Risto Pekka. 1995. «A Recent Reissue of Rebetika Recordings: Arhio Ellinikis Diskografias» in *Asian Music*, vol. 26, n. 2, p. 137-142.
- PENNANEN, Risto Pekka. 1997. «The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s», in *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 6, pp. 65-116.
- PENNANEN, Risto Pekka. 1999. *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*. University of Tampere Press, Tampere.
- PENNANEN, Risto Pekka. 2004. «The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece», in *Ethnomusicology*, vol. 1, n. 48, pp. 1-25.
- PENNANEN, Risto Pekka. 2005. «Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views, in *STM Swedish Journal of Musicology* <<http://www.musikforskning.se/stm/STM2005/STM2005Pennanen.pdf>>; ultimo accesso 21.10.2005.
- PETROPOULOS, Elias. [1979] 1996. *Rebetika Traghouidia*. Kedros, Atene,

- PETROPOULOS, Elias. 2000. *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*. Saqi Books, London
- PETROPULOS, Elias. 2013. *Rebetiko. Vita, musica, danza tra carcere e fumi dell'hashish*. Nautilus, Torino.
- RENTSOS, Iannis. 2011. «Allons aux bouzoukis». Une géographie culturelle et subculturelle de la ville grecque et de ses chansons populaires», in *Géographie et cultures*. <<http://gc.revues.org/453>>; ultimo accesso 21.10.2015.
- SICILIANO, Carmelo. 2014. *Dromi. Modi e scale del Rebetiko Pireotiko*. Carmelo Siciliano, Palermo.
- SMITH, Ole S. 1991. «The Chronology of Rebetiko. A Reconsideration of the Evidence», in *Byzantine and Greek Modern Studies*, vol. 15, n. 1, pp. 318-325
- SEREMETAKIS, Nadia. 1991. *The Last Word: Death Divination and Gender in the Deep Mani*. University of Chicago Press, Chicago.
- STAMATIS, Yona. 2011. *Rebetiko Nation: Hearing Pavlos Vassiliou's Alternative Greekness Through Rebetiko Song*. Dissertazione inedita, The University of Michigan, Michigan. <<http://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/39366/browse?value=Stamatis%2C+Yona&type=author>>; ultimo accesso 21.10.2015.
- THEODORAKIS, Mikis. 1972. *Quaderni del carcere*. Editori Riuniti, Roma.
- THEODORAKIS, Mikis. 1972. *Mousiki yia tis mazes* [«Musica per le masse»]. Olkos, Athens.
- THEODORAKIS, Mikis. 1981. *I anatomia tis mousikis* [«L'anatomia della musica»]. Sighroni Epohi, Athens.
- TRAGAKI, Dafni. 2005. «“Humanizing the Masses”: Enlightened Intellectuals and the Music of the People», in Cooper, David e Dawe, Kevin (a cura di), *The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, Scarecrow Press, Lanham, pp. 49-77.
- TRAGAKI, Dafni (a cura di). Di prossima pubblicazione. *Made in Greece: Studies in Popular Music*, New York and London: Routledge.
- VARELOPOULOS, Dimitris. Di prossima pubblicazione. «Producing Éntecho: Amalgamation and Hybridization in a Controversial Musical Style», in Tragaki, Dafni (a cura di), *Made in Greece: Studies in Popular Music*, New York and London: Routledge.
- VLISIDIS, Kostas. 2002. *Gia mia bibliografia tou rebetikou* [«Verso una bibliografia del rebetico»]. Eikostos Protos, Athens.
- WAGNER, Guy. 2000. *Mikis Theodorakis. Une Vie pour la Grèce*. Phi Edition, Luxemburg.
- ZOGRAFOU, Magda e PATERAKI, Mimina. 2007. «The Invisible Dimension of Zorba's Dance», in *Yearbook of Traditional Music*, vol. 39, pp.117-131.

DISCOGRAFIA

- CAPOSSELA, Vinicio. 2012. *Rebetiko Gymnastas*. La Cupa - Warner Music.
- FERRE, Léo. 1957. *La chanson du mal aimé*. Odeon, LP ODX 168.
- FERRE, Léo. 1958. *Les fleurs du mal chantées par Léo Ferré*. Odeon, LP OSX 127.
- HADJIDAKIS, Manos. 1960. *Epitáphios*. Fidelity, EP 8910/11; LP/6414953/526255.
- HADJIDAKIS, Manos. 1960. *Never on Sunday (Original Sound Track Music)*, United Artist Records, LP UAL 4070.
- MILVA. 1979. *La Mia Età*. Ricordi, LP RIK 76249.
- THEODORAKIS, Mikis. 1960. *Epitáphios*. Columbia EP SCDG 2778/79/80/81; EMI Columbia LP 33GS3.
- ZANICCHI, Iva. 1970. *Caro Theodorakis... Iva*. Ri-fi, LP RFL-ST 14042, RFL ST 14042.

FILMOGRAFIA

- Indebito*. 2013. Regia di Andrea Segre. Jolefilm - La Cupa.
- Nuit sans lune. Rebetiko et musiques populaires grecques*. 2001. Regia di Luc Bongrand, Les Films du Village, Mezzo, Histoire, Cannes TV, ERT, 54 mins.
- Ta traghoudia tis Fotiàs*. 1975. Regia di Nikos Koundoros, Finos Film, 110 mins.

LE MAL DE PARIS: Influenza della canzone francese su quella italiana

ENRICO DE ANGELIS
enrico.deangelis@clubtenco.it

Durante la Belle Époque la cultura *fin-de-siècle* si propagò dalla Francia all'Italia soprattutto attraverso gli strumenti dello spettacolo: prima il *café-chantant*, regno della più sfrenata (e illusoria) *joie de vivre*, più avanti il *tabarin*, il *variété*, eccetera...

Avrete notato quante parole francesi in questa frase. Non è un caso. Prima dell'arrivo degli americani c'era una prepotente presenza generale della cultura francese nel costume italiano (per esempio nel linguaggio). Restando allo spettacolo leggero a cavallo tra Ottocento e Novecento, la parola «sciantosa» è la francesizzazione di *chanteuse*. I nomi d'arte che in quell'epoca artiste e artisti scelgono sono spesso francesi: Yvonne De Fleuriel si chiama Adele Croce ed è di Roma. E poi Anna Fougez, Isa Blurette, Gabré... Napoli è la Parigi italiana.

Per tutta la generazione nata all'inizio del Novecento (per esempio i genitori dei miei coetanei) la civiltà francese equivaleva a quella che è stata poi la «colonizzazione» anglosassone. Non era solo una questione di lingua: si guardava a Parigi nei costumi, negli stili, nelle mode, ma anche ai livelli più alti della cultura: pittura, poesia, teatro, danza, musica. Persino il charleston o il tango sono arrivati da oltreoceano a noi via Parigi.

~

Un caso eclatante degli anni Venti e Trenta in Italia è per esempio quello di Odoardo Spadaro. Fiorentino, comico, fantasista, agisce per molti anni in Francia, e al suo ritorno porta nel nostro varietà e nella nostra canzone una teatralità e un'eleganza colta e brillante, tutta «francese» appunto, chiaramente ispirata a Maurice Chevalier.

Dopo la seconda guerra mondiale questa influenza è andata affievolendosi progressivamente, riuscendo ancora a coprire gli anni Cinquanta (con il colpo di coda dell'esistenzialismo) e scomparendo del tutto – intendo come fenomeno di massa – all'inizio dei Sessanta. Alla fine degli anni Quaranta e nei Cinquanta, infatti, la presenza della canzone francese nella fruizione comune, nella musica leggera, nei programmi radio e nei primi programmi televisivi resiste ma è sempre più tenue e poco influente: diventa qualcosa di estraneo, di diverso, quasi «noioso». Una Juliette Gréco, per esempio, così trasgressiva, a noi giunge mediata da un'immagine molto superficiale dell'esistenzialismo, quasi ridicolizzata: come qualcosa di stravagante, di bizzarramente intellettuale, di snob.

In quegli anni era impensabile, per esempio, trasporre in Italia le canzoni francesi in maniera intatta. Già allora le canzoni francesi erano molto «letterarie», poetiche, raffinate, spregiudicate, rispetto ai nostri schemi retorici, banali, melensi. Se i cantanti italiani le adottano, lo fanno in versioni edulcorate, tagliate, stravolte. Alcune traduzioni sono davvero inqualificabili.

Facciamo un paio di esempi. Per ognuna di queste due canzoni francesi, molto popolari anche in Italia – l'una del repertorio di Edith Piaf e l'altra di Gilbert Bécaud –, vediamo prima il testo originale e poi la banalizzante versione ufficiale che se ne cantava in italiano, rispettivamente di Leonardi e di Panzeri (presumibilmente si tratta dello stesso Leonardi noto editore musicale, il che la dice lunga sull'uso ricorrente di firmare i testi tradotti da parte degli stessi editori, per accorpate ed esclusivizzare i diritti).

«LA VIE EN ROSE» (Piaf-Louiguy)

Des yeux qui font baisser les miens
Un rire qui se perd sur sa bouche
Voilà le portrait sans retouche
De l'homme auquel j'appartiens

Quand il me prend dans ses bras,
Il me parle tout bas
Je vois la vie en rose,

Il me dit des mots d'amour
Des mots de tous les jours,
Et ça m'fait quelque chose
Il est entré dans mon cœur,
Une part de bonheur

Dont je connais la cause,
 C'est lui pour moi,
 Moi pour lui dans la vie
 Il me l'a dit, l'a juré
 Pour la vie
 Et dès que je l'aperçois
 Alors je sens en moi
 Mon cœur qui bat

Des nuits d'amour à plus finir
 Un grand bonheur qui prend sa place
 Des ennuis, des chagrins s'effacent
 Heureux, heureux à en mourir

«LA VITA È ROSA» (versione ufficiale italiana di Leonardi)

C'è la tua immagine nel ciel,
 c'è il tuo sorriso in ogni fior;
 tu vivi in ogni mio pensier
 e la mia vita è nel tuo amor!
 Se tu sei vicino a me
 sognando insieme a te
 la vita è tutta rosa.
 È una musica d'amor
 che sento in fondo al cuor
 nell'aria e in ogni cosa.
 Le parole che sai dir,
 più lievi d'un sospir
 non possono mentir.
 Socchiudo gli occhi e ti sento parlar
 e la tua bocca mi pare baciare!
 Se tu sei vicino a me
 la vita è sempre rosa insieme a te!

«LE JOUR OU LA PLUIE VIENDRA» (Bécaud)

Le jour où la pluie viendra
 Nous serons, toi et moi
 Les plus riches du monde
 Les plus riches du monde
 Les arbres, pleurant de joie
 Offeriront dans leurs bras
 Les plus beaux fruits du monde
 Les plus beaux fruits du monde
 Ce jour-là

La triste, triste terre rouge
 Qui craque, craque à l'infini
 Les branches nues que rien ne bouge
 Se gorgeront de pluie, de pluie
 Et le blé roulera par vagues
 Au fond de greniers endormis
 Et je t'enroulerai de bagues
 Et de colliers jolis, jolis

Le jour où la pluie viendra
 Nous serons, toi et moi
 Les fiancés du monde
 Les plus riches du monde
 Les arbres, pleurant de joie
 Offriront dans leurs bras
 Les plus beaux fruits du monde
 Les plus beaux fruits du monde
 Ce jour-là...

«LA PIOGGIA CADRÀ» (versione ufficiale italiana di Panzeri)

La pioggia dal ciel cadrà
 e con lei tornerà
 a fiorire la vita.
 La pioggia dal ciel cadrà
 e con me lei vedrà
 la più bella del mondo,
 la più cara del mondo.
 E quel dì
 la pioggia quasi timida
 nell'aria dolce e umida
 lenta cadrà sui tuoi bei riccioli
 e pioverà...
 e pioverà...
 Uniti in un sol palpito,
 confusi in un sol fremito,
 ti parlerò con tutta l'anima,
 ti bacerò teneramente.

Gilbert Bécaud, tra l'altro, è stato il primo a imporre più direttamente nella musica leggera italiana la propria personalità e a plasmare alcuni nostri artisti, negli anni Cinquanta. È un cantautore – figura per noi ancora eccentrica – che influenza parecchio i nostri primi cantautori, anche se ciò avviene, più che nella composizione dei brani, nello stile vocale e interpretativo. Del resto è anche questa una delle novità rivoluzionarie dei cantautori, rispetto al precedente belcanto di stampo operistico e melodrammatico: parlo soprattutto di Domenico Modugno, ma anche di Umberto

Bindi, di Gino Paoli, del primissimo Piero Ciampi o del primissimo Fabrizio De André (quello di «Nuvole barocche»). Il canto è gridato (e almeno nel caso di Modugno gli «urlatori» come Mina non erano ancora arrivati) ma strozzato, nasale, utilizzato non per virtuosismi tecnici ma per possibilità espressive, attraverso le sue caratteristiche naturali di timbro e di pronuncia, difetti compresi. Siamo portati a pensare a «Nel blu, dipinto di blu» come la rivoluzionaria innovazione che spacca la nostra tradizione canzonettistica, ed è vero. Ma già nel 1956 (due anni prima!) arriva in Italia la sorpresa di questo Bécaud che addirittura canta in italiano in un film tutto dedicato a lui, *Le pays d'où je viens*, più esplicitamente e commercialmente tradotto in Italia come *Il fantastico Gilbert*, che è il primo film a colori di Marcel Carné. In questo film ci sono varie canzoni cantate da Bécaud in italiano, mai pubblicate in disco (allora succedeva), e che quindi restano inedite nella nostra lingua; né viene indicato il traduttore, mentre i testi originali sono dei suoi «soliti» Amade e Delanoë. Non sono forse canzoni eccelse ma, alla visione del film, servono a far capire l'approccio nuovo – almeno per noi – che Bécaud ci sbatte davanti con il suo stile interpretativo.

Per fare un altro «cattivo» esempio, e qui siamo già nel 1964, basterebbe guardare o ascoltare una canzone di Georges Brassens come «Il suffit de passer le pont» – tra l'altro una delle sue più semplici, più sentimentali, ma comunque fresca e originale – non nella proverbiale esecuzione asciutta di Brassens, completamente priva di retorica, bensì nell'interpretazione giuliva di Gigliola Cinquetti, nella versione italiana di Daniele Pace. Della quale vorrei solo far notare come il verso «lasciami tenere la tua sottana» fosse troppo ardito per essere cantato in Italia, per cui Gigliola si limitava più prudentemente a chiedere al suo compagno di tenerle non la sottana ma semplicemente... «la mano».

Su alcuni cantautori italiani che tra la fine degli anni Cinquanta e i Sessanta si stanno formando con maggiore consapevolezza, spessore culturale, spregiudicatezza anticonformistica, una certa canzone francese si impone invece con più forza e molto più direttamente. Questa *élite*, questa *nouvelle vague* (ancora francesismi...) recupera per esempio (quindi con molto ritardo) i valori dell'esistenzialismo (peraltro più nello stile di vita che nei contenuti filosofici) e della nobiltà letteraria che anche in canzone la Francia ha sempre praticato. A ispirare questi nostri nuovi autori (Paoli, Tenco, Gaber, Endrigo, Lauzi, De André, Ciampi...) sono soprattutto alcuni *chansonnier* di qualità eccelsa, di uno spessore sia poetico che civile sconvolgenti per le nostre abitudini: lo stesso Brassens, Boris Vian, Charles Aznavour, Marcel Mouloudji, Jacques Brel, Léo Ferré...

Vediamo alcuni esempi di canzoni italiane che sono state «attratte» da corrispondenti modelli francesi. Sia chiaro che non sto commettendo nessun delitto di «lesa maestà» nei confronti di questi artisti italiani, anch'essi grandi. È assolutamente normale mettere nella propria opera gli echi delle fonti più interessanti a cui ci si è abbeverati, anzi mi sembra segno di sensibilità e intelligenza. A volte si tratta semplicemente di un gusto, un tono, un clima che genericamente si attinge e si riproduce, magari con qualche dettaglio molto simile all'originale che si può facilmente

smascherare. Restiamo con Brassens, il cui epigono più famoso in Italia è sicuramente Fabrizio De André.

Leggiamo due testi di Brassens, a cui mi piace accompagnare le rispettive traduzioni di un nostro poeta contemporaneo, Maurizio Cucchi: «Hécatombe» e «Brave Margot» (entrambe del 1952: oltre sessant'anni fa!). E poi mi si dica se non ci sono qui vari elementi che ricorrono in una delle più amate canzoni di Fabrizio, «Bocca di Rosa», che esce nel 1967.

«HECATOMBE» (Georges Brassens)

Au marché de Briv'-la-Gaillarde
A propos de bottes d'oignons
Quelques douzaines de gaillardes
Se crêpaient un jour le chignon
A pied, à cheval, en voiture
Les gendarmes mal inspirés
Vinrent pour tenter l'aventure
D'interrompre l'échauffourée

Or, sous tous les cieux sans vergogne
C'est un usag' bien établi
Dès qu'il s'agit d'rosser les cagnes
Tout le monde se réconcilie
Ces furies perdant tout' mesure
Se ruèrent sur les guignols
Et donnèrent je vous l'assure
Un spectacle assez croquignol

En voyant ces braves pandores
Etre à deux doigts de succomber
Moi, j'bichais car je les adore
Sous la forme de macchabées
De la mansarde où je réside
J'exitais les farouches bras
Des mégères gendarmicides
En criant: «Hip, hip, hip, hourra!»

Frénétiqu' l'un' d'elles attache
Le vieux maréchal des logis
Et lui fait crier: «Mort aux vaches,
Mort aux lois, vive l'anarchie!»
Une autre fourre avec rudesse
Le crâne d'un de ses lourdauds
Entre ses gigantesques fesses
Qu'elle serre comme un étau

La plus grasse de ses femelles
 Ouvrant son corsage dilaté
 Matraque à grand coup de mamelles
 Ceux qui passent à sa portée
 Ils tombent, tombent, tombent, tombent
 Et s'lon les avis compétents
 Il paraît que cette hécatombe
 Fut la plus bell' de tous les temps

Jugeant enfin que leurs victimes
 Avaient eu leur content de gnons
 Ces furies comme outrage ultime
 En retournant à leurs oignons
 Ces furies à peine si j'ose
 Le dire tellement c'est bas
 Leur auraient mêm' coupé les choses
 Par bonheur ils n'en avait pas
 Leur auraient mêm' coupé les choses
 Par bonheur ils n'en avait pas

«ECATOMBE» (traduzione di Maurizio Cucchi)

Al mercato di Brive-la-Gaillarde
 Per una questione di cipolle
 Qualche dozzina di tipe gagliarde
 Se le dava di santa ragione.

A piedi, in macchina, a cavallo
 I gendarmi, nel loro candore,
 Si cimentarono nell'avventura
 Di mettere fine a quel furore.

Ora, dovunque, senza vergogna,
 È un'abitudine consolidata:
 Coi piedipiatti da menare
 Tutti smettono di litigare.

Quelle furie, senza misura,
 Si avventarono sui poliziotti,
 E allestirono, ve lo assicuro,
 Uno spettacolo dei più ghiotti.

Una di loro, con frenesia,
 Becca il sergente di polizia
 E gli fa urlare: «Sbirri fetenti,

Morte alla legge, viva l'anarchia!»

Un'altra ficca rudemente
 Il cranio di un deficiente
 Tra le sue chiappe gigantesche
 E se lo stringe con morse pazzesche.

La ragazza più enorme di tutte,
 Aprendo il corpetto esagerato,
 Manganella a colpi di tette
 I piedipiatti alla sua portata.

Cadono, cadono, cadono, cadono...
 E, a quanto gli esperti assicurano,
 Questa ecatombe, nella sua gloria,
 Fu la più bella di tutta la storia.

Pensando infine che le vittime
 Si fossero presa una bella lezione,
 Se ne tornarono pacificate
 Alle cipolle abbandonate.

Cercando un estremo gesto oltraggioso,
 Tra quelle furie ce ne fu una
 Che disse: tagliamogli le cose.
 Ma non le avevano, per loro fortuna.

«BRAVE MARGOT» (Georges Brassens)

Margoton la jeune bergère
 Trouvant dans l'herbe un petit chat
 Qui venait de perdre sa mère
 L'adopta
 Elle entrouvre sa collerette
 Et le couche contre son sein
 C'était tout c'qu'elle avait pauvrette
 Comm' coussin
 Le chat la prenant pour sa mère
 Se mit à téter tout de go
 Emue, Margot le laissa faire
 Brav' Margot
 Un croquant passant à la ronde
 Trouvant le tableau peu commun
 S'en alla le dire à tout l'monde
 Et le lendemain

Quand Margot dégrafait son corsage
 Pour donner la gougoutte à son chat
 Tous les gars, tous les gars du village
 Étaient là, la la la la la
 Étaient là, la la la la la
 Et Margot qu'était simple et très sage
 Présomait qu'était pour voir son chat
 Qu'tous les gars, tous les gars du village
 Étaient là, la la la la la
 Étaient là, la la la la la

L'maître d'école et ses potaches
 Le mair', le bedeau, le bougnat
 Négligeaient carrément leur tâche
 Pour voir ça
 Le facteur d'ordinair' si preste
 Pour voir ça, n'distribuait plus
 Les lettres que personne au reste
 N'aurait lues
 Pour voir ça, Dieu le leur pardonne
 Les enfants de cœur au milieu
 Du Saint Sacrifice abandonnent
 Le saint lieu
 Les gendarmes, mêm' mes gendarmes
 Qui sont par natur' si ballots
 Se laissaient toucher par les charmes
 Du joli tableau

Quand Margot dégrafait son corsage
 Pour donner la gougoutte à son chat
 Tous les gars, tous les gars du village
 Étaient là, la la la la la
 Étaient là, la la la la la
 Et Margot qu'était simple et très sage
 Présomait qu'était pour voir son chat
 Qu'tous les gars, tous les gars du village
 Étaient là, la la la la la
 Étaient là, la la la la la

Mais les autr's femmes de la commune
 Privées d'leurs époux, d'leurs galants
 Accumulèrent la rancune
 Patiemment
 Puis un jour ivres de colère
 Elles s'armèrent de bâtons
 Et farouches elles immolèrent

Le chaton
 La bergère après bien des larmes
 Pour s'consoler prit un mari
 Et ne dévoila plus ses charmes
 Que pour lui
 Le temps passa sur les mémoires
 On oublia l'évènement
 Seul des vieux racontent encore
 A leurs p'tits enfants

Quand Margot dégrafait son corsage
 Pour donner la gougoutte à son chat
 Tous les gars, tous les gars du village
 Etaient là, la la la la la
 Etaient là, la la la la la
 Et Margot qu'était simple et très sage
 Présumait qu'c'était pour voir son chat
 Qu'tous les gars, tous les gars du village
 Etaient là, la la la la la
 Etaient là, la la la la la

«BRAVA MARGOT» (traduzione di Maurizio Cucchi)

Margot, giovane pastorella,
 trovò nell'erba un gattino
 Rimasto senza mamma quel mattino
 E lo adottò...

Apré allora la camicetta
 E se lo adagia contro il seno.
 Non aveva, per il micetto,
 Altro cuscino.
 Lui la prese per la sua mamma
 E si mise di gusto a poppare.
 Si commosse Margot, poverina,
 E lasciò fare.
 Brava Margot!
 Un pitocco faceva la ronda,
 Vide la scena un poco stramba
 E andò in giro a dirlo ai paesani,
 Così l'indomani...

Quando Margot si slacciava il corpetto
 Regalando al gattino il gocchetto,
 C'erano i bulli del paese.
 E Margot, semplice e senza pretese,

Pensava che fosse per il gatto
 Che erano lì, i ganzi del paese.

Il maestro con i suoi scolari,
 Con il sindaco e il sacrestano,
 Trascuravano il dovere, per vedere...
 Il postino, di solito svelto,
 Per vedere non portò più
 Le lettere che nessuno del resto
 Avrebbe letto più.
 Per vedere (che Dio li perdoni!)
 I chierichetti, sul più bello,
 Abbandonarono le funzioni
 Come fringuelli...
 I gendarmi, persino i gendarmi,
 Che di natura sono scemi.
 Furono presi dai dettagli
 Della morbida scena...

Quando Margot si slacciava il corpetto
 Regalando al gattino il gocchetto,
 C'erano i bulli del paese.
 E Margot, semplice e senza pretese,
 Pensava che fosse per il gatto
 Che erano lì, i ganzi del paese.

Però le donne del paese,
 Senza gli sposi, senza gli amanti,
 Accumularono la rabbia
 Assai pazienti.
 Finché un giorno incollerite,
 E di bastoni bene armate,
 Immolarono orrendamente
 Quel gattino innocente.
 Margot, dopo aver molto patito,
 Per consolarsi prese un marito
 E svelò tutte le sue grazie
 Solo a lui.
 Finché il tempo velò la memoria
 E il fatto fu dimenticato.
 Solo dei vecchi raccontano ancora
 Ai loro nipoti...

Quando Margot si slacciava il corpetto
 Regalando al gattino il gocchetto,
 C'erano i bulli del paese.

E Margot, semplice e senza pretese,
Pensava che fosse per il gatto
Che erano lì, i ganzi del paese.

«BOCCA DI ROSA» (Fabrizio De André)

La chiamavano Bocca di Rosa,
metteva l'amore metteva l'amore...
la chiamavano Bocca di Rosa,
metteva l'amore sopra ogni cosa.
Appena scese alla stazione
del paesino di Sant'Ilario
tutti si accorsero con uno sguardo
che non si trattava di un missionario.
C'è chi l'amore lo fa per noia,
chi se lo sceglie per professione.
Bocca di Rosa né l'uno né l'altro,
lei lo faceva per passione.
Ma la passione spesso conduce
a soddisfare le proprie voglie
senza indagare se il concupito
ha il cuore libero oppure ha moglie.
E fu così che da un giorno all'altro
Bocca di Rosa si tirò addosso
l'ira funesta delle cagnette
a cui aveva sottratto l'osso.
Ma le comari di un paesino
non brillano certo d'iniziativa,
le contromisure fino al quel punto
si limitavano all'invettiva.
Si sa che la gente dà buoni consigli
sentendosi come Gesù nel tempio...
si sa che la gente dà buoni consigli
se non può più dare cattivo esempio.
Così una vecchia mai stata moglie
senza mai figli, senza più voglie
si prese la briga e di certo il gusto
di dare a tutte il consiglio giusto.
E rivolgendosi alle cornute
le apostrofò con parole acute:
«Il furto d'amore sarà punito – disse -
dall'ordine costituito».
E quelle andarono dal commissario
e dissero senza parafrasare:
«Quella schifosa ha già troppi clienti,
più di un consorzio alimentare».

Ed arrivarono quattro gendarmi
 con i pennacchi con i pennacchi
 ed arrivarono quattro gendarmi
 con i pennacchi e con le armi.
 Il cuore tenero non è una dote
 di cui sian colmi i carabinieri
 ma quella volta a prendere il treno
 l'accompagnarono malvolentieri.
 Alla stazione c'erano tutti,
 dal commissario al sagrestano,
 alla stazione c'erano tutti
 con gli occhi rossi e il cappello in mano,
 a salutare chi per un poco
 senza pretese, senza pretese
 a salutare chi per un poco
 portò l'amore nel paese.
 C'era un cartello giallo
 con una scritta nera, diceva:
 «Addio Bocca di Rosa,
 con te se ne parte la primavera».
 Ma una notizia un po' originale
 non ha bisogno di alcun giornale,
 come una freccia dall'arco scocca
 vola veloce di bocca in bocca.
 E alla stazione successiva
 molta più gente di quando partiva...
 chi manda un bacio, chi getta un fiore,
 chi si prenota per due ore.
 Persino il parroco che non disprezza
 fra un miserere e un'estrema unzione
 il bene effimero della bellezza
 la vuole accanto in processione.
 E con la Vergine in prima fila
 e Bocca di Rosa poco lontano
 si porta a spasso per il paese
 l'amore sacro e l'amor profano.

De André richiama molto spesso Brassens – e «Bocca di Rosa» è esemplare in tal senso – per questo taglio epico e corale applicato però a situazioni plebee e irriverenti, su ritmi molto rapidi e travolgenti, com'è il caso di «Hécatombe», questa storia di un'insurrezione di massaie al mercato in cui vengono picchiati di santa ragione dei poliziotti. E in «Brave Margot» ci sono riferimenti anche molto palesi, là dove Margot si slaccia il corpetto per dare il latte a una gattina, e persino i gendarmi «che di natura sono così chiusi» (in «Bocca di Rosa»: «il cuore tenero non è una dote di cui sian colmi i carabinieri») si lasciano commuovere dal fascino di quel quadretto; finché, come in

«Bocca di Rosa», tutte le altre donne del villaggio si ingelosiscono di questa donna che fa spettacolo di sé coi maschi e, pazze di rabbia, si armano di bastoni e ammazzano il gattino.

Ma poi non si può dimenticare che Fabrizio De André riprende Brassens, tra le varie cose, nel modo di cantare: un canto, come già si diceva, opposto a moduli del belcanto in uso in Italia fino ad allora (e anche oggi, a dire il vero), sempre controllato, levigato, molto piano, compassato, perfettamente scandito, che procede lineare e inesorabile, con dizione «enunciativa», austera, apparentemente neutra, priva di emotività ma proprio per questo seducente a ogni minima variazione e inflessione; una voce, quella di Fabrizio, grave ma nitidissima, risonante di echi, che solo ogni tanto si altera; a cui basta pochissimo, un ritardo impercettibile, un accenno di raucedine, per riempire di armonici, di risonanze, ciò che sta raccontando o evocando. Una voce nuda che esalta la parola nuda. E poiché il modello è Brassens, sentiamo che cosa lo stesso Brassens dice della propria voce:

Non è una voce da cantante, la mia. Ha un registro limitato, non posso scendere troppo né fare degli acuti. È una voce non affinata dallo studio: naturale. Se esiste uno stile Brassens, esso è in questa assenza di ricerca. Bisogna che quando racconto «Il gorilla» o la «Marcia nuziale» [guarda caso, cita proprio due canzoni tradotte e cantate da De André] il pubblico abbia l'impressione che un amico sia venuto a fargli sentire la sua ultima creazione. Non voglio essere un divo, voglio essere un amico. (André Sève, *Brassens: toute une vie pour la chanson*. Éditions du Centurion, Paris 1975. Traduzione di Laura Frausin Guarino e Leonella Prato)

Se questo è lo «stile Brassens», questo è anche lo «stile De André».

A volte sono delle strutture formali che vengono riprese dalla Francia. Un paio di esempi. Sempre di De André, «Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers» (1963) si rifà, com'è noto, a un genere preciso, quello della «pastorella» o «pastourelle» francese, propria dei trovatori provenzali e poi dei trovieri (secoli XII–XIII).

La formula del «crescendo» si ritrova, sicuramente mutuata da Jacques Brel, in Luigi Tenco («Angela», «Io sì»), in Sergio Endrigo («Viva Maddalena»), spesso in Giorgio Gaber, e tanti altri. Il «crescendo» – ovvero l'elevazione progressiva e contestuale dell'intensità, della velocità e della tensione, portata al culmine massimo con andamento frenetico o solenne a seconda dei casi – è una scelta musicale che sa di «moto perpetuo», di musica rivolta al cielo, proiettata verso l'alto, come le guglie delle cattedrali nordiche cantate appunto da Brel. È una formula pressoché infallibile e perciò frequentemente ripresa anche in Italia, forse abusata, in Brel persino insistita con un po' di autoironia; ma Brel ne è proprio uno specialista: a questo procedimento dona un fascino magico, ipnotico, incantatorio, persino erotico. Il conflitto musicale tra forte e piano, tra pieno e vuoto, è allegoria di vita e di morte, di ricerca e di paura, di avventura e di decadimento.

In particolare Giorgio Gaber, che avvia la sua gloriosa esperienza di teatro-canzone plasmandola in gran misura proprio sull'esperienza di Brel, segna il suo nuovo corso con una canzone, «Com'è bella la città» (1969), che non può non far pensare a quel capolavoro di Brel che è «La valse à mille temps» (1959), dove il «crescendo» raggiunge velocità vertiginose e acrobatiche. «La valse à mille temps», poi, è una canzone al quadrato, perché è un prodigio di identificazione (non solo formale) fra testo e musica: dove la creazione musicale è metafora della crescita d'amore raccontata nel testo, e quindi diventa di per sé «contenuto».

Un accostamento invece testuale tra Brel e Gaber lo voglio fare subito per la straordinaria bellezza di entrambe le canzoni: la celebre «Chanson des vieux amants» (1967), qui di seguito nella versione originale e poi in quella italiana di Duilio Del Prete, e «Ora che non son più innamorato» di Gaber (1970):

«LA CHANSON DES VIEUX AMANTS» (Brel-Jouannest)

Bien sûr, nous eûmes des orages
 Vingt ans d'amour, c'est l'amour fol
 Mille fois tu pris ton bagage
 Mille fois je pris mon envol
 Et chaque meuble se souvient
 Dans cette chambre sans berceau
 Des éclats des vieilles tempêtes
 Plus rien ne ressemblait à rien
 Tu avais perdu le goût de l'eau
 Et moi celui de la conquête

Mais mon amour
 Mon doux mon tendre mon merveilleux amour
 De l'aube claire jusqu'à la fin du jour
 Je t'aime encore tu sais je t'aime

Moi, je sais tous tes sortilèges
 Tu sais tous mes envoûtements
 Tu m'as gardé de pièges en pièges
 Je t'ai perdue de temps en temps
 Bien sûr tu pris quelques amants
 Il fallait bien passer le temps
 Il faut bien que le corps exulte
 Finalement finalement
 Il nous fallut bien du talent
 Pour être vieux sans être adultes

Oh, mon amour
 Mon doux mon tendre mon merveilleux amour
 De l'aube claire jusqu'à la fin du jour

Je t'aime encore, tu sais, je t'aime

Et plus le temps nous fait cortège
 Et plus le temps nous fait tourment
 Mais n'est-ce pas le pire piège
 Que vivre en paix pour des amants
 Bien sûr tu pleures un peu moins tôt
 Je me déchire un peu plus tard
 Nous protégeons moins nos mystères
 On laisse moins faire le hasard
 On se méfie du fil de l'eau
 Mais c'est toujours la tendre guerre

Oh, mon amour...
 Mon doux mon tendre mon merveilleux amour
 De l'aube claire jusqu'à la fin du jour
 Je t'aime encore tu sais je t'aime

«LA CANZONE DEI VECCHI AMANTI» (versione italiana di Duilio Del Prete)

Certo ci fu qualche tempesta,
 Vent'anni è amare alla follia;
 Mille volte dicesti basta,
 Mille volte me ne andai via.
 Ma ogni cosa si ricorda
 In questa stanza senza culla:
 I lampi dei vecchi contrasti...
 Non c'era più una cosa giusta,
 Avevi perso il tuo calore,
 E io la febbre di conquista.

Oh, mio amore,
 Mio dolce, mio meraviglioso amore,
 Dall'alba chiara finché il giorno muore,
 Io t'amo ancora, sai, ti amo.

So tutto delle tue magie
 E tu della mia intimità.
 Sapevo delle tue bugie
 E tu delle mie tristi viltà.
 So che hai avuto degli amanti,
 Bisogna pur tirare avanti,
 Bisogna pur che il corpo esulti.
 Ma c'è voluto tanto cuore
 Per riuscirci ad invecchiare
 Senza mai diventare adulti.

Oh, mio amore,
 Mio dolce, mio meraviglioso amore.,
 Dall'alba chiara finché il giorno muore
 Io t'amo ancora, sai, ti amo.

E più ci fanno guardia d'onore,
 Più gli anni angosciano la via.
 Ma c'è forse un male peggiore
 Che amarsi con monotonia?
 Ora piangi con meno zelo,
 Io mi scatenò molto dopo,
 Non abbiamo quasi più misteri.
 Lasciamo un po' il settimo cielo,
 Scendiamo a patti con la terra,
 Però è la stessa dolce guerra.

Oh, mio amore,
 Mio dolce, mio meraviglioso amore,
 Dall'alba chiara finché il giorno muore
 Io ti amo ancora, sai, ti amo.

«ORA CHE NON SON PIÙ INNAMORATO» (Gaber-Luporini)

Ora che non son più innamorato
 ora che non sei più innamorata...

Ora che non ho più quelle emozioni
 che non corro più a casa per svegliarti
 nel pieno della notte
 ora che tutto si svolge di mattina
 quando a letto mi porti contro voglia
 un po' di caffelatte.
 Gli occhi gonfi e stanchi, lunghe e faticose discussioni
 forse niente di sincero
 sempre mezza nuda, senza più pudore
 senza più nessun mistero.

Com'è tutto più giusto, com'è tutto più vero
 come ha più senso, come ha più valore questo nostro...

Ora che non c'è niente da scoprire
 non abbiamo nemmeno una gran voglia
 di fare l'amore
 ora che ho quasi un senso di fastidio
 se sento le tue braccia, le tue gambe

se ti sento respirare.
 E quando sei ammalata con la fronte calda, ti lamenti
 sì per farti compatire
 mi alzo un po' assonnato, cerco un'aspirina, ti accarezzo
 fingo di soffrire.

Com'è tutto più giusto, com'è tutto più vero
 come ha più senso, come ha più valore questo nostro...

Ora che noi ci siamo anche traditi
 e che sono successe tante cose
 che non potevo immaginare
 quanto abbiamo sofferto e faticato
 per arrivare a capire che domani
 ci potremmo anche lasciare.
 Quanta resistenza e quanta esagerata insofferenza
 qualche volta anche per niente
 e questa strana unione che ogni giorno si trasforma lentamente.

Com'è tutto più giusto, com'è tutto più vero
 come ha più senso, come ha più valore questo nostro...
 Ora che non son più innamorato
 ora che non sei più innamorata...

Ora che non ho più quelle emozioni,
 che non corro più a casa per svegliarti
 nel pieno della notte,
 ora che tutto si svolge di mattina
 quando a letto mi porti contro voglia
 un po' di caffelatte...
 gli occhi gonfi e stanchi, lunghe e faticose discussioni,
 forse niente di sincero,
 sempre mezza nuda, senza più pudore,
 senza più nessun mistero...

com'è tutto più giusto, com'è tutto più vero,
 come ha più senso, come ha più valore questo nostro amore.

Ora che non c'è niente da scoprire
 non abbiamo nemmeno una gran voglia
 di fare l'amore,
 ora che ho quasi un senso di fastidio
 se sento le tue braccia, le tue gambe,
 se ti sento respirare...
 e quando sei ammalata con la fronte calda, ti lamenti
 sì, per farti compatire...

mi alzo un po' assonnato, cerco un'aspirina, ti accarezzo,
fingo di soffrire...

com'è tutto più giusto, com'è tutto più vero,
come ha più senso, come ha più valore questo nostro amore.

Ora che ci siamo anche traditi
e che sono successe tante cose
che non potevo immaginare,
quanto abbiamo sofferto e faticato
per arrivare a capire che domani
ci potremmo anche lasciare...
quanta resistenza e quanta esagerata insofferenza,
qualche volta anche per niente,
e questa strana unione che ogni giorno si trasforma lentamente...

Com'è tutto più giusto, com'è tutto più vero,
come ha più senso, come ha più valore questo nostro amore.

Naturalmente il modo più diretto di trasportare in Italia una canzone è quello di tradurre, operazione sempre difficile, che ha esiti alterni, ma almeno chiara e programmatica.

Vediamo tre forme diverse di traghettare in Italia un capolavoro francese, anche questo di Brel: «Le plat pays» nell'originale (1962) con la versione italiana di Duilio Del Prete; la trasposizione in Italia (non solo in italiano cioè...) di Herbert Pagani «Lombardia» (1965); e un'autonoma canzone di Dario Fo e Fiorenzo Carpi, «La brutta città» (1964), che ritengo proprio tenga conto dell'affine titolo breliano.

«LE PLAT PAYS» (Jacques Brel)

Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague
Et des vagues de dunes pour arrêter les vagues
Et de vagues rochers que les marées dépassent
Et qui ont à jamais le cœur à marée basse
Avec infiniment de brumes à venir
Avec le vent de l'est écoutez-le tenir
Le plat pays qui est le mien
Avec des cathédrales pour uniques montagnes
Et de noirs clochers comme mâts de cocagne
Où des diables en pierre décrochent les nuages
Avec le fil des jours pour unique voyage
Et des chemins de pluie pour unique bonsoir
Avec le vent d'ouest écoutez-le vouloir
Le plat pays qui est le mien
Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu

Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité
 Avec un ciel si gris qu'un canal s'est pendu
 Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner
 Avec le vent du nord qui vient s'écarteler
 Avec le vent du nord écoutez-le craquer
 Le plat pays qui est le mien
 Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut
 Avec Frida la Blonde quand elle devient Margot
 Quand les fils de novembre nous reviennent en mai
 Quand la plaine est fumante et tremble sous juillet
 Quand le vent est au rire quand le vent est au blé
 Quand le vent est au sud écoutez-le chanter
 Le plat pays qui est le mien.

«LA BASSA LANDA» (versione italiana di Duilio Del Prete)

Con il Mare del Nord come estremo orizzonte
 E un deserto di dune per placare le onde,
 Con delle rocce attente che il tramonto ricrea,
 Sole nella tristezza della bassa marea,
 E coll'eterno amore di un'eterna foschia,
 Con il vento del Nord, guardatela lottare,
 La bassa landa che è la mia.

Con delle cattedrali come uniche montagne
 E guglie nere come alberi di cuccagna
 E chimere di marmo che si artigiano al cielo,
 Con l'odissea del tempo come ultimo volo
 E dei rondò di pioggia come sole frontiere,
 Con il vento dell'Est, ascolta volere,
 La bassa landa che è la mia.

Con un cielo di piombo che fonde nei canali,
 Un cielo tanto basso da tarpare le ali,
 Un cielo così basso da prenderti per mano,
 Un cielo così triste da chiederti perdono,
 Con il vento dell'Ovest che si squarcia e che freme,
 Con il vento dell'Ovest, ascolta come geme,
 La bassa landa che è la mia.

Con la prima rugiada che sussurra all'aurora
 E col primo germoglio che lievita in pianura,
 Quando Frida scompare e fiorisce Margherita,
 Un'estate di vita solo per farsi amare,
 Quando il sole del grano torna a fare il giullare,
 Con il vento del Sud, sentitela cantare,

La bassa landa che è la mia.

«LOMBARDIA» (Pagani-Brel)

Qui l'arpa della pioggia per mesi suonerà
 ed un'infinità di nebbia scenderà
 e vedrai coprirà tutto intorno a noi
 e annegherà il tuo cuore anche se non vuoi
 perché d'autunno piove qui e non smette mai...
 Se vieni su da me, vedrai, ti abituerai
 in Lombardia che è casa mia.

Vedrai la cattedrale che sembra una montagna
 con mille guglie bianche che la luna bagna
 e dei diavoli in pietra che sputano alle stelle
 e che graffiano il cielo con gesti di zitelle,
 son secoli che fanno le stesse smorfie ormai...
 Se vieni su da me, vedrai, ti abituerai
 in Lombardia che è casa mia.

Qui il cielo è così grigio che sembra venga giù,
 qui il cielo è così basso che insegna l'umiltà,
 è così grigio che il Naviglio annegherà,
 è così basso che il Naviglio non c'è più,
 il vento qui si invita ai funerali, sai...
 Se vieni su da me, vedrai, ti abituerai
 in Lombardia che è casa mia.

Ma quando il primo fiore dal fango nascerà
 e fra le ciminiere il pioppo canterà
 capirai che a novembre noi dobbiamo pagare
 quel che maggio promette e giugno ci può dare,
 fra i grattacieli e tram l'estate scoppierà...
 Se vieni su da me, vedrai, ti piacerà
 la Lombardia che è casa mia.

«LA BRUTTA CITTÀ» (Fo-Carpi)

Già sugli ultimi prati incontri dei tubi,
 poi sorpassi tralicci, poi tubi
 e tralicci che sorreggono muri
 truccati da case.
 Ed un albero solo in mezzo a dei cani
 che fanno la fila per fare pipì.
 È un paese cresciuto in periferia,
 questa brutta città che è la mia.

Non esiste pianura più piatta di questa
 dove il vento ha paura di sporcarsi di nebbia,
 dov'è un duomo pazzesco coperto di pizzi,
 è una cava di marmo vestita da sposa.
 Il Naviglio sta fermo
 e soffoca i pesci,
 solo in sogno si muove
 e triste va via
 dalla brutta città
 che è la mia.
 Se però le ragazze ti vengono incontro
 tutta l'aria si muove e pare sia vento
 e ti tieni il cappello, ma il cuore non puoi.
 La domenica insieme si va nella piazza,
 io la tengo alla vita, corriam sul sagrato,
 spaventiamo i colombi che volano via
 sulla brutta città che è la mia.

A volte le citazioni, da parte degli italiani, sono esplicite (Giorgio Gaber cita «Les bourgeois» di Brel in «I borghesi»; Paolo Conte omaggia dichiaratamente «La première fille» di Brassens con «L'ultima donna»; Roberto Vecchioni cerca di citare «Il tuo stile» di Léo Ferré intitolando un suo pezzo «Il tuo culo e il tuo cuore»). Ma a volte la citazione è oggettivamente un po' più subdola e ambigua, perché riproduce molte cose... senza dichiararne la fonte.

Facciamo alcuni esempi. Cominciamo da Brel. Ben tre canzoni di Tenco sembrano far riferimento a «Une île» di Brel (1961): «Io vorrei essere là» («...nella mia verde isola ad inventare un mondo di soli amici», registrata nel 1962 ma pubblicata per la prima volta nel 1966), «In qualche parte del mondo», «Ti ricorderai» (entrambe del 1961). Ammettiamo tuttavia che non a caso abbiamo detto «sembrano»: la pubblicazione pressoché contemporanea delle quattro canzoni può effettivamente far pensare anche a una semplice coincidenza.

In Guccini gli ubriachi che «sputano al cielo come se avessero di fronte l'universo» (da «Per quando è tardi», 1970) assomigliano molto ai marinai di «Amsterdam» (1964), canzone che tra l'altro Guccini cantava in una sua traduzione pur se rimasta inedita.

«Non c'è più l'America», un provino di Piero Ciampi del 1977 (pubblicato postumo nel 1990), ha un titolo curiosamente uguale al verso «il n'y a plus d'Amerique» nella contemporanea «Voir un ami pleurer» di Brel (1977).

Il memorabile verso di Endrigo «E ti regalerò quel che resta della mia gioventù» (da «Io che amo solo te» 1962) sembra attinto dal verso di Brel «Ti offrirò il tempo che resta della gioventù» («La tendresse», 1959).

Non è di Endrigo ma era lui a cantarla la seguente «Ti amo», di Giorgio Calabrese e Gianfranco Reverberi (1964), che facciamo precedere dall'omologa «Je t'aime» di Brel (1961), anche nella traduzione italiana di Duilio Del Prete.

«JE T'AIME» (Brel-Rauber)

Pour la rosée qui tremble au calice des fleurs
 De n'être pas aimée et ressemble à ton cœur
 Je t'aime
 Pour le doigt de la pluie au clavecin de l'étang
 Jouant page de lune et ressemble à ton chant
 Je t'aime
 Pour l'aube qui balance sur le fil d'horizon
 Lumineuse et fragile et ressemble à ton front
 Je t'aime
 Pour l'aurore légère qu'un oiseau fait frémir
 En la battant de l'aile et ressemble à ton rire
 Je t'aime
 Pour le jour qui se lève et dentelle le bois
 Au point de la lumière et ressemble à ta joie
 Je t'aime
 Pour le jour qui revient d'une nuit sans amour
 Et ressemble déjà, ressemble à ton retour
 Je t'aime
 Pour la porte qui s'ouvre, pour le cri qui jaillit
 Ensemble de deux cœurs et ressemble à ce cri
 Je t'aime
 Je t'aime
 Je t'aime

«TIAMO» (traduzione di Duilio Del Prete)

Per la rugiada nata
 Al calice del fiore
 Che vuol essere amata
 E mi sembra il tuo cuore...
 Io ti amo.

Per la mano di pioggia
 Che all'arpa dello stagno
 Suona raggi di luna
 E che sembra il tuo canto...
 Io ti amo.

Per l'alba che volteggia
 Sul filo d'orizzonte
 Luminosa e gentile
 E sembra la tua fronte...

Io ti amo.

Per l'aurora leggera
 Che un passero ha dischiuso
 Sfiandola con l'ala
 E sembra il tuo sorriso...
 Io ti amo.

Per il giorno che sorge
 E cesella la natura
 Col tocco della luce
 E sembra la tua gioia...
 Io ti amo.

Per il giorno che segue
 La notte senza amore
 E che viene a cantarmi
 Che tu stai per tornare...
 Io ti amo.

Per la porta che s'apre,
 Per il grido sgorgato
 Insieme da due cuori
 E sembra questo grido...
 Io ti amo.
 Io ti amo.
 Io ti amo.

«TIAMO» (Calabrese-Reverberi, dal repertorio di Sergio Endrigo)

Per avermi sorriso
 in un triste mattino
 e aver dato un colore alla vita,
 ti amo.

Per avermi guardato
 quando io ti cercavo
 e volevo venirti vicino,
 ti amo.

Per avermi parlato
 quando un lungo silenzio
 aspettava soltanto una voce,
 ti amo.

Per aver accettato
 un incerto domani,
 per restare ad attenderlo insieme,
 ti amo.

E perché non ho niente
 per poter ricambiare
 tutto il bene che ho avuto da te,
 ti dedico tutto di me.
 Con tutta la forza che ho
 io ti amo,
 ti amo,
 ti amo.

Il caso più interessante è quello di Fabrizio De André, che in questi rimandi resta sempre ad altissimi livelli di qualità di fattura, a volte arrivando addirittura a superare i maestri. È proprio una delle sue peculiarità – che trovo positiva e intelligente – quella di essere sempre stato apertissimo a influssi e influenze culturali che venivano dall'esterno, dichiarandole o non dichiarandole. Certamente De André ha sempre assemblato le sue fonti e le sue citazioni in maniera assolutamente personale, con quei guizzi geniali, quei decisivi lampi di genio che fanno il capolavoro.

Nel suo concept-album *Tutti morimmo a stento* (1968), «La ballata degli impiccati» si ispira all'omonimo epitaffio (1462) di François Villon, dove segnatamente negli ultimi due versi si rispecchia proprio la «filosofia» di De André, là dove Villon dice: «Uomini, non schernite il nostro stato ma Dio pregate che ci voglia assolvere». Vale la pena ripercorrerne i rispettivi testi.

«EPITAFFIO» («BALLATA DEGLI IMPICCATI»)
 (Villon, traduzione di Emma Stojkovic Mazzariol)

Fratelli umani, che ancor vivi siete,
 non abbiate per noi gelido il cuore,
 ché, se pietà di noi miseri avete,
 Dio vi darà più largo il suo favore.
 Appesi cinque, sei, qui ci vedete:
 la nostra carne, già troppo ingrassata,
 è ormai da tempo divorata e guasta;
 noi, ossa, andiamo in cenere e polvere.
 Nessun rida del male che ci devasta,
 ma Dio pregate che ci voglia assolvere!
 Se vi diciam fratelli, non dovete
 averci a sdegno, pur se fummo uccisi
 da giustizia. Ma tuttavia, sapete
 che di buon senso molti sono privi.
 Poiché siam morti, per noi ottenete
 dal figlio della Vergine Celeste
 che inaridita la grazia non resti,
 e che ci salvi dall'orrenda folgore.
 Morti siamo: nessuno ci molesti,
 ma Dio pregate che ci voglia assolvere!

La pioggia ci ha lavati e risciacquati,
 e il sole ormai ridotti neri e secchi;
 piche e corvi gli occhi ci hanno scavati,
 e barba e ciglia strappate coi becchi.
 Noi pace non abbiamo un sol momento:
 di qua, di là, come si muta, il vento
 senza posa a piacer suo ci fa volgere,
 più forati da uccelli che ditali.
 A noi dunque non siate mai uguali;
 ma Dio pregate che ci voglia assolvere!
 Gesù, che su tutti hai signoria,
 fa' che d'Inferno non siamo in balia,
 che debito non sia con lui da solvere.
 Uomini, qui non v'ha scherno o ironia,
 ma Dio pregate che ci voglia assolvere!

«BALLATA DEGLI IMPICCATI» (De André-Bentivoglio)

Tutti morimmo a stento
 ingoiando l'ultima voce
 tirando calci al vento
 vedemmo sfumare la luce.

L'urlo travolse il sole
 l'aria divenne stretta
 cristalli di parole
 l'ultima bestemmia detta.

Prima che fosse finita
 ricordammo a chi vive ancora
 che il prezzo fu la vita
 per il male fatto in un'ora.

Poi scivolammo nel gelo
 di una morte senza abbandono
 recitando l'antico credo
 di chi muore senza perdono.

Chi derise la nostra sconfitta
 e l'estrema vergogna ed il modo
 soffocato da identica stretta
 impari a conoscere il nodo.

Chi la terra ci sparse sull'ossa
 e riprese tranquillo il cammino
 giunga anch'egli stravolto alla fossa

con la nebbia del primo mattino.

La donna che celò in un sorriso
il disagio di darci memoria
ritrovi ogni notte sul viso
un insulto del tempo e una scoria.

Coltiviamo per tutti un rancore
che ha l'odore del sangue rappreso
ciò che allora chiamammo dolore
è soltanto un discorso sospeso.

Tutti morimmo a stento
ingoando l'ultima voce,
tirando calci al vento
vedemmo sfumare la luce.

L'urlo travolse il sole,
l'aria divenne stretta,
cristalli di parole,
l'ultima bestemmia detta.

Prima che fosse finita
ricordammo a chi vive ancora
che il prezzo fu la vita
per il male fatto in un'ora.

Poi scivolammo nel gelo
di una morte senza abbandono
recitando l'antico credo
di chi muore senza perdono.

Chi derise la nostra sconfitta
e l'estrema vergogna ed il modo,
soffocato da identica stretta,
impari a conoscere il nodo.

Chi la terra ci sparse sull'ossa
e riprese tranquillo il cammino
giunga anch'egli stravolto alla fossa
con la nebbia del primo mattino.

La donna che celò in un sorriso
il disagio di darci memoria
ritrovi ogni notte sul viso
un insulto del tempo e una scoria.

Coltiviamo per tutti un rancore
che ha l'odore del sangue rappreso,
ciò che allora chiamammo dolore
è soltanto un discorso sospeso.

«Valzer per un amore» (1964) è ispirata a un sonetto di Pierre de Ronsard: «Quand vous serez bien vieille» (1578). Ecco i due testi.

«LE TEMPS S'EN VA» (Pierre de Ronsard, traduzione di Mario Praz)

Quando vecchia sarete, la sera, alla candela,
seduta presso il fuoco, dipanando e filando,
ricanterete le mie poesie, meravigliando:
Ronsard mi celebrava al tempo ch'ero bella.

Serva allor non avrete ch'ascolti tal novella,
vinta dalla fatica già mezzo sonnecchiando,
ch'al suono del mio nome non apra gli occhi alquanto,
e lodi il vostro nome ch'ebbe sì buona stella.

Io sarò sotto terra, spirto tra ignudi spirti,
prenderò il mio riposo sotto l'ombra dei mirti.
Voi presso il focolare, una vecchia incurvita,

l'amor mio e 'l fiero sprezzo vostro rimpiangerete,
Vivete, date ascolto, diman non attendete:
cogliete fin da oggi le rose della vita.

«VALZER PER UN AMORE» (De André-Marinuzzi)

Quando carica d'anni e di castità,
tra i ricordi e le illusioni
del bel tempo che non ritornerà,
troverai le mie canzoni,
nel sentirle ti meraviglierai
che qualcuno abbia lodato
le bellezze che allor più non avrai
e che avesti nel tempo passato.

Ma non ti servirà il ricordo,
non ti servirà
che per piangere il tuo rifiuto
del mio amore che non tornerà.
Ma non ti servirà più a niente,
non ti servirà

che per piangere sui tuoi occhi
che nessuno più canterà.

Vola il tempo, lo sai che vola e va,
forse non ce ne accorgiamo
ma più ancora del tempo che non ha età,
siamo noi che ce ne andiamo
e per questo ti dico amore, amore,
io t'attenderò ogni sera,
ma tu vieni, non aspettare ancora,
vieni adesso finché è primavera.

Vediamo più brevemente alcune altre «citazioni» in De André. Ne «La ballata dell'eroe» (1961) il soldato che «troppo lontano si spinse a cercare la verità» assomiglia ai soldati di una canzone di Aznavour che «sono partiti per cercare la verità troppo lontano» («L'amour et la guerre», un testo di Bernard Dimey musicato e cantato da Aznavour, 1961).

In «Père Noël et la petite fille» di Brassens (1958) c'è il verso «ti pose le mani sui fianchi» diventato famoso per la «Canzone di Marinella» (1964).

«Crepare di maggio, ci vuole tanto troppo coraggio» («La guerra di Piero», 1964) richiama «è duro morire in primavera» di Brel («Le moribond», 1961).

«Quando si muore si muore soli» («Il testamento», 1963) richiama un altro frammento di Brel: «davanti alla carogna ci si ritrova soli» («Seul», 1959).

L'incipit de «La città vecchia» (1965) è praticamente uguale a quello di una poesia di Jacques Prévert («Embrasse moi», 1946): «il sole del buon Dio non brilla dalle nostre parti perché ha già troppo da fare nei quartieri dei ricchi».

«Preghiera in gennaio» (1967) è ispirata a una poesia di Francis Jammes (1868-1938).

«Canzone del maggio» (1973) è, pur non dichiarata, una trasposizione di «Chacun de vous est concerné» di Dominique Grange, canzone studentesca del maggio '68 a Parigi.

In «Verranno a chiederti del nostro amore» (1973), nei «fiori regalati a maggio e restituiti in novembre» si rispecchiano «i figli di novembre che ritroviamo a maggio» di «Le plat pays» (1962).

La «Canzone del padre» (1973) è simmetrica alla «Canzone dei vecchi amanti», ancora di Brel (1967): in De André «ogni notte lei mi si arrende più tardi», in Brel «je me déchire un peau plus tard».

Lasciando De André, un caso poco noto di «affinità» è «La gatta» di Gino Paoli (1960) il cui concetto è esattamente quello di «Auprès de mon arbre» di Brassens (1955).

«AUPRES DE MON ARBRE» (Brassens) – ultima strofa

J'avais un' mansarde

Pour tout logement
 Avec des lézardes
 Sur le firmament
 Je l'savais par cœur depuis
 Et pour un baiser la course
 J'emmenais mes bell's de nuits
 Faire un tour sur la grande ourse
 J'habit' plus d' mansarde
 Il peut désormais
 Tomber des hall'bardes
 Je m'en bats l'œil mais
 Mais si quelqu'un monte aux cieux
 Moins que moi j'y paie des prunes
 Y a cent sept ans qui dit mieux,
 Qu' j'ai pas vu la lune

«VICINO AL MIO ALBERO»

(traduzione di Nanni Svampa e Mario Mascioli) – ultima strofa

Avevo una mansarda
 come unico alloggio,
 con delle crepe
 che davano sul firmamento,
 che conoscevo ormai a memoria;
 e per un bacio di corsa
 portavo le mie belle di notte
 a fare un giro sull'Orsa Maggiore...
 Non abito più in mansarda,
 ormai può
 piovere a dirotto,
 me ne infischio, ma
 ci scommetto che nessuno
 è più infelice di me.
 Sono centosette anni – chi offre di più? –
 che non vedo la luna!

«La gatta» la conoscono tutti in Italia. Da una parte la mansarda di Brassens, dall'altra la soffitta di Paoli; da una parte le crepe sul firmamento, dall'altra la finestra sul cielo blu; da una parte il giro sull'Orsa Maggiore, dall'altra la stellina che scende vicina vicina. «J'habit'plus d'mansard», conclude sconsolato Brassens; «ora non abito più là», conclude, altrettanto sconsolato, Paoli...

Non è l'unico caso di rimandi paoliani alla canzone francese, alla quale peraltro anche lui si è sempre dichiarato debitore, e a Brassens in particolare. In «Stances à un cambrioleur» (1972) Brassens ammette che forse, se le proprie canzonette non gli avessero fruttato gloria e denaro, sarebbe finito a fare il mestiere del ladro («Si je

n'avais pas dû rencontrer le succès / J'aurais tout comme toi, pu virer malhonnête / Je serais devenu ton complice, qui sait»). In «Cosa farò da grande» (1986) Paoli canta «il tizio che ha rubato stanotte in casa mia non ha portato via un dubbio che c'è in me: se non mi andava bene con le canzoni forse ero dalla sua parte e c'era un ladro in più». Per non parlare dell'armonica che fa il verso all'organo tanto in «Marcia nuziale» (1956) come nel «Cielo in una stanza» (1960)...

Un triplice caso che accomuna invece Paoli alla poesia di Prévert e alla canzone di Brel è il seguente, giocato su un tema curiosamente ricorrente in canzone: l'uomo che contempla la propria compagna dormiente. Ecco la documentazione: «Quand tu dors» di Prévert (1946), «Dors ma mie» di Brel (1958), «Dormi» di Paoli (1968).

«QUAND TU DORS» (Prévert, traduzione di Maurizio Cucchi e Giovanni Raboni)

Tu di notte dormi
e io invece ho l'insonnia.
Io ti vedo dormire,
questo mi fa soffrire.

Hai gli occhi chiusi, il lungo corpo disteso.
È buffo ma tutto questo mi fa piangere,
poi d'improvviso eccoti sorridere,
ridi di gusto mentre dormi.
Ma dove sei in quel momento?
Per dove sei partita, mi domando.
Magari con un altro uomo,
molto lontano e in un altro Paese
per ridere di me insieme a lui.

Tu di notte dormi
e io invece ho l'insonnia.
Io ti vedo dormire,
questo mi fa soffrire.

Quando tu dormi non so se mi ami,
sei qui con me eppure sei distante.
Tu tutta nuda, io mi aggrappo a te
ma è come se fossi lontano,
eppure sento il tuo cuore che batte
ma non so se batte per me,
non so più niente, non ne so più niente,
vorrei che il tuo cuore non battesse più
se un giorno tu non dovessi più amarmi.

Tu di notte sogni
e io invece ho l'insonnia.

Io ti vedo dormire,
questo mi fa soffrire.

Tutte le notti io piango tutta la notte,
e tu sogni e tu sorridi
ma tutto ciò non può durare,
certo una notte io ti ucciderò
e i tuoi sogni allora finiranno
e poiché anch'io mi ucciderò
anche la mia insonnia potrà avere fine
e i nostri due cadaveri di nuovo assieme
dormiranno nel letto nuziale.

Tu di notte sogni
e io invece ho l'insonnia.
Io ti vedo sognare
e questo mi fa piangere.

Ecco il giorno e subito ti svegli
e proprio a me sorridi
sorridi con il sole
e io non penso più alla notte
dici quelle parole, sempre quelle:
«Hai passato una buona notte?»
e io come sempre rispondo
«Sì mia cara, ho dormito bene
e ti ho sognato come ogni notte».

«DORS MA MIE» (Brel-Rauber, traduzione di Duilio Del Prete)

Dormi, cara,
Fuori la notte è nera,
Dormi, mia buona sera.
Dormi, cara,
Fine dell'avventura,
Dormi, mia buona sera.
Sopra i fiori che chiudono gli occhioni
Piange una lieve pioggia
E il passero che canterà l'aurora
Dorme e sogna ancora.
Così verrà domani,
Sarò di nuovo solo
Perché mi avrai perduto
Col tuo volerli troppo,
Perché mi avrai sprecato
Col voler costruire

Una fortuna eterna
 Noiosa da morire
 Invece d'accostarti
 A me semplicemente,
 Al mio desiderarti
 Per la tua primavera,
 Perché quelle che amiamo
 Non capiranno mai
 Di essere ogni volta
 Un ultimo giardino
 O l'ultima fortuna
 Di un'ultima sorpresa
 O l'ultima partenza
 Con l'ultimo veliero.
 Dormi, cara,
 Fuori la notte è nera,
 Dormi, mia buona sera.
 Dormi, cara, finita è l'avventura.
 Sogna, cara. Vado via.

«DORMI» (Paoli)

Dormi tra le mie braccia, amore, dormi,
 quando il tuo viso trova pace
 e il tuo respiro si fa lieve.
 Dormi, nessuna mano può sfiorarti
 e nessun altro può vederti
 e così sei soltanto mia.
 Ma poi non so in che mondo sei andata,
 non so perché sorridi piano,
 non so se mormori il mio nome.
 Dormi, non lasciarmi troppo indietro,
 vorrei dormire nel tuo cuore
 e respirare insieme a te.
 Dormi amore, dormi amore,
 dormi amore, dormi.

E come non pensare che una vecchia bella canzone di Paoli, «Gli innamorati sono sempre soli» (1961), sia debitrice di «Les enfants qui s'aiment» (1946), anche questa di Prévert?

«LES ENFANTS QUI S'AIMENT»

(Prévert, traduzione di Maurizio Cucchi e Giovanni Raboni)

I ragazzi che si amano si baciano
 in piedi contro le porte della notte.

I passanti che passano li segnano a dito,
 ma i ragazzi che si amano
 non ci sono per nessuno.
 E se qualcosa trema nella notte
 non sono loro ma la loro ombra
 per far rabbia ai passanti,
 per far rabbia disprezzo invidia riso.
 I ragazzi che si amano non ci sono per nessuno,
 sono altro, lontano, più lontano della notte,
 più in alto del giorno
 nella luce accecante del loro primo amore.

«GLI INNAMORATI SONO SEMPRE SOLI» (Paoli)

Gli innamorati sono sempre soli,
 soli sulla strada, soli sulla luna.
 Ogni panchina è la loro casa,
 ogni stella in cielo un ricordo d'amore.

Gli altri, che non sanno...
 gli altri, che non ricordano...
 gli altri non capiscono
 non capiscono
 non sorridono.

E voi amatevi davanti a tutto il mondo
 perché state tranquilli... che siete voi
 voi gli unici padroni
 padroni del mondo.

Ci sono casi-limite con cui si arriva al plagio, in quanto la «sovrapposizione» non è dichiarata... Fausto Amodei, delizioso personaggio che ha sempre esplicitamente dichiarato di aver avuto Brassens come modello, non ha avuto nessuna difficoltà a riconoscere a posteriori, col sorriso sulle labbra, di aver... «copiato» un brano di Brassens senza accreditarglielo al momento dell'incisione. Ecco la prova: da «La complainte des filles de joie» (1965) – qui prima in originale, poi nella versione italiana di Nanni Svampa e Mario Mascioli – alla sua «Le tristezze di una donnina allegra» (1972).

«LA COMPLAINTE DES FILLES DE JOIE» (Brassens)

Bien que ces vaches de bourgeois
 Les appell'nt des filles de joie
 C'est pas tous les jours qu'ell's rigolent
 Parole, parole

C'est pas tous les jours qu'elles rigolent

Car, même avec des pieds de grues
 Fair' les cents pas le long des rues
 C'est fatigant pour les guibolles
 Parole, parole
 C'est fatigant pour les guibolles

Non seulement ell's ont des cors
 Des œils-de-perdrix, mais encor
 C'est fou ce qu'ell's usent de grolles
 Parole, parole
 C'est fou ce qu'ell's usent de grolles

Y a des clients, y a des salauds
 Qui se trempent jamais dans l'eau
 Faut pourtant qu'elles les cajolent
 Parole, parole
 Faut pourtant qu'elles les cajolent

Qu'ell's leur fassent la courte échelle
 Pour monter au septième ciel
 Les sous, croyez pas qu'ell's les volent
 Parole, parole
 Les sous, croyez pas qu'ell's les volent

Ell's sont méprisées du public
 Ell's sont bousculées par les flics
 Et menacées de la vérole
 Parole, parole
 Et menacées de la vérole

Bien qu'tout' la vie ell's fass'nt l'amour
 Qu'ell's se marient vingt fois par jour
 La noce est jamais pour leur fiole
 Parole, parole
 La noce est jamais pour leur fiole

Fils de pécore et de minus
 Ris par de la pauvre Vénus
 La pauvre vieille casserole
 Parole, parole
 La pauvre vieille casserole

Il s'en fallait de peu, mon cher
 Que cett' putain ne fût ta mère

Cette putain dont tu rigoles
 Parole, parole
 Cette putain dont tu rigoles

«IL LAMENTO DELLE RAGAZZE DI VITA»
 (traduzione di Nanni Svampa e Mario Mascioli)

Sebbene quegli stronzi di borghesi
 le chiamino ragazze di vita,
 non è che tutti i giorni si divertano, parola mia.

Poiché, pur avendo zampe da gru,
 andare su e giù lungo le strade
 è faticoso per le gambe,
 parola mia.

Non solo hanno calli,
 occhi di pernice,
 ma è pazzesco cosa consumano di scarpe,
 parola mia.

Ci sono dei clienti, dei sozzoni,
 che non si lavano mai.
 Eppure li devono coccolare,
 parola mia

Devono fargli “scaletta”
 per farli salire al settimo ciclo,
 e i soldi non crediate che li rubino,
 parola mia.

Sono disprezzate dalla gente,
 sono strapazzate dai piedi piatti
 e minacciate dalla sifilide,
 parola mia,

Sebbene tutta la vita facciano l'amore,
 si sposino venti volte al giorno,
 non si godono mai la festa,
 parola mia.

Figlio di una smorfiosa e di un deficiente,
 non ridere della povera Venere,
 della povera vecchia baldracca,
 parola mia.

C'è mancato poco, caro mio,
che questa puttana che tu prendi in giro
non fosse tua madre,
parola mia.

«LE TRISTEZZE DI UNA DONNINA ALLEGRA» (Amodei)

Anche se i borghesi la vogliono chiamare donnina,
altro che allegria:
ha da faticare come una negra.
Compie percorrendo per un giorno intero la via consueta,
molte miglia in più di quelle che fa un vero maratoneta.
Fa tanta fatica che però il mestiere non le consente di mettere in mostra
per non dissuadere qualche cliente,
perché sia i clienti quanto il suo magnaccia son dell'avviso
che lei debba avere ben stampato in faccia sempre un sorriso.
E magari ha una scarpa troppo stretta col tacco a spillo
o magari l'ha già bell'e resa infetta qualche bacillo
Ha magari i calli, l'occhio di pernice, l'occhio pollino
ma deve ugualmente aver l'aria felice di un cherubino.
Corre sempre il rischio che qualche messere a cui donarsi
non sappia che l'acqua, oltre che per bere, serve a lavarsi.
Quelli del mestiere non son certo ignari,
anzi san bene quanta gente ignora
le più elementari norme d'igiene-
Ciò che le dispiace più d'ogni altra cosa
è veder come certa gente si dimostri un po' ritrosa a darle un nome:
chi la chiama "una di quelle", chi la dice "donna perduta",
chi la chiama "etèra" oppure "meretrice" o "prostituta".
"La prostituzione - dice il buon borghese - che orrenda piaga!",
poi lui di soppiatto due o tre volte al mese va lì e la paga,
e il curato che le chiede in confessione se non si pente...
poi da lei pretende qualche prestazione gratuitamente.
E il magistrato dopo che le irroga multe severe
poi subito dopo, toltà via la toga, cambia parere.
Ed il poliziotto, quando le consegna il foglio di via,
prima che lei parta... no, non ne disdegna la compagnia.
Voi gente perbene che non conoscete i retroscena
non perseguitate e non deridete la Maddalena.
Voi persone ammodo, gente puritana, voi teste quadre...
c'è mancato un pelo che questa puttana fosse vostra madre.

Ma il caso più eclatante è sicuramente quello della canzone di Gaber «L'amico», che si rivolge all'amico morente per confortarlo. La si confronti con «Jef» di Brel. La differenza sta solo nel fatto che Brel conforta l'amico per un motivo meno tragico, la

perdita di un amore; ma le idee, la struttura e la musica sono identiche. Tralasciamo di riportarne i testi perché qui la contiguità è, appunto, soprattutto musicale.

Insomma, nella civiltà di oggi non ci rende conto, forse, di quanta Francia ci sia dunque nella canzone italiana. Mi si lasci per concludere una chiave del tutto sentimentale. Esiste evidentemente un «Mal de Paris» – che non a caso in Italia fu adottato nel 1964 come sigla di un popolarissimo programma televisivo, *Le inchieste del commissario Maigret*, attraverso una bellissima canzone di Marcel Mouloudji. Ci piace riascoltarla, o quanto meno qui rileggerla:

«LE MAL DE PARIS» (Marcel Mouloudji)

J'ai le mal de Paris
De ses rues, d'ses boulevards
De son air triste et gris
De ses jours, de ses soirs
Et l'odeur du métro
Me revient aussitôt
Que je quitte mon Paris
Pour des pays moins gris

J'ai le mal de la Seine
Qui écoute mes peines
Et je regrette tant
Les quais doux aux amants

J'aime me promener
Dans tous les beaux quartiers
Voir au Palais-Royal
Les filles à marier
Traîner à Montparnasse
De café en café
Et monter à Belleville
Tout en haut de la ville
Pour la voir en entier

J'ai le mal du pays
Quand je suis loin de Paris
Me prend le vague à l'âme
J'ai le coeur qui s'ennuie
Je rêve à cette dame
Dont les toits épanouis
Autour de Notre-Dame
Font des vagues infinies

J'ai le mal de la nuit

De la nuit de Paris
Quand les filles vont et viennent
A l'heure où moi je traîne

J'ai le mal des saisons
Qui poussent leur voiture
Dans les rues de Paris
Et changent sa parure

Le printemps va gaiement
Les arbres sont contents
Puis l'été se promène
C'est dimanche toute la semaine
Les feuilles tombent, blêmes

J'ai le mal de Paris
Durant les jours d'hiver
C'est gris et c'est désert
Plein de mélancolie
Oui, j'ai le mal d'amour
Et je l'aurai toujours
C'est drôle mais c'est ainsi
J'ai le mal de Paris.

LA CHANSON ERRANTE:
Tra Italia e Francia le inquietudini di
Herbert Pagani*

Carlo Bianchi
carbianchi@libero.it

ABSTRACT

Herbert Avraham Haggiag Pagani nacque a Tripoli da genitori ebrei verso la fine della seconda guerra mondiale, quando la Libia era ancora una colonia italiana, testé occupata però dai britannici. Trascorse poi l'infanzia e l'adolescenza fra vari paesi d'Europa – Austria, Germania, Francia, Svizzera, Italia. A partire dagli anni Sessanta, dividendosi fra Italia e Francia, divenne un artista poliedrico, cantante, autore e traduttore di canzoni, scrittore, disegnatore, incisore, assemblatore, disc-jockey, ma anche attivista sociale e politico. La sua educazione e formazione disparate e la sua eclettica attività avevano trovato una forte rispondenza di ideali nei versi di vari *chansonnier* d'oltralpe come Jacques Brel e Leo Ferré. Pagani si presentò sulla scena della musica leggera italiana non solo con canzoni originali in italiano ma anche traducendo nella nostra lingua alcune *chanson* francesi, fra cui spiccano «Le Plat Pays» e «Ces gens-là» di Brel (divenute rispettivamente «Lom-

* Nella stesura del presente saggio ho potuto avvalermi della collaborazione di varie persone che furono vicine a Herbert Pagani. Desidero ringraziare in particolare Rosanna Castellani, Marco Ferradini, Anna Jenček e Caroline Pagani. Un ringraziamento anche al dott. Stefano Grigolato, bibliotecario dell'emeroteca Queriniana di Brescia, per il reperimento di alcuni materiali, e infine (o prima di tutto) a mio padre Maurizio per aver acceso in me qualche anno or sono l'interesse verso questo personaggio.

∨

bardia» e «Che bella gente»). Egli le cantava in sintonia con la propria condizione personale ma anche con certi argomenti generali secondo lui importanti e attuali. Oltre a costituire una testimonianza autobiografica le parole franco-italiane delle canzoni di Pagani offrono una chiave di lettura per alcune delle trasformazioni e inquietudini che caratterizzavano la realtà urbana italiana e francese fra gli anni Sessanta e Settanta. Esse si trovano riassunte dapprima nel concept-album *Amicizia* (Italia, 1969) e poi vari dischi successivi, quando Pagani trovò in Francia un ambiente meno ostile alle sue tematiche, fra cui spicca il concept-album, *Megalopolis* (Francia, 1972; Italia 1973). I medesimi aspetti si possono cogliere negli scritti di Pagani, in particolare nel suo *Roman autobiographique*, nonché nelle sue opere visive.

KEYWORDS: letteratura francese; società urbana e popular music; arte; ecologia; ebraismo; omosessualità; Marco Ferradini.

APPARENZE E REALTÀ ITALIANE

A ben vedere, nemmeno «Cin cin con gli occhiali» si era appuntata su un fatto tanto lieve, benché qualcuno ora la definisca giusto una «deliziosa sciocchezza» (Castellani 2010, p. 11; Colombati 2011, p. 1725). Il tempo trascorso dalla fine degli anni Sessanta, quando Herbert Pagani scrisse quella canzone con Edoardo Bennato, può forse far dimenticare che allora portare occhiali generava dei seri complessi. Nulla a che vedere con l'odierno narcisismo del volto ornato di montature le più appropriate e alla moda. A quel tempo, sull'onda di un boom economico italiano che dava nuovi impulsi alla lettura e all'alfabetizzazione – grazie all'accresciuta attività dell'editoria, con le relative forme della cultura e della comunicazione stampata, libri, giornali, riviste e fumetti, ma anche grazie alla diffusione del cinema e della televisione – gli occhiali divennero un corollario obbligato per molti, giovani e non. In quanto sussidio per compensare un handicap, quale di fatto è l'insufficienza della vista, apparvero nella nostra cultura di massa come una «miseria» di cui vergognarsi. Si trattava di un disagio avvertito anche in altre società del nuovo benessere, quella americana ad esempio, come testimoniavano gli occhiali di Linus e la compassione di altri personaggi dei *Peanuts* intorno a lui, persino della bisbetica Lucy, in quel microcosmo infantile che rimandava invero al mondo degli adulti (Eco 1964a; Bassano di Tufillo 2010).

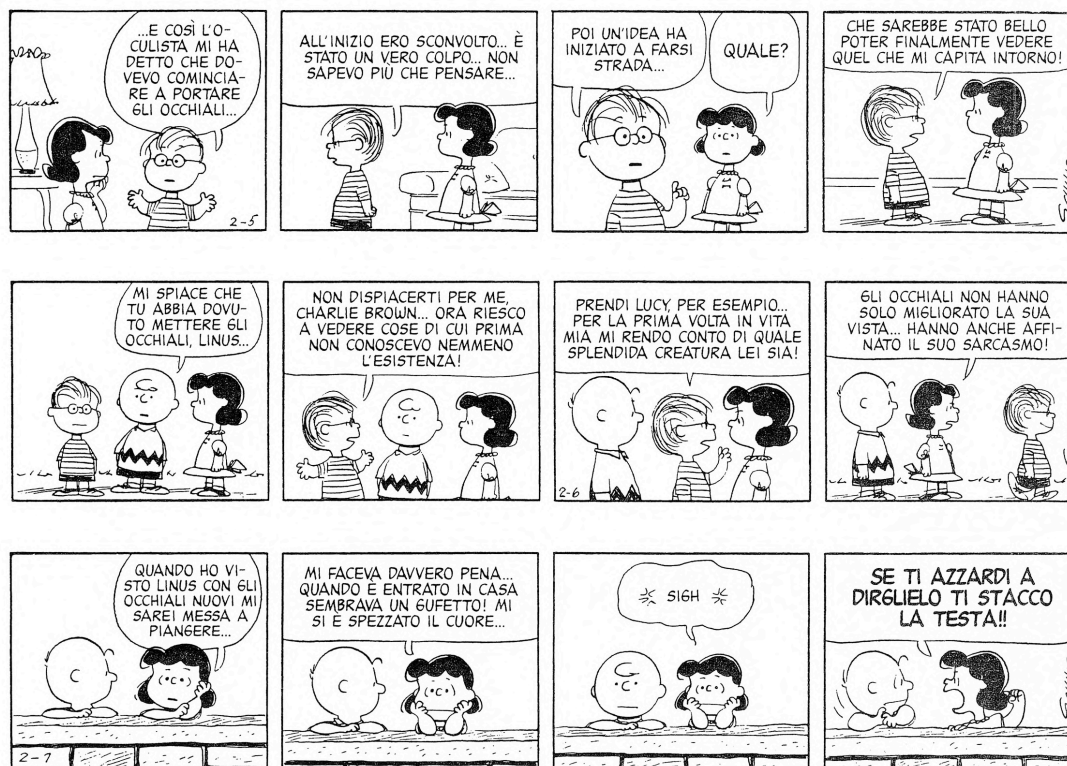


IMMAGINE 1: 7 febbraio 1962 (data dell'originale americano).

Nella cultura *popular* italiana, accanto a cose come i *Peanuts* tradotti nella nostra lingua, il complesso degli occhiali si ritrovava appunto, lenito, nella canzone di Herbert Pagani. Nel cantare che il «mondo è di tutti» non solo dei belli ma anche dei «brutti» che devono portare gli occhiali, Pagani collocava queste vittime di un mondo miope fra le varie tipologie di diversi ed emarginati sociali a cui le ideologie e gli accadimenti degli anni sessanta prestavano nuova attenzione e conferivano dignità. Con le sue canzoni, del resto, egli aveva espresso altri disagi che attraversavano la società italiana in quel periodo, sintetizzandoli infine nel long-playing *Amicizia* (1969). Il sorriso che oggi può suscitare «Cin cin con gli occhiali», al pari di altri testi di Pagani giudicati allora di un poetismo innocuo come la nota «Lombardia», si pone a suo modo come emblema di un repertorio *mainstream* degli anni sessanta apparentemente spensierato, quando non addirittura frivolo (stigmatizzato molti anni dopo dalla parodistica «Qua qua quando» di Francesco Baccini)¹ in cui si infiltravano tuttavia elementi di disturbo a vari livelli, così come quegli anni sessanta in generale furono sì «favolosi» per la ripresa economica e i sentimenti di speranza e cambiamento portati dalle giovani generazioni, ma

¹ Inclusa nel disco *Il pianoforte non è il mio forte* (1990). «Il testo è quanto di più idiota ci possa essere, perché a quel tempo erano tutti contenti», commentò lo stesso Baccini nel corso della relativa tournée. Il video della canzone stigmatizzava in modo ironico anche le manifestazioni canore di quel periodo, velatamente il festival di Sanremo.

proprio questi aneliti erano anche l'espressione di un'inquietudine che fronteggiava resistenze altrettanto intense e in modo talora violento – una dialettica esplosa infine nel terremoto del Sessantotto.

CONTRASTI E AMBIGUITÀ

Già a quel tempo Umberto Eco (1964b) notò come nella insorgente società di massa italiana la canzone di consumo, quella prodotta dalle major discografiche e legata alle esigenze del mercato, nonché diffusa tramite i media radio-televisivi e manifestazioni come il *Cantagiro* o *Un disco per l'estate* ma soprattutto il Festival di Sanremo, fosse un fondamentale strumento di analisi del sistema sociale e dunque come anche la più banale canzone di evasione esprimesse a suo modo esigenze profonde – per quanto assai diverse da quelle del Cantacronache e del Nuovo Canzoniere Italiano che operavano ai margini del grande circuito commerciale. Se cioè l'istanza del Cantacronache e del Nuovo Canzoniere Italiano era stata quella di «evadere dall'evasione» ricercando tramite le canzoni una (supposta) maggiore adesione alla tradizione e agli accadimenti della nazione, per altri versi questi venivano raccontati anche dalle canzoni di consumo: soprattutto, non sembrò un paradosso, dal Festival di Sanremo. Nonostante definizioni come quella di Massimo Mila, che alla fine degli anni cinquanta parlava di «sudicia industria dell'illusione» (Mila 1959, p. 506), vari contributi più recenti da quello pionieristico di Gianni Borgna (1980) fino a quello aggiornatissimo e circostanziato di Facci e Soddu (2011) hanno evidenziato come la «grande evasione» del Festival non fosse in verità affatto estranea alle dinamiche del paese. Queste piuttosto si ritrovavano rappresentate a Sanremo in una ben determinata prospettiva, o per lo più se ne ritrovavano solo alcune. Così, la contrapposizione espressa dalle canzoni della scena italiana non si poneva tanto fra evasione e realtà, quanto fra realtà diverse: in particolare fra produzioni/manifestazioni come quella sanremese «concepita come veicolo con il quale condensare e filtrare ritualmente all'inizio dell'anno i motivi che dovevano nutrire la cultura di massa nell'era dell'egemonia cattolica e democristiana» (Soddu 2008) e una produzione generalmente più in sintonia con ambiti politico-sociali di sinistra che contestavano quell'egemonia e premevano sempre più per un approdo al pluralismo.

La contrapposizione tuttavia non era sempre evidente e si articolava su piani piuttosto differenziati. Molte delle ambiguità di questo panorama culturale erano incarnate innanzitutto dalla nuova figura del cantautore. Anch'essa nasceva come prodotto commerciale manipolato dall'establishment mediatico-discografico, attirando perciò forti critiche dalla cultura musicale di sinistra (Guichard 1999, pp. 297 e sgg.), ma allo stesso tempo, sulla scia della qualità ricercata da Nanni Ricordi, venivano gettate le basi per una generazione di cantautori che avrebbe offerto autentiche espressioni di quel tempo al di là delle inflazionate tematiche di evasione. Inoltre, le radici storico-sociali ricercate da gruppi di sinistra come il Cantacronache e il Nuovo Canzoniere Italiano,

nonché da cantautori certo «impegnati» eppure ben presenti sul mercato come Francesco Guccini o Fabrizio De André, potevano toccare argomenti che non costituivano necessariamente una contrapposizione rispetto al substrato ideologico della produzione *mainstream* – basti pensare al ripudio della guerra o al comune passato antifascista. Infine, se vogliamo considerare gli attriti sociali di quel periodo non tanto in una prospettiva politico-ideologica, quanto generazionale, le inquietudini dei giovani alla ricerca della propria affermazione e alterità rispetto alla generazione dei padri non caratterizzavano solo certi cantautori «impegnati» e vicini ad ambienti di sinistra, ma anche le canzoni di *babies' idols* come Gianni Morandi o Rita Pavone, tutt'altro che alternativi rispetto ai circuiti del grande establishment mediatico in generale e specificamente rispetto agli strumenti dell'egemonia cattolico-democristiana. Altre sfumature di tale dialettica si potevano cogliere nelle canzoni di alcuni complessi assai popolari come i Rokes o i Nomadi (Berselli 1999, p. 12) e nelle espressioni del beat in generale (Torti 2001).

Il suicidio di Luigi Tenco al Festival di Sanremo del 1967 arrivò come una sconvolgente conferma di quanto le pulsioni dell'Italia in trasformazione venissero raccolte anche dalla più seguita rassegna canora nazionale, pur nel tentativo di disarmarle. O forse proprio per questo – perché dare una voce alle diverse sensibilità del paese, cioè, costituiva il presupposto imprescindibile per amalgamarle. Il meccanismo su cui si basava l'aspirazione egemonica della rappresentazione sanremese era in realtà ben più complicato di quanto potesse apparire. Il caso di Tenco può esserne considerato un emblema – ancor più della vittoria del «comunista» Sergio Endrigo giunta l'anno dopo quasi come oculata compensazione – proprio in ragione di una carica quanto mai controversa che dipendeva in parte dalle motivazioni di quel gesto tragico, per certi versi insondabile, e in parte dai significati della canzone che lo aveva scatenato nel venire eliminata dalla competizione. «Ciao amore ciao», infatti, era l'isolato grido di dolore di uno sradicamento collettivo, provocato dal fenomeno dell'immigrazione nelle nuove realtà urbane, e che tuttavia a un lettura superficiale poteva (potrebbe) essere confusa con le spensierate tematiche amorose che dominavano al Festival, e anche altrove – e d'altronde lo stesso suicidio di Tenco che fece assurgere il cantautore a vittima del sistema acquistò nell'immaginario collettivo una risonanza ideologica riconducibile tanto ad ambiti di sinistra quanto cattolici (Facci e Soddu 2011, p. 157; Santoro 2010, p. 103). Al di là dunque di istanze che possono essere definite «conservatrici» oppure «di contestazione», sia esse riconducibili a contrapposizioni politiche oppure ad attriti di tipo generazionale, le conflittualità della società italiana raccontate in vari modi anche dai testi delle canzoni scaturivano più genericamente dai vari malesseri nati con il mondo del benessere. Inevitabile dunque che anche le due sfere opposte malessere vs. benessere si ritrovassero spesso intrecciate o perfino indistinguibili.

UN UOMO DIVISO

Herbert Pagani incarnava queste contraddizioni per via della levità solo apparente, invero, di certe sue canzoni come «Cin cin con gli occhiali» o «Lombardia» (pure quest'ultima nascondeva striscianti inquietudini) ma anche per via dei suoi controversi rapporti con l'establishment della musica leggera italiana. Da un lato, infatti, fin in dai suoi esordi nella seconda metà degli anni sessanta, Pagani fu una figura pienamente integrata nel circuito commerciale e mediatico italiano: nel 1968, insieme con la fedele socia Annalena Limentani, avrebbe fondato una propria casa discografica, la Mama Records, e, in qualità di autore, alcune sue canzoni venivano presentate da altri cantanti in popolari rassegne. Infine, pur giovanissimo, divenne un innovatore disc-jockey e conduttore radiofonico per Radiomontecarlo con la trasmissione *Fumorama*. D'altronde, questa medesima trasmissione costituiva un'alternativa rispetto a ciò che proponeva il monopolio RAI, ma anche la Radio Vaticana, sia per la scelta delle canzoni sia per le modalità con cui venivano proposte, così come la Mama Records perseguiva una linea diversa dalle etichette major. Né il Pagani cantante o autore partecipò mai al Festival di Sanremo, e i suoi intensi rapporti proprio con Tenco, il cui suicidio gli procurò uno shock, costituivano inevitabilmente un contrasto rispetto alla manifestazione e ad altri circuiti mediatici italiani, quantomeno nella consapevolezza di quelle controversie.² Non va nemmeno dimenticato che Pagani in qualità di autore contribuì al primo disco «impegnato» di Giorgio Gaber – *L'asse d'equilibrio*, nel 1968 – con i testi di «Una canzone come nasce», «Canta», «L'asse d'equilibrio» e «La vita dell'uomo». Il fatto più rimarchevole è che parecchie delle canzoni che egli cantava in prima persona, a fronte delle poche definite da lui stesso «compromissorie», si scontrarono di continuo con gli ostacoli della censura, che vi ravvisò elementi incompatibili con l'egemonia benpensante di allora. Di qui, a partire dagli anni settanta, scaturì infine la decisione di Pagani di proseguire la sua attività nella più tollerante Francia – pur non perdendo i contatti con l'Italia.

Erano state molte le storie dolenti che Pagani aveva raccontato fin dal suo apparire sulla scena musicale italiana. Nel 1965 «Ballata del fallito», «Testamento all'italiana», «Sedotta e accasata», «Giorno di festa» e «Ferragosto» fecero censurare il suo primo 33 giri, *Una sera con Herbert Pagani*. Dalla sfera intimista o persino auto-biografica, fino a problematiche sociali ben più ampie, come quella sottilmente nascosta degli occhiali, o

² Oltre a nutrire una sincera ammirazione per Tenco, Pagani lo menzionò nella canzone «Da niente a niente» dedicata ai sacrifici del mestiere del cantautore in viaggio e all'impossibilità di fuggire da se stessi («Tenco mi passa per la gola / se invece della sua pistola / avesse preso il passaporto / forse non sarebbe morto»). Fu proprio Pagani inoltre a raccogliere l'ultima intervista rilasciata da Tenco, nel novembre 1966, in cui egli aveva manifestato forti insoddisfazioni verso un certo modo di fare canzoni («Gigliola Cinquetti è una reazione di destra»). Intervista trascritta e pubblicata per la prima volta nel *Numero Unico Secondo* della rivista edita dal neonato Club Tenco di Venezia nel giugno 1969. Ripubblicata in vari libri successivi.

quella eclatante dell'emigrazione, per non parlare delle invettive contro la classe borghese di «Che bella gente», Pagani correva sull'orlo del disagio. Sulla copertina del long-playing *Amicizia* con cui Pagani concludeva la sua produzione italiana degli anni Sessanta – una sorta di concept-album seppure ancora nella forma ibrida dell'assemblaggio di canzoni precedenti – stilò addirittura una descrizione tripartita dove per ogni canzone veniva indicato, oltre al titolo e all'argomento, anche il «punto scottante».

Al di là delle tematiche, poi, i testi di Pagani si inserivano in un'altra controversa dialettica che allora caratterizzava la musica leggera italiana, ovvero quella che contrapponeva la ricerca poetico-letteraria delle canzoni «alternative» al linguaggio più banale e impoverito tipico di quelle di consumo (la maggiore levatura testuale delle prime rispetto alle seconde si trovava ad un estremo, ancora una volta, nei casi del Cantacronache e del Nuovo Canzoniere Italiano, cui parteciparono attivamente importanti nomi della narrativa e della poesia italiana contemporanea come Italo Calvino e Franco Fortini). Nelle canzoni di Pagani, insomma, ciò che oscillava non era solo il grado di sincerità e profondità del messaggio, con il relativo grado di «disturbo» che esso poteva recare, ma anche la qualità della lingua, divisa fra aneliti a una versificazione poetica ed espressioni più appartenenti alla vita quotidiana.

DALLA FRANCIA ALLA FRANCIA

Per comprendere la matrice letteraria che contribuiva all'eleganza formale di certe canzoni di Pagani, nonché i contenuti più autentici di quei suoi versi talora scomodi, è necessario considerare la sua formazione francese. Alcune delle più note canzoni italiane di Pagani degli anni sessanta erano traduzioni, o meglio liberi adattamenti di chanson francesi: da Boris Vian, Marcel Moloudij, Barbara, e soprattutto Jacques Brel – «Lombardia» era la versione italiana di «Le plat pays»; «Che bella gente» di «Ce gent là»; il «Testamento all'italiana» di «Le moribond»; «Sai che basta l'amore» di «Quand on n'a que l'amour». Anche quello che fu forse il maggior successo di Pagani, «Albergo a ore», era l'adattamento di una chanson degli anni Cinquanta, «Les amants d'un jour», scritta da Marguerite Monnot e cantata da Edith Piaf. Per Pagani l'ispirazione francofona non era solo uno sguardo gettato oltre confine – come fu per altri autori e cantanti italiani che inizialmente abbisognavano di quei modelli cantautorali – ma rifletteva una forte identificazione biografica e culturale. Aveva infatti trascorso l'adolescenza a Parigi, parlando perfettamente il francese (appreso a scuola fin dall'età di sette anni, seppure dopo l'italiano materno e dopo il tedesco dei suoi primi collegi austriaci e svizzeri) assorbendo molto di quel milieu sociale e artistico. La seminale passione per gli *auteurs-compositeurs-interprètes* si trova sintetizzata nella canzone «Un italien à Paris», scritta nel 1970, quando la nostalgia per la capitale delle chanson («la bohème firmata Aznavour, come la chiama lui») aveva assunto ormai i contorni di un esilio da colmare.

Oh mon Paris, ma douce France
 où Charles Trenet sonne adolescence
 et où j'ai cru toucher le ciel
 en découvrant Ferré et Jacques Brel, oui.

Ritornato in Francia, l'anno successivo, sulla copertina del primo disco registrato in francese avrebbe pubblicato questi versi manoscritti:

Langue française
 qui dormais dans ma tête
 depuis tant de le saisons,
 je t'ai retrouvée
 comme on retrouve
 son premier Amour

Se dunque per Pagani era stato del tutto naturale esordire trasponendo in italiano certe chanson (e poi curare testi italiani per altri cantanti francesi come Michel Polnareff a Françoise Hardy) tale ricreazione non si limitava al verso in quanto tale, ma coinvolgeva anche gli aspetti psicologici e morali, i temi sociali o addirittura politici che gli ACI toccavano in quei testi. Le istanze del Pagani cantautore in Italia, con il conseguente ritorno polemico in Francia, si comprendono anche grazie a questa matrice. Basti pensare che molte delle censure derivarono proprio da questi casi di traduzione e adattamento. Nelle canzoni di *Una serata con Herbert Pagani*, oltre alla breliana «Testamento all'italiana», erano francesi anche «La ballata del fallito» (adattamento da Mouloudij), «Ferragosto» e «Una donna» (entrambe da Barbara). Invece «Albergo a ore» venne trasmessa in TV con scritte in sovraimpressione ad ammonire che la declamazione pubblica di quell'argomento, col suicidio finale dei due amanti, era cosa di cui Pagani doveva assumersi la responsabilità.

Pagani durante i suoi anni di gioventù a Parigi, grazie soprattutto alla frequentazione del poeta Jean Rousselot e della sua biblioteca, aveva sviluppato un forte interesse per la letteratura in generale che informò le sue canzoni sia a livello di forma che di contenuto. In Francia, del resto, il contatto fra l'ambito puramente letterario e quello della chanson era un fatto del tutto naturale, gli ACI mettevano sovente in musica testi di poeti contemporanei. Così, la ricerca di un intreccio fra linguaggio poetico e istanze morali aveva caratterizzato l'approccio di Pagani tanto alle chanson quanto a diversi poeti e narratori francesi: Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, ma soprattutto Victor Hugo, ritenuto un vertice letterario e umano. Pagani ribadì la venerazione totale per Hugo in una delle tarde canzoni del suo secondo periodo francese, «Vieux père Hugo», incisa nel 1977, dove lo scrittore viene descritto sia come «bâtitteur de cathédrales de rimes» e «Michel-Ange de l'alexandrin» sia come vate spirituale in un contesto sociale attualizzato.

Tu pouvais avoir confiance en l'homme
 t'avais pas la bombe à l'horizon
 dans ton siècle à toi les champignons
 ne poussaient que sous les feuilles d'automne
 mais pour nous les mots comme justice,
 liberté, progrès, démocratie
 sont des filles qui ont tellement servi
 à Moscou, Paris, New-York et Rome
 qu'elles ne font vraiment plus jouir
 personne
 Juste une minorité de fous
 qui ont confiance envers et contre tout
 comme toi en l'avenir de l'homme
 Et moi j'en suis
 mon vieux père Hugo, [...]

Nel romanzo autobiografico *Préhistoire d'amour*, scritto in privato fra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta a mo' di profonda autoanalisi retrospettiva, Pagani avrebbe chiosato che in generale «*La poésie n'est pas qu'un affaire de langue. C'est aussi une affaire de circonstances*» (Pagani 2003, p. 125; corsivo in originale). Egli aveva scelto i suoi modelli letterari e poetico-musicali non solo in base alla lingua, ma anche in base alle «circostanze» che essi indicavano e che – altro aspetto fondamentale – trovavano in lui una forte rispondenza personale, rispetto alla sua sensibilità e capacità di osservazione del mondo della vita. Riguardo alle chanson, non fu un caso se decise di adattarne in italiano proprio alcune e non altre. Si trattava di un processo di identificazione-assimilazione-trasformazione che scaturiva dall'attenzione di Pagani verso la cronaca, dalla sua appartenenza a una certa cultura collettiva di quegli anni, o addirittura dall'adesione a certi movimenti ideologici, ma anche da certe sue esperienze precedenti intime e familiari, durante l'infanzia e l'adolescenza, che si rivelano essenziali per comprendere la carica generalmente introspettiva dei suoi testi. La fusione fra l'orizzonte personale e quello urbano – emblematica in «*Le plat pays*» / «*Lombardia*» – si articolò ulteriormente nelle canzoni scritte in seguito, raggiungendo l'apice nel secondo periodo francese.

CASE D'AMORE E ODIO

Herbert Avraham Haggiag Pagani (questo il suo nome completo) era nato nel 1944 nel quartiere ebraico di Tripoli – detto la *Hara*, un tempo ghetto – da genitori ebrei sefarditi di origine ispanico-berbera italianizzati dall'amministrazione coloniale (il cognome Pagani pare derivasse da una distorsione del soprannome del nonno, *Bganni*). La Libia,

seppure ancora colonia italiana, era occupata e controllata da contingenti britannici, date le sorti della seconda guerra mondiale in corso. I genitori di Herbert si separarono poco dopo la sua nascita. Era anche il tempo dell'esodo degli ebrei da quella terracalderone divenuta per loro ormai pericolosa – la conferma arrivò nel novembre 1945 quando i contingenti inglesi lasciarono via libera a un governo arabo provvisorio che a Tripoli provocò immediatamente un efferato pogrom.³ Nel 1947 Herbert fu portato dalla madre in Italia. Subito sottratto dal padre da una clinica di Bologna, le sue peripezie, prima di stabilirsi in Francia, furono quelle di un bambino/adolescente sballottato fra collegi in Svizzera, Austria, Germania e Francia, fra due genitori in conflitto che si sottraevano il figlio facendone addirittura strumento di ricatto (Arbib 2006). In canzoni come «La mia generazione» (1970) e ancora negli anni settanta «Des gens hereux» (sul long-playing *Les années de la rage et les heures de l'amour*, 1974) Pagani avrebbe parlato esplicitamente della sofferenza che gli derivò dalle continue peregrinazioni e dalle ostilità fra i suoi genitori. Nondimeno, tale sensazione di scontro, disadattamento e sradicamento si esprimeva ben oltre la precisazione di quelle esperienze: essa si ritrova in tutto il mondo emozionale evocato da Pagani nelle sue canzoni, quando egli parla di rapporti familiari e amorosi, quando parla di luoghi intrisi di conflitto, o al lato opposto evocati con nostalgia, e così delle svariate esperienze individuali o collettive cui abbiamo accennato.

D'altronde tale senso di inquietudine si ritrova anche nelle altre discipline e attività in cui Pagani si cimentò – la scrittura in prosa e le arti grafiche. Queste ultime furono la prima passione e occupazione di Pagani fino alla metà degli anni sessanta in Francia. Prima che come cantante e cantautore, il Pagani artista nasce infatti come disegnatore e illustratore. Dedito al disegno fin da bambino e ascrivibile poi alla corrente francese del *Réalisme fantastique*, ottenne giovanissimo un notevole successo in alcuni ambiti fra cui l'importante Galleria Pierre Picard di Cannes, nel 1964, con la mostra *Les dessins fantastiques et paysages allucinatoires*. L'inclinazione per il mondo del fantastico, che si accompagnava a quella per ambientazioni medievali, era stata fomentata in Pagani dai dipinti di William Blake e di Füssli, ma anche dalla lettura di certi romanzi di Jean Ray, Lovecraft e Ray Bradbury, nonché del venerato Hugo, e soprattutto della principale e seminale opera del *Réalisme fantastique*, il popolare *Le Matin des Magiciens* di Jacques Bergier e Louis Pauwels, che egli aveva rinvenuto nell'amata biblioteca parigina di Jean Rousselot (1965, p. 115).

³ Si veda la vivida testimonianza della madre di Pagani, Giulia Arbib (2006).



IMMAGINE 2: *Incubo* (1964).

Data tale carica visionaria, le tavole di Paganini mostrano sovente una dimensione inquieta e tormentata, quando non addirittura orrorosa (*Mostri*; *Incubo* entrambi del 1964; IMMAGINE 2). Il sentimento della paura non risiede solo nei soggetti rappresentati ma anche in un *horror vacui* formale, cioè nelle caratteristiche del segno stesso che risulta eccezionalmente denso e complesso per via di una congenita ansia del particolare

(«mio nonno era orafo cesellatore. L'invenzione provoca l'euforia, il lavoro manuale la pace. Più il segno è preciso, più il sogno è divisibile»; Pagani 1991, p. 116) intrecciata con una generica accumulazione di materiali-oggetti che Pagani conduce a un estremo quanto mai coerente nella rappresentazione di eventi accidentali e disastrosi (*Schianto*, 1966, *Inondazione*, 1966). Una forte carica emotiva investe la ri-creazione di ambienti e scenografie. Il modello di Escher, in certi casi molto evidente, come talvolta quello di Piranesi, serve a Pagani per esprimere deformazioni, vertigini e complessità dei luoghi, ma anche dei personaggi delle sue tavole, fino a una autobiografica rappresentazione della *Voce* (1964; IMMAGINE 3) che nasconde nell'ugola i mondi e le contorsioni più impensate trasformando i modelli decorativi in «elementi di tragico valore concettuale» (Schwarz 1991, p. 114).

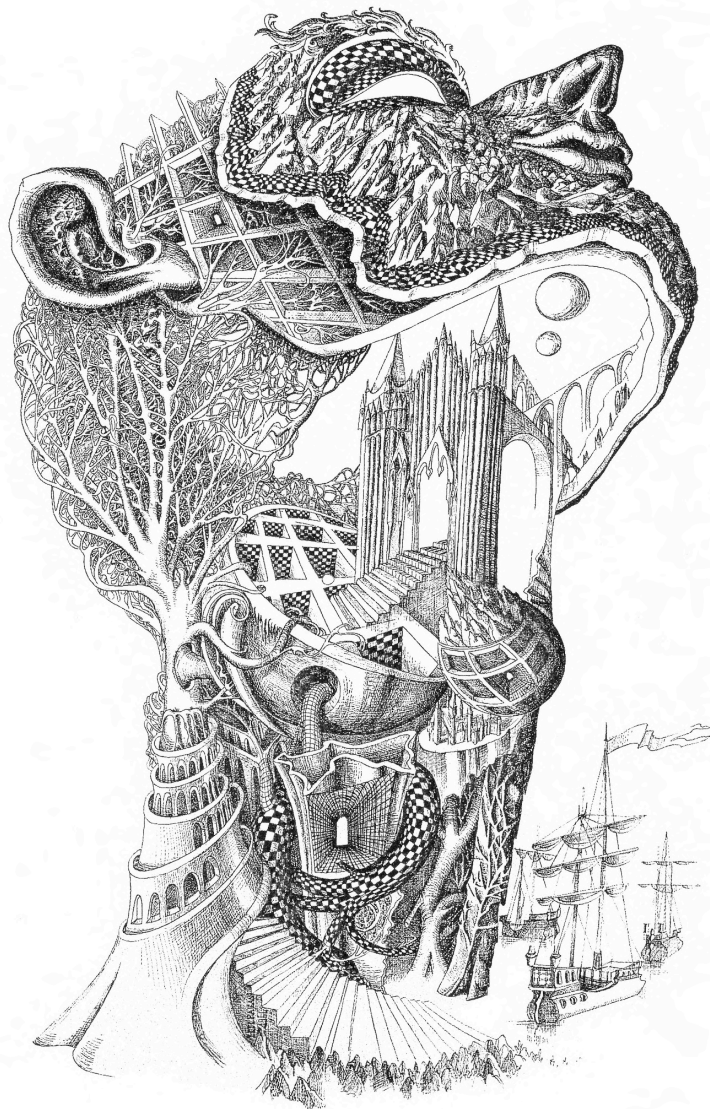


IMMAGINE 3: *La voce* (1964).

Il disegno della *Voce* può essere considerato un ideale *trait d'union* fra le istanze grafiche di Pagani e quelle di cantante, anche per ragioni cronologiche. Pagani ottenne successo con queste tavole subito prima di trasferirsi in Italia e iniziare la carriera di cantante. Sia disegnata sia vera, la voce di Pagani fu un medium anche per esprimere quel tormentoso e combattuto cambiamento di vita, quel doloroso abbandono di Parigi e dell'arte rievocato in «Un italien à Paris» insieme alla nostalgia per le canzoni dei Brel e dei Ferré, nonché per un perduto amore, Marie.

Et toi, Marie, si folle et si sage
 qui faisais l'amour pareil au potage
 je t'ai vendue le long des trottoirs
 sur une feuille blanche au crayon noir.
 Oh, mon Paris, terre d'aventure
 que de conquêtes, que de blessure
 les jours les plus beaux
 sont toujours les plus courts
 adieu la bohème signée Aznavour, oui.
 Je rentre au pays, la vie se fait dure
 bon jour les chansons, adieu la peinture
 et de ces jours dingues où Marie m'aimait
 il ne me reste que Brel et Ferré.
 Brel et Ferré, c'est vous que je chante
 mais dans vos refrains c'est Paris que j'invente
 quand on a aimé sous un ciel de brouillard
 un ciel tout bleu ça fout le cafard, oui.

Per l'ambiente francese Pagani nutriva una genuina nostalgia – la quale, certo, a prescindere dalle incomprensioni con lo star-system italiano, giocò un ruolo fondamentale nel richiamare Pagani oltralpe. Al di là di questo, l'esordio di Pagani nel mondo della musica leggera in Italia si era caratterizzato per un accavallarsi e stratificarsi di irrequietezze che egli si trascinava fin dalla nascita: un generico e controverso rimpianto rivolto ai tempi e ai luoghi perduti, che si fa tristezza per *l'hic et nunc* ma anche per quello stesso passato fitto di abbandoni e rinunce che tornano alla mente. La portata trasversale di tale sentimento emerge in una canzone del 1972 in italiano «Oh nostalgia» («Ognuno ha nostalgia di qualche cosa / Di un nome, di una donna, di un paese / Di un angolo di infanzia o di una rosa / O di qualcosa che non sai cos'è») e Pagani avrebbe confermato in seguito quanto fosse importante per lui il continuo tentativo di ritrovare la *Maison d'amour* che gli fu negata in tenera età (Pagani 2010, p. 220).

Acquista così un particolare significato la canzone «Lombardia» proprio perché rispetto all'originale «Le plat pays» di Brel Pagani aggiunge alla fine di ogni strofa la parola «casa» per indicare Milano. Egli dichiarò che la canzone nasceva dalla constatazione di «quanto è bella Roma e di quanto è brutta Milano. E invece non è vero, basta saperla guardare, basta volerle bene. Però, quando uno ha una ragazza al sud, che cosa

può offrire in cambio del sole e del cielo blu? Soltanto vento, nebbia, canali. Ma come farle capire che sono cose altrettanto belle?» (Pagani 1966). Sulla copertina del long-playing *Amicizia* egli la descrive come «una canzone d'amore, la mia prima ed è dedicata non a una donna, bensì ad una città». Il testo alterna così dichiarazioni d'amore per la città, aneliti di bellezza e di felicità, intrecciati di continuo a realtà tristi e scomode o addirittura lugubri – «il punto scottante è che qui si parla di cattedrali e di funerali. Di solito non si fa». Oltre a «Lombardia», Pagani avrebbe accolto nelle sue canzoni varie tematiche fondamentali di Brel, fra cui l'aura dolente, l'attenzione per l'infanzia/adolescenza che rimane nella psicologia dell'adulto non tanto come nozione storica (temporale-cronologica) bensì geografica – giusto per tornare al ricordo del Belgio natio in «Le plat pays» (Brel 1973). Pagani adattava queste caratteristiche del mondo di Brel alle sue esperienze personali, caricando le sue «case» di forti valenze emotive, ricordi, aspettative o dimesse constatazioni, e rinvenendo infine nel tema della *maison d'amour* un filo rosso di tutta la propria poetica. A tale matrice vanno dunque ricondotte le figure sradicate e disadattate, gli amori intensi e contrastati che popolano le sue canzoni negli anni Sessanta, così come i nuovi argomenti che egli affronterà in Francia a partire dal decennio successivo.

Quando Pagani si trasferì in Francia, il tema della «casa», intesa nel doppio senso materiale e affettivo, come luogo di provenienza e appartenenza esistenziali, venne da lui esteso a un più ampio discorso sui disagi della realtà urbana in particolare nel concept-album *Mégalopolis* (1972), disco doppio che fu il suo progetto musicale e culturale più complesso e ambizioso (anche molto apprezzato dalla critica francese, vincitore del *Grand Prix International du Disque de L'Académie Charles Cros*). Qui la vena dolente e disadattata di Pagani, unita a quella fantastica e visionaria, trova la sua massima espressione nella storia di due amanti di vent'anni in una futuribile città-megalopoli che finisce con l'esplosione per via della propria ipertrofia e ipertecnologia, dei propri malesseri in generale. Nella canzone «Mégapocalypse», il disastro viene paragonato a un colossale infarto, una sorta di fine del mondo che precipita la città in un buio e anarchico far west medievale (tutto il disco è ispirato a *Medioevo prossimo venturo* di Roberto Vacca) eppure trovando in esso una catarsi finale con la canzone «Le Printemps d'après la fin du Monde» – preludio a una nuova primavera in una terra promessa d'Oriente per i sopravvissuti che avevano avuto la virtù di prevedere la catastrofe.

Il discorso della «casa» di *Mégalopolis*, nell'estendersi alla vita delle insorgenti metropoli e ai suoi aspetti problematici su larga scala, finisce col porsi nella più ampia, nonché etimologica accezione dell'espressione, quella dell'ecologia (*oikos + logos*). Pagani toccava con notevole anticipo un altro disagio della società del benessere e che per lui sarebbe stato un tema sempre più ricorrente. L'anno successivo (1973), utilizzando vari documentari Rai, fra cui uno col commento di Indro Montanelli, Pagani realizzò addirittura un pamphlet televisivo intitolato *Venise amore mio* che mette in guardia dai pericoli che incombono sulla città lagunare. Al tema dell'ecologia avrebbe poi dedicato diverse canzoni, o marcati riferimenti qua e là (ad esempio «Messieurs les présidents», 1975). In *Mégalopolis*, poi, Pagani trasferiva su larga scala un altro tema per lui ancestra-

le, quello del conflitto. La guerra si profila nella canzone «Soldats!» (riferimento alla guerra del Vietnam) prima di scoppiare in «Mégapocalipse» sconvolgendo la metropoli.

Ben oltre una generica poetica pacifista e antimilitarista, che pure Pagani sposava in sintonia con gli ideali della sua generazione, i conflitti di *Mégapolis* preludevano alla più esplicita identificazione fra la sensibilità artistica-umana di Pagani e i fatti politici e sociali di quel tempo, ovvero la sua presa di posizione riguardo al conflitto fra ebrei e palestinesi, nell'ambito di un generale ritrovamento della sua identità ebraica. Anche questa è infatti una delle caratteristiche che *Mégapolis* lascia emergere in modo seminale (sempre nella canzone «Mégapocalipse»). È facile allora collegare i congeniti sensi di conflittualità e di sradicamento di Pagani al suo ebraismo, alle dinamiche inquiete e contraddittorie di quella particolarissima *enclave* libica da cui proveniva, nonché, infine, alla condizione archetipica dell'*ebreo errante*: appellativo attribuito peraltro a Pagani da André Bercoff (1976, p. 10, «juif errant par nécessité») e affettuosamente anche dalla madre negli ultimi tempi, quando lo sapeva in giro per il mondo (Arbib 2006, p. 57), ma altresì espressione/concetto generale che da sempre connota gli ebrei, per i quali il «movimento» o la «mobilità» è anche un fatto interiore (Jankélévitch 2007, pp. 7-37) e l'esilio dunque un fatto anche metafisico. La congenita tendenza dell'ebreo allo sradicamento («alla ricerca di una Gerusalemme chimerica che è dappertutto e da nessuna parte», Jankélévitch 2007, p. 28) porta uomini di luoghi e culture diverse a interessarsi fra loro e il suo congenito interesse per cose altre e altrove, rispetto all'ambiente in cui si trova, lo porta a essere «amico delle cause perse e contestate» (Jankélévitch 2007, p. 32). Si tratta di una tensione spirituale che nel cercare di risolvere le inquietudini da cui essa stessa scaturisce riverbera i propri elementi contraddittori anche nell'ossessione antisemita.

...si arriva a rimproverare all'ebreo il suo cosmopolitismo, senza capire che esso è proprio ciò che preserva ogni uomo dal provincialismo della Città chiusa. Questi ebrei che suscitano l'inquietudine rappresentano insomma l'apertura della Città. Essi incarnano la «mobilitazione dell'immobile» o, meglio ancora, la *mozione*, perché è qui l'urto che è all'origine del movimento. Gli ebrei, che sono per se stessi il movimento, che sfuggono a se stessi, sono rispetto alle nazioni la mozione che inquieta, ma allo stesso tempo mantiene gli uomini in questa mobilità vitale essenziale alla condizione umana. Questa caratteristica – e questo è il rovescio della nostra particolarità indefinibile – ha per contraccolpo l'ossessione, anch'essa un po' mistica, dell'antisemita. E l'antisemitismo diviene a sua volta per l'ebreo più che un'ossessione: è una ragione di perplessità continua. (Jankélévitch 2007, p. 16)

La presa di posizione riguardo alla questione arabo-israeliana da parte di Pagani avvenne con lo scritto musicato *Plaidoyer pour ma terre – Arringa per la mia terra* nel 1975, all'indomani della risoluzione ONU che assimilava il sionismo al razzismo e che Pagani avvertì, al contrario, come una rinascita dell'antisemitismo. Sulla scia di tale presa di

coscienza, abbandonò progressivamente le canzoni per rivolgersi sempre più alla scrittura in prosa, in particolare quella del romanzo autobiografico *Préhistoire d'amour*, che lo avrebbe impegnato fino alla metà degli anni Ottanta,⁴ e con cui egli riandava alle proprie radici affettive – ma anche artistiche – onde sciogliere certi «nodi» che continuavano a trascinarsi da quell'infanzia lacerata – «costanti inconse su cui non avevo mai riflettuto» (Pagani 2010, p. 220). Ciò avveniva appunto sulla base del suo ritrovato ebraismo in opposizione al conflitto col mondo arabo e all'antisemitismo in generale.

Il fatto che sia una sorta di percorso a ritroso, quello che lungo il romanzo porta Pagani dalle ostilità fra arabi ed ebrei fino alle proprie radici personali, è testimoniato dallo spostamento all'inizio del volume della «postfazione» in cui egli aveva ricostruito il *milieu* sociale di Tripoli.⁵ Nello scrivere il romanzo, prima di giungere a questo punto nodale che costituisce nel contempo un presupposto e una conclusione, Pagani aveva ritrovato i suoi sensi di contraddizione e straniamento nei tribolati anni dei collegi d'infanzia, ma anche nelle case abitate da adulto, quella della madre a Milano e quella francese di Montmartre, condivisa con la moglie negli anni Settanta, dove poi egli accoglieva continuamente ospiti di varie nazionalità (Pagani 2003, p. 390). A tale riguardo, il mito del «castello», nella sua fusione di fantastico e di medioevo, viene evocato da Pagani come luogo delle umane contraddizioni ma stavolta consolatorie – «Tours tourelles, bélvèderes et mille ponts les reliant. Des chambres pour tous, et une pour moi, pour m'isoler sans être seul. Y travailler, sans être distrait par la solitude. Pouvoir aller retrouver l'humain en cas de besoin» (Pagani 2003, p. 391).

Pagani in questi anni ritornò anche all'arte visiva, rievocata con fervido amore già nel long-playing *Peintures* (1975). In verità egli non l'aveva mai abbandonata del tutto, data la componente visiva di certi suoi spettacoli dal vivo, nonché la veste grafica dei suoi dischi che egli aveva sempre curato in prima persona. A partire dalla fine degli anni settanta, tuttavia, si dedicò con rigenerato entusiasmo a forme per lui nuove: assemblaggi in stile pop art, fatti di materiale povero e di riciclo, i metalli e gli intagli nel legno. Paiono spesso inquieti e disadattati, comunque alla ricerca di una identità, i personaggi che Pagani raffigura: dai volti art brut fatti con le scarpe, deformazioni talvolta disgustose e macabre che richiamano ancora l'incubo, fino al suo *Autoritratto*, che può essere elevato a vessillo di una incapacità a trovare unità e completezza nelle sue pulsioni e aspirazioni. Eppure, negli intagli con il legno proprio l'annoso tema della «città» pare risolvere quei problemi di *horror vacui*, di addensamento del materiale e dominio della forma presenti fin dai primi disegni – «ossessioni formali» come le chiamava lui stesso –, e raggiungere infine un'armonia costruttiva (l'autentica «pace del lavoro manuale» come la chiamerebbe lui) che obbediva alla ricerca/compensazione

⁴ Questo *Roman autobiographique* rimasto a lungo manoscritto è stato edito in Francia da Ramsay nel 2003. Alcuni estratti tradotti in italiano da R. Castellani si trovano in Pagani (2010, pp. 264-279). Castellani ha realizzato una traduzione integrale del libro tuttora inedita.

⁵ Annota l'editore Ramsay: «L'ouverture de ce récit par une postface était bien un choix de l'auteur» (Pagani 2003, p. 9).

degli affetti smarriti nei luoghi della sua vita. Era sempre quella «casa d'amore» rincorsa per tanto tempo. «Ogni città è un insieme di case. Ogni casa che disegno potrebbe essere la *Maison d'Amour* che mi fu negata e che ricreo all'infinito. Più grande è la città, più ho chance di ritrovare la *Maison d'Amour*» (Pagani 2010, p. 220).



IMMAGINE 4: *Gerusalemme* (1983) (foto di Philippe Fresco).

Fra le varie città che Pagani intagliava nel legno, sono *Milano* e *Parigi* intuitivamente, quelle che più si pongono come *maison d'amour* ritrovate, dopo le sofferenze patite in gioventù tra Francia e Italia. Invece *Bagdad* e *Gerusalemme* (IMMAGINE 4) sembrano stagliarsi a mo' di emblemi della rinnovata identità ebraica di Pagani, non tanto quella religiosa, che gli apparteneva solo come spiritualità artistica («Ebreo e non credente, creare per me è la più naturale approssimazione a Dio», Pagani 1986, p. 158), bensì intesa come appartenenza, finalizzata a una pacificazione con i musulmani, come emerge anche dai tardi scritti di Pagani la *Lettera ai fratelli*, la *Lettera aperta al colonnello* [Gheddafi] e *Gli ebrei del sole*.⁶ Altri scritti sulla pace e progetti artistici non furono terminati a causa della prematura scomparsa, avvenuta nel 1988 a Miami per una leucemia fulminante,⁷ quando Pagani stava diventando un personaggio sempre più rappre-

⁶ Scritti recitati in pubblico, alcuni comparsi su importanti testate come *Le monde* o il *Corriere della sera*. Raccolti parzialmente in Pagani (1989a; 1989b; 2010, pp. 255-264).

⁷ Alcune fonti riportano erroneamente Palm Beach (Florida) come luogo della scomparsa.

sentativo per gli ebrei di Libia e per Israele nel mondo (indicativa ai funerali, svoltisi a Tel Aviv, la presenza di Shimon Peres, allora ministro degli esteri).⁸

Per quanto l'accresciuta identità ebraica di Pagani lo inducesse vieppiù ad abbandonare l'attività di cantautore per dedicarsi alla prosa e all'arte visiva, non va dimenticato che era stata comunque l'esperienza con la musica e con la forma poetica della canzone a fargli maturare questa rinnovata sensibilità. In lui il problema ebraico si era manifestato già con la cover «Un capretto» nel 1965 (canto del teatro yiddish reso popolare già all'inizio degli anni sessanta da Joan Baez nella versione inglese «Dona dona» come inno pacifista di quella generazione) raggiungendo un punto nodale in *Mégalopolis*, per farsi sempre più eclatante in canzoni successive come «L'étoile d'or» (1974, in *Les années de la rage et les heures de l'amour*), «Les gens de nulle part» nel 1977, l'ultima canzone scritta da Pagani negli anni Settanta, e infine con l'ultima canzone francese, «Le grand pardon», nel 1982. La forma della canzone era stata un fulcro per una presa di coscienza della portata sociale del linguaggio poetico in generale. Se fu la recitazione di *Plaidoyer pour ma terre*, durante una tournée teatrale davanti agli ebrei di Francia fra il 1976 e il 1977, a indurre Pagani ad asserire che la poesia «non è solo una questione di lingua ma anche di circostanze» (Pagani 2003, p. 125) per altri versi la canzone «Vieux père Hugo», scritta proprio quell'anno e dal carattere retrospettivo, testimoniava che in lui era stata comunque la dimensione del cantautore a caricare di funzioni sociali sempre più esplicite l'arte della parola appresa nel *milieu* letterario francese.

ANCORA IN ITALIA

Nell'ultima parte della sua carriera, Pagani aveva dismesso la veste del cantautore, ma non del tutto, e fu proprio quest'anima cantautorale mai sopita a rinsaldare il suo rapporto con l'Italia. Del resto, egli non lo aveva mai interrotto del tutto, né da un punto di vista personale né artistico. Negli anni Settanta, oltre al documentario *Venise amore mio*, partecipò allo sceneggiato Rai *Marco Visconti* in qualità di autore e attore. Dei suoi dischi francesi vennero fatte anche versioni italiane, seppure ridotte e spesso misconosciute, come nel caso di *Megalopolis* che uscì in Italia nel 1973 come disco unico senza ottenere notorietà. E tuttavia lo spettacolo teatrale-multimediale che Pagani aveva tratto da quel concept-album, e che aveva riscosso un grande successo al Palais de Chaillot di Parigi, venne rappresentato anche al Festival dei Due Mondi di Spoleto (in italiano, ridotto e riadattato col titolo *Pitture e Megalopolis. Cantata ecologica in due parti*). Seguì subito un album, *Palcoscenico*, con versioni italiane di alcuni successi francesi e la nuova «Da niente a niente».

⁸ Non trascurabile incarico di Pagani fu la nomina a direttore del Museo e del Centro mondiale del Giudaismo nordafricano a Gerusalemme nel 1987 (Pagani 1989a).

Infine, all'inizio degli anni Ottanta, Pagani trovò ancora un contatto a suo modo significativo con la canzone d'autore italiana, in particolare nella collaborazione con l'esordiente Marco Ferradini. Pagani e Ferradini scrissero a quattro mani una manciata di canzoni per il concept-album di Ferradini *Schiavo senza catene* (1981). Fra queste, vi era la popolare «Teorema», ma anche una canzone rimasta a lungo inedita, «Fratello mio», in cui Pagani tocca un'ultima forte inquietudine, sua personale e sociale, quella dell'omosessualità. Forse era la più difficile da affrontare, perché a quel tempo l'omosessualità, ben più che un punto scottante, era un vero e proprio tabù culturale, e non solo in Italia. Il tema dell'omosessualità si inseriva a pieno titolo nei vari disagi e conflitti personali di Pagani anche in ragione dell'ovvio attrito con i suoi frequenti amori eterosessuali – si era anche sposato e aveva avuto un figlio, nel 1978. Fu ancora la scrittura di *Préhistoire d'amour* a offrirgli l'occasione per una presa di coscienza di questa problematica personale – che pare anzi costituisse una delle principali urgenze del libro. Nel capitolo *Hanna*, dedicato alla moglie, egli parla di se stesso non come di un «vero uomo» – «Plutôt un homanöide de sexe masculin, qui est à l'homme ce que la chicorée est au café» – e riconduce la sua bisessualità, ancora una volta, alla sofferente infanzia divisa fra i genitori in contrasto:

À six ans, l'âge où l'on a le plus besoin d'amour gratuit, j'étais déjà chargé de mission. Concilier les inconciliables. Être l'administrateur patient de deux haines conjuguées, Tenter de sommer deux amours contraires. J'avais beau refaire mes comptes, le résultat était toujours le même: $1 + 1 = 0$. De cette enfance aussi pitoyable qu'un mauvais feuilleton, il m'est resté une haine secrète pour ce que j'aime, un amour souterrain pour ce que je hais, un rejet total des mathématiques, un appétit méfiant pur les deux sexes [...]. (Pagani 2003, p. 111)

Al di là delle ostilità fra i genitori, l'omosessualità di Pagani va interpretata anche alla luce del rapporto conflittuale con il padre – a fronte di quello protettivo della madre verso la quale sviluppò un complesso edipico pressoché inevitabile (Pagani 2003, pp. 390-391). Con il padre Herbert aveva litigato di continuo, a partire dall'infanzia fino alle soglie dell'età adulta, deludendo infine i progetti paterni:

«Quando ti iscriverai all'università? Che facoltà hai scelto?» Gli chiese un giorno il padre. «Mai, mai, nessuna università» ebbe il coraggio di rispondere, senza mezzi termini. «Finito, finito, capito? E non provarti ad alzare le mani, questa volta la mia reazione non sarebbe passiva. Sono un uomo e anche più forte di te. Non voglio laurearmi, va bene?» Quel giorno terminarono le botte. (Arbib 2006, p. 51)

Da un lato, dunque, l'omosessualità era uno dei nodi irrisolti della psicologia affettiva di Pagani che affondavano le radici nelle sue più intime e lontane esperienze personali e che iniziavano ad emergere solo negli ultimi anni. D'altronde, essa si scontrava anche con un forte pregiudizio sociale. Pagani ne parlò solo con quei pochi che riteneva dav-

vero importanti nella sua vita. In pubblico non disse mai nulla, e così fecero i suoi amici. Del resto, *Préhistoire d'amour* era una confessione privata, concepita e scritta come strumento di liberazione psicologica. Alla fine Pagani decise di non pubblicarla, non tanto perché della sua omosessualità egli si vergognasse, ma perché a quel punto non gli interessava comunicarlo a persone estranee, né sentiva di doversi giustificare col mondo (pare inoltre che rispetto all'originale manoscritto, l'edizione del libro tuttora disponibile, pubblicata per iniziativa della ex moglie, riporti dei forti tagli proprio su questo argomento). Pagani ritrovava un'espressione omosessuale pubblica giusto negli aspetti di certi ritratti/assemblati degli anni ottanta in cui si scorge ora una femminilità distorta (*Blues singer*) ora una virilità ostentata e amputata: l'*Autoritratto* – sintesi estrema della non-adesione di Pagani a una identità definita e conformista.



IMMAGINE 5: *Autoritratto* (1986) (foto di Philippe Fresco).

Con «Fratello mio», il tema a lungo sommerso dell'omosessualità veniva descritto da Pagani finalmente in una canzone, per quanto con un linguaggio tenue e velato, stigmatizzando da un lato il forte senso di omofobia allora diffuso soprattutto in Italia, e richiamando, dall'altro, l'affinità con gli insegnamenti di amore e fratellanza propugnati da quella stessa mentalità cattolica che relegava l'omosessualità a pratica peccaminosa.

Fratello mio / chi lo sa perché
 mi hanno insegnato ad avere paura di te.
 Fratello mio / sono come te
 se devo amare il prossimo quanto e più di me
 comincerò con te.
 Se è sbagliato amarti
 così come t'amo io
 voglio avere torto tutta la vita

«Fratello mio» è stata riadattata da Giovanni Danieli nel suo disco *Senza fretta senza sosta* del 1996. Proposta da Danieli anche al Festival di Sanremo di quell'anno, la canzone non venne tuttavia ammessa, a favore della più clamorosa «Sulla porta» di Federico Salvatore, incentrata anch'essa sul tema dell'omosessualità (Luzzato Fegiz 1996; Facci e Soddu 2011, p. 287). «Fratello mio» era stata scritta da Pagani e Ferradini per un disco di Pagani progettato e mai completato. I provini registrati da Pagani – quelli di «Fratello mio» così come di un'altra canzone che era in preparazione «Un letto in riva al mare» – sono tuttora in possesso di Ferradini (Bianchi 2014). Nel 2012 Ferradini ha inciso sia la versione originale di «Fratello mio», sia di «Un letto in riva al mare» (quest'ultima già incisa nel suo album *Dolce piccolo mio fiore* del 1996) nel doppio cd antologico *La mia generazione*, dedicato interamente a Herbert Pagani. Vi sono raccolte una ventina di canzoni, in italiano, fra quelle scritte a quattro mani dai due e quelle originali di Pagani, riarrangiate in chiave acustica. Partecipano vari musicisti cantanti e cantautori italiani oltre alla sorella di Pagani, Caroline, e Anna Jenček, collaboratrice di Pagani per lungo tempo.

Il progetto *La mia generazione* si inserisce fra le varie iniziative che recentemente si stanno diffondendo in Italia per ricordare e rivalutare la figura di Pagani, ed è stato strutturato anche come spettacolo dal vivo (la serata milanese del 26 gennaio 2014 è stata ripresa dalla Rai per la nota trasmissione *Sorgente di vita* curata dall'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane).⁹ Oltre all'esecuzione delle canzoni del cd, vengono recitati vari testi di Pagani e viene dato spazio ad alcune vive testimonianze. Queste ultime, dello stesso Ferradini, di Caroline Pagani e di Anna Jenček, si rivelano preziose anche

⁹ Puntata trasmessa su Rai 2 il 9.2.14

<<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-97b10e19-ac3c-46ed-a6a4-bf35908a6dd2.html>>; ultimo accesso 20.10.2015.

per ricordare che Herbert Pagani non era un uomo così dolente e tormentato come può sembrare da molte delle sue opere e dagli aspetti biografici accennati nel corso di questo saggio. Era anche ottimista ed entusiasta, molto energico e in grado di infondere voglia di vivere in chi lo circondava – l'immagine fissata sulla copertina di *Amicizia*. Semmai era proprio la coscienza dei forti problemi della vita a generare questa energia, che si rivelava al fondo una capacità di resistenza. E se dunque egli sapeva anche essere molto spiritoso, di un'ironia addirittura al limite della comicità, si trattava di quella comicità – come ha ricordato Anna Jenček – che si può avere solo con una lacrima sul mondo.

BIBLIOGRAFIA

- ARBIB, Giulia. 2006. *Shkav Benì (Riposa figlio mio)*, a cura di Anna Jenček, Assessorato al Decentramento del comune di Milano.
- BASSANO di Tuffillo, Simona. 2010. *Piccola storia dei Peanuts. Le strisce più famose d'America tra arte, cultura e linguaggio*. Donzelli, Roma.
- BERCOFF, André. 1976. *Herbert Pagani*. Seghers, Paris.
- BERSELLI, Edmondo. 1999. *Canzoni. Storie dell'Italia leggera*. Il Mulino, Bologna.
- BIANCHI, Carlo. 2014. «Ricordando Herbert Pagani. A colloquio con Marco Ferradini per il progetto "La mia generazione"», in *Critica minore* <http://www.criticaminore.it/pages/articoli.aspx?item_id=259> ; ultimo accesso 19.10.2015.
- BIANCHI, Carlo. 2014. Herbert Avraham Haggiag Pagani. *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 80. <http://www.treccani.it/enciclopedia/herbert-avraham-haggiag-pagani_%28Dizionario-Biografico%29/>; ultimo accesso 19.10.2015
- BORGNA, Gianni. 1980. *La grande evasione. Storia del Festival di Sanremo: 30 anni di costume italiano*. Savelli, Roma.
- BREL, Jacques. 1973. Intervista <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=Dogne7Vz62k&NR=1>>; ultimo accesso 19.10.2015
- COLOMBATI, Leonardo. 2011. *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*. Mondadori, Milano.
- ECO, Umberto. 1964a. «Il mondo di Charlie Brown», in *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, pp. 265-274.
- ECO, Umberto. 1964b. «La canzone di consumo», in *Ibid.*, pp. 277-296.
- FACCI, Serena e SODDU, Paolo. 2011. *Il Festival di Sanremo: parole e suoni raccontano la nazione*. Carocci, Roma.

- GUICHARD, Jean. 1999. *La Chanson dans la culture italienne. Des origines populaires aux débuts du rock*. Champion, Paris.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 2007. *La coscienza ebraica*, Firenze, Giuntina.
- LUZZATTO Fegiz, Mario. 1996. «A Sanremo confessione gay. Per la prima volta il Festival proporrà, tra i big, un brano sull'omosessualità», in *Il corriere della sera*, 18 gennaio 1996.
- MILA, Massimo. 1959. *Cronache musicali 1955-1959*, Einaudi, Torino.
- PAGANI, Herbert. 1966. Intervista durante la trasmissione *Studio uno*, Rai, <<http://www.youtube.com/watch?v=ef3Kp8arLU>>; ultimo accesso 20.10.2015.
- PAGANI, Herbert. 1986. *Oeuvres 1963/1986*, Spazio Skema, Roma.
- PAGANI, Herbert. 1989a. *A nostro fratello Herbert*, in Secondo convegno internazionale degli ebrei di Libia, Roma, pp. 30-57.
- PAGANI, Herbert. 1989b. *Lettere, appunti, discorsi per l'ebraismo e la pace fra il 1970 e il 1988*, a cura di A. Limentani Strambelli, tiratura speciale in occasione del Secondo convegno internazionale degli ebrei di Libia, Roma.
- PAGANI, Herbert. 1991. *La scrittura della vita*, a cura di A. Schwarz. Macef, Ferrara.
- PAGANI, Herbert. 2003. *Préhistoire d'amour, Roman autobiographique*. Ramsay, Paris.
- PAGANI, Herbert. 2010. *Canzoni, scritti, disegni, sculture*, a cura di R. Castellani. Barbés, Firenze.
- ROUSSELOT, Jean. 1965. «Un visionnaire de 20 ans: Pagani», in *Planète*, a. 1965, n. 20, pp. 114-121 (edizione italiana, «Un visionario di vent'anni: Pagani», in *Pianeta - Planète. La rivista per la biblioteca di tutti*, a. 1965, n. 6, pp. 95-101).
- SANTORO, Marco. 2010. *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*. Il Mulino, Bologna.
- SODDU, Paolo. 2008. «Una festa subito finita. Il Sessantotto come fenomeno globale», in *BresciaMusica*, n. 110, p. 15.
- SCHWARZ, Arturo. 1991. *La scrittura della vita*, in Pagani 1991, pp. 16-114.
- TORTI, Maria Teresa. 2001. «Giovani e musiche ribelli nell'Italia del secondo dopoguerra», in A. Dal Lago e A. Molinari (a cura di), *Giovani senza tempo. Il mito della giovinezza nella società globale*, Ombre Corte, Verona, pp. 109-133.

CHANSONNIER, ESISTENZIALISTI,
TROVATORI E COSE PERICOLOSE:
La «francesità» dei primi cantautori
italiani

Jacopo Tomatis
jtomatis@unito.it

ABSTRACT

Il ruolo decisivo della *chanson* francese nella formazione culturale dei cantautori italiani dei primi sessanta è ampiamente documentato, ed è forse alla base della tendenza a ritenere la canzone d'autore una forma di poesia cantata. Tuttavia, se calato nel contesto della popular music coeva, il riferimento esplicito ad esempi francesi già culturalmente accreditati (soprattutto in virtù del loro legame con la letteratura) si tramuta innanzitutto in una inedita rivendicazione del possibile valore artistico della «canzonetta», e cela talora una marcata adesione a modelli musicali americani.

I protagonisti di questa «riforma», lungi dall'essere degli asociali poeti *underground* francofili, esplodono come fenomeno discografico di massa nel 1960; vanno a Sanremo e sulle copertine dei rotocalchi.

L'ipotesi da cui muove questo saggio è che nella costruzione dell'immagine dei primi cantautori come «artisti» (e nella loro ricezione come tali) entri in gioco un uso strumentale della loro ispirazione francese, che tiene insieme un fascio di stereotipi nazionali, dalla *bohème* ai poeti maledetti, dall'esistenzialismo ai trovatori

~

medievali. Questi cliché di «francesità» proiettano intorno ai cantautori un'aura ora di raffinatezza e trasgressione, ora di autenticità e di impegno, che viene incanalata e sfruttata. O, al contrario, politicamente elusa: non è un caso se il termine *chansonnier*, in uso in Italia per indicare gli autori-cantanti sul modello di Brassens (con una variazione significativa rispetto all'uso francese), viene rapidamente accantonato per il più «rassicurante» *cantautore*.

KEYWORDS: Italia; Francia; canzone; cantautori; *chansonnier*.

Nel film *La legge è legge – La loi c'est la loi*, produzione italo francese diretta da Christian-Jacques, presentato al festival di Berlino nel 1958, l'identità nazionale e il concetto di frontiera sono lo spunto per una commedia degli equivoci fra il doganiere francese Fernandel e Totò, contrabbandiere napoletano trapiantato in una (ipotetica) provincia di Cuneo. Il film si apre con una panoramica su un paesaggio montano, su cui si disegna, poco a poco, una tortuosa linea di frontiera: «A sinistra Alpi francesi. A destra – è ovvio – Alpi italiane» dice la voce fuori campo di Totò. La frontiera, spiega Totò, è «naturale»: «un albero francese non somiglia affatto ad un albero italiano, mentre una collina italiana non somiglia nemmeno lontanamente a una collina francese», naturalmente. «Ma perché va così a zig zag?» continua Totò. «Per la buonissima ragione che tutto ciò che è italiano deve restare in Italia, e tutto ciò che è francese deve restare in Francia. Appunto dico, a ognuno la roba sua. *Sacre nom!*».

In apparenza, questo tipo di certezze identitarie non è particolarmente efficace quando si parla di musica – che molta gente tende a pensare come *assoluta* (anche nel suo significato originale, di «sciolto da ogni vincolo»), e dunque necessariamente superiore a questo genere di contese terrene. In realtà, gran parte dei discorsi sulla musica si nutre di certezze identitarie altrettanto rigide di quelle di Totò. Concetti come «ibridazione», «contaminazione» e «influenza» – pane quotidiano dei discorsi sulla musica tanto sul DEUMM quanto sulle webzine – funzionano grazie a metafore che descrivono la musica come un «qualcosa» che può essere innestato (come un albero da frutto), corrotto o comunque condizionato (come un organismo vivente), o addirittura invaso (come uno Stato sovrano). Naturalmente, non esiste una «cosa» musica, ma piuttosto un «prendere parte» a qualsiasi titolo a un qualsiasi tipo di performance musicale, come ha spiegato Christopher Small in un libro ormai classico (Small 1998, p. 9). La sua fortunata idea di *musicking* è ampia abbastanza da comprendere anche attività intorno alla musica che prevedono la sua classificazione, o il tentare di spiegarla.

Ciononostante, buona parte dei discorsi sulla musica esiste in funzione di un «oggetto musica» che pensiamo dotato di determinati attributi, e questa è un'evidenza che non può essere ignorata: lo afferma lo stesso Small quando spiega come, fra gli studiosi della musica eurocolta, la domanda «qual è il significato della musica?» diventi, più o meno implicitamente, «qual è il significato di quest'opera (o di queste opere)» (Small 1998, p. 3).

Anche la critica sulla popular music cade spesso in questo genere di trappole essenzialiste. Il fatto di poter spiegare le musiche attraverso categorie come le nazioni ne è un esempio. Se nessuno – fuori dal paradosso di Totò e Fernandel – ammetterebbe mai l'esistenza di alberi con un marcato carattere «francese» o «italiano», pochi tuttavia dubiterebbero che gli stessi Totò e Fernandel, o – per passare alla canzone – Gino Paoli e Georges Brassens, siano nettamente diversi l'uno dall'altro, in quanto rispettivamente francesi e italiani. A corollario, sembra abbastanza ragionevole pensare che la comicità di Fernandel possa «influenzare» quella di Totò e viceversa, o la musica di Brassens «condizionare» quella di Gino Paoli, e viceversa. Agli storici va il compito di ricostruire le cronologie, e capire chi abbia «contaminato» chi.

In realtà, il problema delle «influenze» musicali è molto più complesso di come viene comunemente pensato, e dovrebbe essere spiegato più attraverso processi culturali complessi che non in un modello tipo Risiko. Approfondire questo auspicio è al di fuori della portata e degli obiettivi di questo contributo. Tuttavia, con alcune premesse, il contributo della canzone francese nello sviluppo di quella italiana intorno ai primi anni sessanta – oggetto di questo intervento – potrà essere razionalizzato più efficacemente.

Nel suo citatissimo testo sull'origine dei nazionalisti, *Comunità immaginate*, Benedict Anderson ha spiegato i concetti di nazionalità e nazionalismo come «manufatti culturali di un tipo particolare». La Nazione, secondo Anderson, è una «comunità politica immaginata, e immaginata come intrinsecamente insieme limitata e sovrana» (Anderson 1996, p. 23). Il carattere di limitatezza e sovranità delle nazioni è alla base dell'idea di frontiera.

Il concetto di «comunità» è essenziale anche nella definizione del funzionamento delle diverse musiche, e dei generi musicali nello specifico (Fabbri 2012). Lo storico del cinema Rick Altman, muovendo proprio da Anderson, ha annotato come il funzionamento dei generi sia per molti versi analogo a quello delle nazioni. I generi (cinematografici, ma – almeno per questo aspetto – è facile spostare il discorso su quelli musicali) secondo Altman funzionano grazie a «comunità costellate», che riguardano i rapporti dello spettatore (o ascoltatore) con gli altri spettatori (o ascoltatori). Le «comunità costellate» dipendono dalla capacità dei «testi di genere di implicare o riflettere l'esistenza di membri assenti di una comunità, e servire così da luogo di incontro della comunità simbolica» (Altman 2004, p. 255). Al di là delle diverse finalità di Anderson e Altman (ma i generi sono «manufatti culturali» tanto quanto le nazioni), è molto facile sovrapporre i due discorsi. Non è dunque poi così paradossale affermare che le frontiere fra le diverse musiche, fra ciò che suona «francese» e ciò che è «italiano» o «americano», esistono nello stesso modo in cui «esistono» le frontiere nazionali, e cioè grazie ad atti di immaginazione.

INFLUENZE D'EPOCA

«Manufatto» (o «unità») culturale, la canzone d'autore è oggi un genere codificato intorno ad alcune convenzioni, una certa ideologia dell'autorialità su tutte. Esiste un «canone» della canzone d'autore, che include anche alcuni dei primi cantautori degli anni Sessanta. Il canone stabilisce anche il ruolo decisivo delle influenze francesi nella nascita di questi ultimi: il fatto che ci sia stato, intorno al 1960, un «passaggio» (invasione? Innesto? Contaminazione?) di elementi francesi nella canzone italiana è uno di quei luoghi comuni critici talmente evidenti, che sembra arrogante negarne la veridicità. Né questo è il mio obiettivo. Tuttavia, le storie della canzone italiane hanno spesso messo al centro l'influenza francese lasciando sullo sfondo altri riferimenti altrettanto decisivi (si veda, ad esempio, Pivato 2002).

Ai fini di questo intervento, è però interessante indagare su come l'influenza francese fosse effettivamente percepita e utilizzata all'apparire cioè dei primi cantautori italiani all'inizio degli anni Sessanta. Questa breve indagine si basa su pubblicistica (soprattutto riviste di musica e generaliste) raccolti per una mia passata ricerca (Tomatis, 2010/2011).

Un elenco sommario della rete di riferimenti usati intorno al 1960 per «spiegare» dei fatti musicali che erano (quasi) unanimemente descritti come *nuovi*, comprende generi e termini di paragone che, forse, oggi non suonano così scontati alle nostre orecchie, anche perché la centralità del modello imposto dai cantautori ha finito con l'affermare quello *stile* (in senso lato, e non solo musicale) come il *loro*, e il loro soltanto. Anzi: l'importanza storica riconosciuta ai primi cantautori italiani ha indotto ad assimilare, a posteriori, fenomeni musicali fra loro anche molto diversi. Senza avere informazioni contestuali o paramusicali, brani come «Sapore di sale» di Paoli nell'arrangiamento di Ennio Morricone e «La ballata dell'eroe» di Fabrizio De André sarebbero ricondotti alla medesima influenza? Al contrario, canzoni come «Arrivederci» di Bindi (nell'arrangiamento in terzinato della versione su 45 giri, 1959) non suonano oggi così diverse da – per esempio – alcuni brani di Tony Dallara (non certo un cantautore!), mentre difficilmente ricondurremmo un artista come Nico Fidenco (il cosiddetto «cantautore della terza ondata» (d'Intino 1961b) alla medesima ispirazione di Sergio Endrigo.

La compresenza di svariate «ispirazioni» nelle interpretazioni sincroniche dei primi cantautori è perfettamente compatibile con la formazione dei cantautori stessi. Lungi dall'essere asociali intellettuali francofoni, o poeti maledetti, i vari Paoli, Tenco, Endrigo, Bindi sono spesso giovani di buona famiglia, colti figli del loro tempo appassionati di musica, di cinema, di teatro, che ascoltano (e suonano) quello che ci si aspetterebbe. Un elenco dei riferimenti musicali dei primi cantautori comprenderebbe almeno – oltre ovviamente alla *chanson* – il jazz (di cui conoscono e suonano gli standard), i musical, le colonne sonore cinematografiche, Brecht e Weill, la bossa nova, il rock and roll...

La canzone francese è riconosciuta da subito come importante fonte ispirazione per i primi cantautori, e anche la critica generalista non manca di annotarlo: non potrebbe essere altrimenti. I nomi più citati, non troppo sorprendentemente, non sono però

quelli di Brassens e Ferré, quanto piuttosto quelli di Brel, Aznavour, Mouloudji, Trenet, e di Édith Piaf, ben più noti e popolari in Italia in quel momento.

Non ci sono solo i francesi, naturalmente. Chi desse un'occhiata alla pubblicistica sui primi cantautori – recensioni e altro – intorno al 1960 troverebbe riferimenti a Domenico Modugno, come simbolo di un rinnovamento interno alla canzone italiana. Al cantante pugliese, tuttavia, si sostituisce quasi subito Umberto Bindi, che esordisce – e soprattutto raggiunge il successo – prima degli altri cantautori (già nel 1959, anno di «Arrivederci»). È dunque Bindi il modello vocale italiano riconosciuto per la nascente onda di cantautori. Insieme a lui, compaiono riferimenti ai *crooners*, ai cantanti «confidenziali» e al jazz – quello «da night club», con i nomi di Nat King Cole e Don Marino Barreto Junior su tutti. All'esordio di Tenco, ad esempio, i modelli sono citati sia con valore positivo che negativo.

Come cantante Luigi Tenco dispone solo di tre o quattro note del registro centrale, ma si tratta di tre o quattro note ricche di piacevolissimi bagliori rievocativi: Nat King Cole, Arigliano, Don Marino Barreto rispondono qua e là all'appello, niente affatto infastiditi per l'amabilissima citazione. (*Discoteca* 1960)

Fra le produzioni della serie Round Table, segnale fra le incisioni americane una riuscita rielaborazione della famosa «Parlami d'amore Mariù» interpretata da Gordon Cliff,¹ un cantante che ricorda assai piacevolmente Nat King Cole e Earl Grant. (*Discoteca* 1961b)

Siamo dell'idea che il «dilettantismo» sia spesso un elemento da incoraggiare (quando beninteso significa passione, autenticità, freschezza, stile). Al mestiere di un professionista senza fiducia, personalmente, preferiamo lo slancio di un amatore. Ma oggi il mondo della canzone più che dai dilettanti è dominato dai velleitari. Il caso-limite è rappresentato da Luigi Tenco, i cui primi due dischi («Quando» e «Triste sera»; «I miei giorni perduti» e «Il mio regno») segnaliamo soltanto come curiosità. Tenco, che imita palesemente Nat King Cole, ha dell'intonazione un concetto personalissimo e stravagante. (D'Intino 1961d)

La musica sinfonica compare come riferimento privilegiato soprattutto per Bindi, e soprattutto in rapporto al suo stile pianistico e all'arrangiamento – inaudito, per l'epoca – de «Il nostro concerto».

Di più difficile razionalizzazione per il nostro orecchio è la citazione del canto gregoriano come modello di ispirazione di Gino Paoli e, in seguito, di altri. Si tratta di un cliché critico di relativa fortuna. Franco Fabbri (1997, p. 157) ha collegato questo fraintendimento con una «infatuazione rinascimentale, pre-tonale» piuttosto comune a partire dagli anni Cinquanta, e che in Italia ha toccato estesamente, soprattutto, le canzoni di Fabrizio De André. Nel caso di Paoli, questa riguarda almeno «Sassi», fra i

¹ Gordon Cliff è uno degli pseudonimi usati da Tenco in quegli anni.

suoi pezzi del primo periodo Ricordi. Tuttavia, due differenti fonti suggeriscono che questo strano riferimento al gregoriano potrebbe essersi generato in relazione a «Un uomo vivo», il brano presentato da Paoli al Sanremo del 1961. Il festival di quell'anno è un momento chiave per la popolarità e la visibilità mediatica dei cantautori, dato che vi partecipano, oltre Paoli, Gianni Meccia, Umberto Bindi, Giorgio Gaber e Maria Monti. Così commentano la presentazione del brano fatta alla stampa *Discoteca*, mensile musicale di taglio raffinato che fra i primi in Italia aprì una sezione di «musica leggera», e il rotocalco *Sorrisi e canzoni TV*.

Occhiali neri e soprabiti foderati di visone selvaggio interessano soltanto i giornalisti indifesi di fronte alla invadenza dei press-agent. Per «Un uomo vivo» si sono fatte molte citazioni, da Gregorio Magno a Cappuccetto Rosso. Per me è semplicemente una bella canzone, commossa, sincera, ispirata, se l'autore avesse evitato durante le conferenze stampa certi riferimenti alla tradizione classica che servono soltanto a creare complessi di inferiorità nel pubblico [...] e a fornire infiniti spunti di umorismo a tutti quegli imbecilli che di canto gregoriano non avevano mai sentito parlare. (*Discoteca* 1961a)

«Un uomo vivo», la canzone con la quale partecipa al Festival di Sanremo, lei [Gino Paoli] l'ha definita uno «slow-gregoriano». Lo ha detto, pare, con molta convinzione senza essere sfiorato dal ridicolo, o dal timore che le ossa di Papa Gregorio Magno fremessero nella loro tomba. (d'Intino 1961a)

Potrebbe dunque essere stato Paoli ad alimentare il fraintendimento, se non addirittura, a generarlo? Anche Endrigo, poco dopo, sarà accusato di riprendere «certi procedimenti dei canti chiesastici», con il risultato di «creare delle anemiche canzoni da chierichetto», in una recensione di «I tuoi vent'anni» / «Chiedi al tuo cuore» (d'Intino 1961c). Si può ipotizzare che quel «gregoriano» stia anche per «da chiesa», e alluda ad un certo andamento lento dei pezzi dei primi cantautori, e a orchestrazioni ricche di cori (angelici e non)? Nel caso di «Un uomo vivo», è piuttosto difficile trovare indizi «pre-tonali», dal momento che armonicamente il brano si limita a movimentare il tipico «giro di do» con una serie di modulazioni. Potrebbero esser state queste, invece, ad essere percepite come «chiesastiche»?

È difficile dare una risposta definitiva. Sicuramente, tanto il riferimento ad una tradizione «antica», per quanto inventata, quanto quello alla musica sinfonica fanno parte di strategie di autenticazione. Nello specifico, allontanano le produzioni dei primi cantautori da almeno due termini di paragone sgraditi: la «canzonetta» alla Claudio Villa, e la tradizione del melodramma a cui questa era spesso collegata, in un rapporto di filiazione interpretato come decadenza dal modello «colto». Già nel 1956 Massimo Mila aveva riconosciuto come problema delle canzoni popolari italiane quel «desiderio di sembrare delle romanze di Puccini» (Mila 1956). Negare un rapporto con il melodramma – genere «italiano» per eccellenza – sostituendolo con un'altra tradizione

«colta», aveva dunque a che vedere sia questioni estetiche, sia con questioni di identità nazionale.

In modo simile va interpretata la scelta di una certa *chanson* come modello a cui ambire. Da un lato, contrapporre la tradizione francese a quella italiana era coerente con la scelta di modelli vocali alternativi a quelli del tenore lirico, ma altrettanto «nobili»; dall'altro, permetteva di opporre un modello più culturalmente accreditato ad un altro modello nazionale altrettanto decisivo per i primi cantautori, ma spesso (scientemente) messo in secondo piano: quello del rock and roll americano.

DAL RITMO AL TESTO, DAGLI URLATORI AI CANTAUTORI, DALL'AMERICA ALLA FRANCIA: BINDI E PAOLI

Dunque, il percorso di artisticizzazione dei primi cantautori procede anche attraverso la parziale rimozione del rock and roll dalle loro influenze riconosciute. Questo processo, che si avvia immediatamente, si serve anche della canzone francese e di una presunta «francesità» musicale come strategia per affermare un valore estetico.

Al loro debutto sul mercato, in assenza di un genere di riferimento che si definirà di lì a poco, la soluzione più naturale è quella di veicolare i nuovi cantanti-autori attraverso i canali promozionali già attivi per un gruppo di musicisti della medesima generazione: gli urlatori. In una prima fase non esiste vera opposizione fra cantautori e urlatori, e anche successivamente – quando un'ideologia dell'autorialità si sarà strutturata come elemento centrale del nuovo genere – i cantautori di maggiore successo (Paoli, Endrigo, Gaber) rimangono personaggi da rotocalco, divi discografici di massa più che culti sotterranei da cabaret: un fenomeno pop a tutti gli effetti. Ancora nel 1964 i quattro ex Cantacronache autori di *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero et al. 1964) possono ignorare i cantautori quasi del tutto, o accostarli tranquillamente – quando sono citati – alle «alienanti» canzonette commerciali senza timore di essere smentiti, e nonostante la carriera di alcuni di loro (Jannacci, Gaber, Endrigo, Paoli) sia equamente divisa fra la visibilità mediatica e una frequentazione degli ambienti intellettuali (milanesi, soprattutto) e del teatro.

Umberto Bindi, ad esempio, è fra i più bersagliati da sinistra: del resto, come autore, aveva firmato negli anni precedenti un brano sanremese come «I trulli di Alberobello», e preso parte al musicarello *Urlatori alla sbarra* di Lucio Fulci, uscito all'inizio del 1960, a fianco – fra gli altri – dei giovani divi Mina e Adriano Celentano. Il ruolo di Bindi nel film è piuttosto marginale: il suo unico brano presente – «Arrivederci» – accompagna una scena d'amore, eseguito alla tromba da Chet Baker (anche lui nel film). È evidente che il personaggio Bindi e le sue canzoni male si adattano al ritmo adrenalinico dei musicarelli, costruiti su una rapida sequenza di numeri musicali perlopiù ballabili. Il nome stesso del suo personaggio nel film, *Agonia*, suggerisce ironicamente come Bindi

sia differente dai suoi colleghi. E tuttavia, prima della fortuna del neologismo «cantautore» (dalla tarda estate del 1960), Bindi è più vicino a Celentano di quanto non lo sia a Claudio Villa: entrambi sono giovani, piacciono ai giovani, e fanno una musica che si oppone alla canzone italiana tradizionale.

Trattato dai giornali come «voce nuova», Bindi viene poco a poco distinto dagli altri cantanti, anche attraverso una sua presunta «francesità». Leggiamo ad esempio in uno degli articoli che lo lanciano:

Bindi ha solo 22 anni, sua madre è italiana e suo padre è francese: quest'ultima derivazione è avvertibile anche nelle canzoni, che si riallacciano più ad una tradizione transalpina che italiana. (*Sorrisi e canzoni* 1959)

La «francesità» musicale dei cantautori in questa fase sembra spesso riguardare più un «desiderio» da parte della critica² che non un riferimento musicale chiaro. Un'associazione fra contenuto poetico e Francia doveva essere attiva in quegli anni, se nel 1964 Umberto Eco annotava come

La voga dei cantautori e delle canzoni in cui si persegue una certa nobiltà del testo è dovuta indubbiamente alla imposizione e diffusione della canzone francese attuata negli spettacoli televisivi per alcuni anni, dal 1955 a oggi, contro gli espressi desideri della maggioranza degli utenti. (Eco, 1964, p. 313)

La «francesità» di un testo musicale diviene dunque in quegli anni, anche grazie alle politiche culturali della Rai TV, una «sineddoche di genere» (Tagg, 2012, p. 522) che sta per raffinato, colto, poetico. Nella canzone italiana, insomma, la «francesità» come forma di «distinzione» opera a scapito delle influenze americane. Il percorso di Giorgio Gaber da urlatore a cantautore segue precisamente questa direzione. Non a caso, dunque, uno dei pezzi che segnano la sua «svolta» da urlatore a «romantico» avviene sotto il segno di un amore francese, almeno nel nome: «Geneviève» (1959).

L'interesse per la «francesità» dei primi cantautori a scapito della loro «americanità» si accompagna al passaggio da una centralità del «ritmo» a una del «testo» nella percezione dei brani dei primi cantautori. La canzone italiana fino agli anni Sessanta è spesso categorizzata attraverso un sistema di «ritmi», che non solo rivelano la funzione privilegiata di musica ballabile della produzione popular, e della diffusa cultura del ballo, ma che ci dicono qualcosa su come gli ascoltatori dell'epoca fruivano la musica: l'annotazione del ritmo rappresenta l'unico «paratesto» disponibile all'utente dei juke-box, ed è un'informazione decisiva per il «selezionatore», più o meno casalingo, che non può rischiare di mettere un «fox-trot» quando l'atmosfera della festa suggerisce che è ormai ora del «lento»... Anche sulle pagine di *Musica e dischi*, rivista d'uso per i

² Si veda l'intervento di Franco Fabbri in questo stesso volume.

professionisti e i negozi di musica, difficilmente si trovano in quegli anni distinzioni di genere come le intendiamo oggi, mentre le nuove uscite sono sovente accompagnate dalla segnatura del ritmo: fox, tango, slow, rock, e così via.

Con la progressiva perdita di importanza dei 45 giri a vantaggio dei 33 giri (che accompagna il crescente successo dei cantautori presso un pubblico più adulto e «colto») l'annotazione del ritmo perde di utilità. Questo processo, in realtà, si avvia già sul mercato dei 45 giri proprio in corrispondenza dei primi successi dei cantautori, i cui brani non sono evidentemente concepiti per il ballo. Nel suo primo anno di attività discografica Gino Paoli, ad esempio, esordisce con uno «slow rock» e uno «swing rock» («La tua mano» / «Chiudi», 1959a), incide una «rumba rock» («Non occupatemi il telefono», 1959b), due «blues» («La notte» e «Per te», 1959c). La produzione del 1960 si apre con «La gatta» («moderato») e il suo lato b «Io vivo nella luna» (uno «slow»; 1960). «Co-eds» (1960b) è ancora uno «slow», come il successivo «Sassi» (1960c). Il lato b di entrambe, «Maschere», è invece una sorprendente «gavotta».

Come già per i riferimenti al gregoriano, è davvero spiegare questo «gavotta» in termini solo musicali. Il brano si apre con un tempo binario e un tema eseguito al sassofono che potrebbe in qualche modo voler suonare «barocco», e certamente suona barocco l'arrangiamento che combina con procedimento contrappuntistico sax e tromba, suonati con pronuncia non certo jazzistica... Tuttavia, il bridge è uno swing da manuale, e il brano non suona poi così diverso da uno «slow rock» come «La tua mano», almeno secondo la sensibilità contemporanea. Entrambi, ad esempio, come molti altri pezzi di Paoli di questo periodo, sono costruiti sul cosiddetto «giro di do» (I vi ii V). È dunque ragionevole pensare «gavotta», così come quell'arrangiamento contrappuntistico, come un rimando a una tradizione insieme «antica», «popolare», e «francese», che cela le influenze americane del pezzo.

La struttura armonica di molti dei brani di Paoli (aggiungiamo ai due precedenti almeno «La gatta», «Un uomo vivo» e «Il cielo in una stanza»), in effetti, è basata su un loop di accordi (I-vi-ii-V, ovvero DO – LAm – RE♭ – SOL, in do) non certo di origine francese. Queste canzoni rientrano perfettamente nella definizione di canzoni «teen angel milksap» (Tagg 1994, p. 236), tipiche del rock and roll americano negli stessi anni, da «Oh! Carol» di Neil Sedaka (1958) a «Sherry» di Frankie Valli & The Four Seasons (1962). Second Tagg, queste canzoni solitamente contengono richiami ad amori adolescenziali, devozione e riferimenti quasi religiosi, che si possono sicuramente riconoscere in Paoli. Inoltre, il *vamp* I-vi-ii-V è anche presente in alcuni standard jazz («Blue Moon», ad esempio) e proprio a quei repertori – che Paoli frequentava – può essere anche collegato. Lo stesso giro, peraltro, è presente in un successo francese, anch'esso a tema adolescenziale, di pochi anni dopo: «Tous les garçons et les filles», di Françoise Hardy.

Tuttavia, nel passaggio dal «ritmo» al «testo» nell'attenzione riservata ai primi cantautori, la presenza di riferimenti «francesi» in alcune delle liriche più significative del primo Paoli finisce con il mettere in secondo piano il contesto «americano» delle musiche.

Il caso più emblematico è quello de «La gatta», il cui testo sembra riprendere quello di «Après de mon arbre» di Brassens. Indipendentemente dalla citazione (non esplicitata da Paoli, ma evidente) «La gatta» è il brano che più di ogni altro contribuisce a creare l'immagine di Paoli, e per riflesso dei primi cantautori a lui associati, come personaggi bohémien, anticonformisti e esistenzialisti, degli «intellettuali della canzone», come li definirà Gianni Borgna (1992, p. 278). Ma, seppur «intellettuale», Paoli è un personaggio popolarissimo, che compare sui rotocalchi anche grazie al suo look e ai suoi modi eccentrici, contribuendo alla popolarizzazione del fenomeno dei cantautori. L'alterità di Paoli rispetto alla tradizione italiana della canzone «leggera» si incarna nella sua «francesità» ostentata, e poco importa che le sue canzoni più famose suonassero poco «francesi».³ Ha scritto recentemente un critico attento come il sociologo Luigi Manconi:

Il suo aspetto esteriore [di Paoli], innanzitutto, rompeva tutti i cliché del cantante di musica leggera italiano e introduceva nel nostro panorama i tratti dello chansonnier francese: il maglione nero era solo il più evidente ma non certo il più significativo dei messaggi estetici. (Manconi 2012, p. 49)

Le canzoni percepite come «autobiografiche» dal pubblico, «La gatta» su tutte - permettono la sovrapposizione fra il Paoli «privato» e quello «pubblico». Fanno sì che i maglioni neri e l'ostentazione di uno stile di vita anticonformista non vengano percepiti come i vezzi di un divo, ma piuttosto come autentica espressione dell'interiorità di un «artista», infine.

L'IMMAGINE DEL TROVATORE: FABRIZIO DE ANDRÉ

Paoli, in questi anni, rappresenta il *mainstream* dei cantautori: va a Sanremo, ha un buon successo di pubblico (Salvatori 1982) e può farsi ritrarre sulla copertina di *Sorrisi e canzoni TV* insieme a Catherine Spaak (ovviamente vestito di nero, nonostante sia pieno agosto).⁴ L'ostentazione di una «francesità» è però altrettanto decisiva nell'immagine di un altro cantautore, destinato a rimanere lontano dalla ribalta per quasi tutti gli anni sessanta: Fabrizio De André.

De André esordisce discograficamente in leggero ritardo rispetto ai primissimi cantautori, ma lo fa – come loro – sulla scia del concittadino Umberto Bindi: il suo 45 giri d'esordio, «Nuvole barocche» / «E fu la notte» (1961a) risente, come le incisioni coeve di altri cantanti, di quel modello vocale. Tuttavia, mentre Bindi e Paoli, in forza alla Ricordi,

³ Paoli, naturalmente, registrò anche diverse traduzioni di brani francesi in questi anni.

⁴ Sul numero 31, del 5 agosto 1962.

vengono celebrati sui rotocalchi, le incisioni di De André, sotto contratto con la più piccola Karim, seguono un calendario più rarefatto. Il cantautore si fa notare, diventando un artista di culto soprattutto fra gli studenti, grazie ad alcuni 45 giri in cui i riferimenti alla *chanson* francese sono piuttosto evidenti. «La ballata del Miché» (1961b), ad esempio, è una *valse* aperta da fisarmonica molto francese.⁵

Qualcuno ha voluto avvicinare lo stile di questa canzone [La ballata del Miché] a quello delle composizioni di Brassens, anche per il particolare arrangiamento «alla francese»; altri hanno voluto scorgere nel testo rimembranze delle canzoni della Vanoni e di Luigi Tenco, ma Fabrizio in realtà ha uno stile personale, che «sembra» imitare quello di Brecht, di Brassens ecc. ma si stacca in realtà da tutti per qualcosa di assolutamente inconfondibile e originale. (Donata Orsi, «Ancora di moda la “mala” in dischi», *L'informatore moderno*, 8 dicembre 1963. Ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 12)

La successiva «Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers» (1963) è un esempio al limite dello stereotipo di quella attitudine «pre-tonale» di cui abbiamo detto; riprende immagini della «francesità» già dal titolo, e gioca su atmosfere «medievalescanti/rinascimentali» attraverso svariate sineddoci (l'attitudine «pretonale», ma anche il clavicembalo, il tema di corni, l'italiano arcaico del testo...).

Ma più che provare a mappare i molti riferimenti «francesi» nei singoli di De André degli anni Sessanta, è interessante annotare come il cantautore sia da subito interpretato alla luce di una «francesità» tanto generica quanto idealizzata. Che, diversamente da quella di Paoli, affonda le sue radici nel passato dei trovatori, filtrato attraverso il romanticismo letterario, in cui «trovatore» diventa sinonimo di artista.

Questo suo ultimo disco esprime i due volti del nostro Cantautore, definito dalla stampa «Ultimo Trovatore». Ma è l'ultimo davvero? Non è forse il primo, tra i cantautori italiani, ad avere usato, con un Trovatore, la canzone per esprimere sentimenti antichi in linguaggio moderno? Noi crediamo infatti, che Fabrizio sia l'iniziatore di un nuovo e più maturo genere di canzone italiana che trova dimensioni e valore di effettiva opera d'arte. (Retro di «Per i tuoi larghi occhi» / «Fila la lana», 1965)

Cantautore? Lo sono, sì. Ma è un termine vago, che non definisce nulla. Se proprio fa comodo un'etichetta, preferirei si dicesse trovatore. (Manlio Fantini, «Fabrizio De André, il menestrello in microscolco», *Sorrisi e canzoni TV*, 2 luglio 1967. Ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 28)

⁵ Per gli stereotipi associati alla fisarmonica e al registro *musette*, si veda l'intervento di Jacopo Conti in questo stesso volume.

Questo mito della Francia trobadorica arriva fino a tirare in ballo improbabili aneddoti su manoscritti ritrovati.

Due [composizioni] sono di origine medievale, «Fila la lana», dalla ballata di un trovatore lorenese del '400, forse Bertrand de Villecroix, e «Tieni la vita mia»,⁶ composizione anonima francese, dell'800, il cui titolo originale era «Belle qui tiens ma vie captive dans tes yeux». Insieme con un amico, attore e chitarrista, anch'egli genovese, Vittorio Centanaro, Fabrizio le trovò a Parigi, nello sgabuzzino di un vecchio negozio di musica. (Ornella Rota, «L'umanista della canzone», *Stampa sera*, 6 agosto 1965. Ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 16)

Nel mio primo lp che uscirà prossimamente sono comprese due canzoni antiche del '400 che ho scovato in un archivio provenzale e tradotto in italiano. Vedremo come reagirà il pubblico. (Cesare Romana, «Fabrizio: un cantautore tra Rinascimento e cronaca nera», *Musica e dischi*, settembre 1965. Ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 16)

La «francesità» di De André, dunque, finisce con il tenere insieme una serie di riferimenti alla cultura transalpina piuttosto variegati e indifferenziati, in cui un riferimento a Baudelaire («Per i tuoi larghi occhi», 1965) può essere associato ai trovatori, e Villon e Carlo Martello possono apparire quasi contemporanei.

Adoro tutto ciò che è francese, credo di avere dentro una polla di vecchio buon maledettismo francese; già, Villon, come faccio a non tirarlo in ballo? E se vogliamo scendere, un po' di Baudelaire e Rimbaud. (Manlio Fantini, «Fabrizio De André, il menestrello in microsolco», *Sorrisi e canzoni TV*, 2 luglio 1967. Ora in Sassi e Pistarini, 2008, p. 28)

Alla luce di questi esempi, dunque, non stupisce che i riferimenti alla Francia (e soprattutto a Brassens) diventino la norma nella pubblicista su De André, fino ad oggi. Né stupisce che, ad esempio, ben più rari siano i riferimenti a Brecht, invece piuttosto citato negli anni Sessanta come modello diretto. «Brecht è il mio idolo»,⁷ dichiara De André a Cesare Romana («Fabrizio: un cantautore tra Rinascimento e cronaca nera», *Musica e dischi*, settembre 1965, ora in Sassi e Pistarini 2008, p. 16).

Le foto promozionali di De André in questi anni puntano su un medesimo immaginario, che differisce da quello «esistenzialista» di Paoli, e punta decisamente su un'iconografia «medievale» e «trobadorica». Questo immaginario sarà poi sfruttato nel

⁶ Non è dato sapere di canzone si tratti.

⁷ L'influenza di Brecht sulla canzone negli anni sessanta meriterebbe un approfondimento, dato che raramente le citazioni ad essa vanno oltre occasionali riferimenti, e che lo stesso Bob Dylan ha dichiarato, nella sua autobiografia, quanto sia stato decisivo per lui quel modello.

decennio successivo, a partire dal successo di De André, e confluirà nell'immaginario proposto dal Club Tenco. Ma, ai fini di questo contributo, ci limitiamo ai soli anni Sessanta.



IMMAGINE 1a e 1b. Foto promozionali di Paoli e De André.

ETICHETTE DI GENERE: CHANSONNIER

La tesi di una decisiva «suggestion» francese trova riscontro anche nelle vicende delle etichette di genere usate per definire il nuovo fenomeno dei cantautori. Il termine «cantautore» viene introdotto a partire dall'estate del 1960, come strategia di marketing da parte della RCA italiana. Il termine va a sostituire, in breve tempo, una serie di locuzioni. Fra quelle più comuni ci sono cantante-autore, autore-interprete e, naturalmente, una francese: *chansonnier* (Fabbri 2003; Tomatis 2010; Cartago 2006).

La diffusione della parola *chansonnier* in Italia fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta è di per sé un indizio della suggestion «francese» associata a determinati artisti che sono poi saranno inclusi nel canone canzone d'autore (ad esempio, Domenico Modugno, a cui il termine veniva applicato). Nello specifico, è significativo che *chansonnier* avesse, in quel momento, un significato distinto da quello che aveva in Francia. Come spiega il Grand Larousse Encyclopédique (AA.VV. 1960), alla voce «chansonnier», il termine è – in quel momento – associato: ai poeti medievali e ai trovatori che si dedicavano alla canzone, a cantanti del passato; con uso desueto, ad autori e cantanti di canzoni del passato (ad esempio, Béranger); e, nell'uso contemporaneo, all'artista di cabaret che «canta o recita [...] delle strofe satiriche o umoristiche di sua composizione» (ibid.). In relazione a quest'ultima accezione, è riportata la locuzione «chansonnier montmartrois», dunque, in riferimento al periodo pre-*rive gauche* della *chanson* francese. Il termine, dunque, si lega più al verbo «chansonner» (fare una canzone satirica contro, dunque «canzonare», in italiano) che non a «chanter». Dunque, è ragionevole pensare che Brassens non fosse uno «chansonnier» in Francia, nel 1960; e che sicuramente Brel, o Ferré, non lo fossero.

Il termine deve essere diffuso in Italia già da qualche decennio, se i dizionari etimologici lo datano prima del 1933, e se è oggetto di avversione «purista» durante il periodo fascista, come molti altri prestiti non adattati. È infatti citato in *Barbaro dominio* del giornalista Paolo Monelli (1933), dizionario-pamphlet che «processa» 500 parole esotiche. In quel momento il termine è associato all'intrattenimento da cabaret e, del resto, buona parte del lessico dell'intrattenimento (anche quello più licenzioso) è francese, come ci ricorda il successivo *Dizionario di esotismi* di Antonio Jacono:

Café-concert, Café-chantant, Variété, Tabarin [...]. Tutti «locali» in cui caffè musica canto e «arte varia» servivano di pretesto a intrighi e stravizzi. Vi strepitavano mènadi e coribanti, e vi «agivano» le così dette Chanteuses (dove il popolare nostro «sciantose») che noi ora diciamo, secondo i casi: Canzonettiste, Canterine, Cantanti; e vi splendevano Divettes e Soubrettes, cioè, dal francese in italiano, Divette o Piccole dive. (Jacono 1939, p. 263)

Come per altri lessici settoriali, durante il Fascismo, anche per quello dell'intrattenimento si propongono alternative italianizzate: oltre a quelle riportate nella citazione, aggiungiamo almeno, in luogo di «café-concert» e «cabaret», «caffè concerto», «caffè teatro», «taverna di varietà», e i più inventivi «trincaballa» e «cantosteria». E (naturalmente senza fortuna), «canzoniere» per «chansonnier».

Dopo la guerra, il termine «chansonnier» si applica ancora all'intrattenimento da varietà e alla canzone senza troppe connotazioni intellettuali: ad esempio, un cantante come Alberto Rabagliati può essere «al comando» di «un'agguerrita falange di chansonniers che dà l'assalto ai microfoni del varietà, talvolta alle scene superstiti, per dar vita e commercio alla canzone», e che comprende anche «Narciso Parigi, Gino Latilla, Bruno Pallesi, Nino d'Aurelio, Gianni Ravera, ed in particolare Teddy Reno (Ferruccio Ricordi), Claudio Villa e Achille Togliani», oltre ai «napoletani» Salvatore Papaccio, Giacomo Rondinella, Franco Ricci, Antonio Pariente, Sergio Bruni, Nunzio Gallo, Gabriele Vanoni, e i «cantanti-chitarristi» Roberto Murolo e Rino Salviati (Ramo 1956, p. 106).

È ragionevole pensare che il significato del termine si sposti progressivamente da «intrattenitore nei cabaret» a «chi scrive canzoni o ne è l'interprete» (questa è la definizione, ad esempio, che ne dà il Cortellazzo-Zolli), implicando una qualche idea di autorialità. Ciò deve avvenire già negli anni Cinquanta, se l'*Enciclopedia dello spettacolo* nel 1954 definisce «improprio» il termine quando applicato ai soli cantanti:

Chansonnier - voce con cui in Francia si designa, oltre che una racc. di canzoni (ital. canzoniere) colui che scrive testi di canzoni. C. per eccellenza è tuttavia colui che, oltre ad aver scritto versi (talora anche la musica) di canzoni, ne è poi anche l'interprete: fenomeno assai frequente in Francia fin dal Settecento, e particolarmente vivo dalla fine dell'Ottocento in poi, e cioè dai tempi di A. Bruant a

quelli di oggi. In Italia alcuni chiamano c. l'interprete di canzoni in quanto tale, anche quando non ne è l'autore: ma è uso improprio del termine. (AA.VV. 1954)

Alla fine degli anni Cinquanta ritroviamo «chansonnier» fra i termini che saranno sostituiti da «cantautore». Evidentemente, «chansonnier» portava in sé una serie di connotazioni che andavano ben oltre il solito riferimento alla Francia. Ovvero: la «francesità» del termine connotava, probabilmente (come gli altri prestiti francesi osteggiati dai puristi) qualcosa di raffinato, estetizzante, a volte di licenzioso, a volte impegnato. Qualcosa di *pericoloso*, forse, dal momento che – nel momento in cui ci si trovano a dover trovare un nuovo nome per i loro *chansonniers* – i dirigenti della RCA puntano su una parola (allora) buffa come «cantautore». La RCA era una multinazionale controllata dal Vaticano, e non stupisce dunque che il redattore del primo articolo sui cantautori promossi dall'etichetta si premuri di tranquillizzare circa la non-pericolosità del nuovo fenomeno (*Il musicchiere* 1960). È difficile non vedere un intento politico più o meno consapevole nella scelta di «cantautore», poi del tutto tradito dalle successive connotazioni assunte dalla parola al suo ingresso nell'uso linguistico comune (Fabbri 2003). E certamente, il fatto che «cantautore» venga a significare, poco dopo la sua invenzione, all'incirca quello che significava «chansonnier» poco prima (comprese le connotazioni estetizzanti e *engagée* «francesi»), ha facilitato il mantenimento di «chansonnier» nell'uso italiano, ma per definire quelli che in Francia sono detti, piuttosto, *ACI* (*auteurs-compositeurs-interprètes*), Georges Brassens su tutti.

CONCLUSIONI

Alla fine, questo intervento potrebbe essere caduto nello stesso errore essenzialista che denunciava all'inizio: se accettiamo che «esista» qualcosa come l'«influenza francese» (come, appunto, si trattasse di qualcosa che gira nell'aria come un virus) non stiamo forse perpetuando uno stereotipo critico? Il limite nel capire e spiegare la musica è, come sempre, quello imposto dal nostro linguaggio e dalle necessarie metafore che ci impone.

Tuttavia, un piccolo passo avanti può essere fatto. Possiamo provare a razionalizzare l'«influenza francese» non come un qualche agente esterno, ma come qualcosa di immaginato. Gli atti di immaginazione di una comunità si esimono dalla coerenza, sono simbolici, parziali, pieni di pregiudizi, occasionalmente razzisti. Questa è la «francesità» dei primi cantautori, non un «mal di Francia» di artistoidi che guardavano a Parigi dalla periferia, ma una grandissima costruzione ideologica, in cui i trovatori, gli chansonnier (qualunque cosa siano), Baudelaire, il medioevo, Sartre sono pensati come semanticamente affini, e convivono come parte di un tutto, di una identità francese costruita dall'esterno.

Immaginata, ideologica, parziale, ma non per questo meno reale. La «legittimità così profondamente emotiva» (Anderson 1996, p. 23) che è delle nazioni, che ci fa dire di essere italiani, o francesi, o cuneesi, non è poi così diversa dal rapporto che ognuno di noi ha con la *sua* musica. Se la nazione esiste, esiste la frontiera. E l'esistenza di una frontiera implica l'idea che *qualcosa*, le musiche, come i contrabbandieri, possano attraversarla e condizionare qualcosa dall'altra parte. Ma perché ciò possa avvenire, dobbiamo essere convinti che da una parte e dall'altra di quella a linea a zig-zag ci sia qualcosa di coerente *in sé*: una nazione, un carattere nazionale, un genere musicale con quel carattere. Così, non abbiamo dubbi: una canzone italiana non assomiglia nemmeno lontanamente a una francese. A ognuno la roba sua, *sacre nom!*

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1954. *Enciclopedia dello spettacolo*. Unione Editoriale, Roma.
- AA.VV. 1960. *Grand Larousse Encyclopédique*, 12 volumi, Librairie Larousse, Paris.
- ALTMAN, Rick. 2004. *Film / Genere*. Vita e Pensiero, Milano.
- ANDERSON, Benedict. 1996. *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*. Manifestolibri, Roma.
- BORGNA, Gianni. 1992. *Storia della canzone italiana*. Mondadori, Milano. Seconda edizione.
- CARTAGO, Gabriella. 2006. «Cantautore, canzone d'autore e le voci della popular music nella lessicografia non specializzata», in *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*. Franco Cesati, Firenze.
- D'INTINO, Rodolfo. 1961a. «Dischi nuovi», *Sorrisi e canzoni*, 8 gennaio, p. 25.
- D'INTINO, Rodolfo. 1961b. «Nico Fidenco. Il cantautore della terza ondata», *Sorrisi e canzoni*, 12 marzo, p. 12.
- D'INTINO, Rodolfo. 1961c. «Dischi nuovi», *Sorrisi e canzoni*, 23 aprile, p. 17.
- D'INTINO, Rodolfo. 1961d. «Dischi nuovi», *Sorrisi e canzoni*, 21 maggio, p. 34.
- DISCOTECA. 1960. «Recensione di "Quando" / "Triste sera"», *Discoteca*, ottobre, p. 50.
- DISCOTECA. 1961a. «Sanremo a 45 giri», *Discoteca*, febbraio, pp. 48-49.
- DISCOTECA. 1961b. «Recensione di "Parlami d'amore Mariù" / "Love Is There To Stay"», *Discoteca*, marzo, p. 50.
- ECO, Umberto. 1964. *Apocalittici e integrati*. Bompiani, Milano.
- FABBRI, Franco. 1997. «Il cantautore con due voci (e molte mani)», in Romano Giuffrida e Bruno Bigoni (a cura di), *Fabrizio De André - Accordi eretici*. Euresis, Milano. Ora in Fabbri 2005, pp. 148-160.
- FABBRI, Franco. 2003. «Essere cantautore oggi», in *Romac'è*, 1 marzo. Ora in Fabbri 2005, pp. 144-147.

- FABBRI, Franco. 2005. *L'ascolto tabù*. Il Saggiatore, Milano.
- FABBRI, Franco. 2012. «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes», in Hawkins, S. (a cura di), *Essays in Honour of Derek B. Scott*. Aldershot, Ashgate, pp. 179-191.
- FRITH, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- JACONO, Antonio. 1939. *Dizionario di Esotismi*. Marzocco, Firenze.
- MANCONI, Luigi. 2012. *La musica è leggera*. Il Saggiatore, Milano.
- MILA, Massimo. 1956. «Le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno», *l'Espresso*, 18 marzo.
- MONELLI, Paolo. 1933. *Barbaro dominio. Processo a 500 parole esotiche*. Hoepli, Milano.
- IL MUSICHIERE. 1960. «Chi sono i cantautori?», *Il Musicchiere*, 17 settembre, p. 36.
- PIVATO, Stefano. 2002. *La storia leggera*. Il Mulino, Bologna.
- RAMO, Luciano. 1956. *Storia del Varietà*. Garzanti, Milano.
- SALVATORI, Dario. 1982. *25 anni di Hit Parade in Italia*. Mondadori, Milano.
- SASSI, Claudio e PISTARINI, Walter. 2008. *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*. Coniglio Editore, Roma.
- SMALL, Christopher. 1998. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- SORRISI E CANZONI. 1959. «Dischi della settimana» [recensione di Umberto Bindi, *la sua voce, il suo pianoforte, le sue canzoni*], *Sorrisi e canzoni*, 19 aprile, p. 18.
- STRANIERO, Michele L., JONA, Emilio, DE MARIA, Giorgio e LIBEROVICI, Sergio. 1964. *Le canzoni della cattiva coscienza*. Bompiani, Milano.
- TAGG, Philip. 1994. *Popular music – da Kojak al rave*. Clueb, Bologna.
- TAGG, Philip. 2012. *Music's Meaning*. The Mass Media Music Scholars' Press, New York and Huddersfield.
- TOMATIS, Jacopo. 2010. «“Vorrei trovar parole nuove”. Il neologismo “cantautore” e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta», *Iaspm@Journal*, vol. 1, n. 2.
- TOMATIS, Jacopo. 2010/2011. *Il concetto di canzone d'autore. Storia, critica, ideologia*, Università degli Studi di Torino, tesi di laurea inedita.

DISCOGRAFIA

- BINDI, Umberto. 1959. «Arrivederci» / «Odio», Ricordi SRL 10029, 45 giri.
- CLIFF, Gordon. 1960. «Parlami d'amore mariù» / «Love Is There To Stay», Round Table RT0011, 45 giri.

- DE ANDRÉ, Fabrizio. 1961a. «Nuvole barocche» / «E fu la notte», Karim KN 101, 45 giri.
- DE ANDRÉ, Fabrizio. 1961b. «La ballata del Miché» / «La ballata dell'eroe», Karim KN 103, 45 giri.
- DE ANDRÉ, Fabrizio. 1963. «Il fannullone» / «Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers», Karim KN 177, 45 giri.
- DE ANDRÉ, Fabrizio. 1965. «Per i tuoi larghi oggi» / «Fila la lana», Karim KN 206, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1959a. «La tua mano» / «Chiudi», Ricordi SRL 10047, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1959b. «Dormi» / «Non occupatemi il telefono», Ricordi SRL 10048, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1959c. «La notte» / «Per te», Ricordi SRL 10074, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1960a. «La gatta» / «Io vivo nella luna», Ricordi SRL 10114, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1960b. «Co-Eds» / «Maschere», Ricordi SRL 10115, 45 giri.
- PAOLI, Gino. 1960c. «Sassi» / «Maschere», Ricordi SRL 10161, 45 giri.
- ENDRIGO, Sergio. 1961. «I tuoi vent'anni» / «Chiedi al tuo cuore», Tavola Rotonda T 70005, 45 giri.
- GABER, Giorgio. 1959. «Geneviève» / «Desidero te», Ricordi SRL 10066, 45 giri.

CHE SUONO FA, LA FRANCIA?

Breve ricognizione su come la musica deve «suonare» per essere considerata francese

Jacopo Conti
jchitarra@libero.it

ABSTRACT

Affermare che la musica francese – dal repertorio «colto» alla popular music – sia tra le più influenti in Europa equivale a dire un'ovvietà; in fin dei conti, la cultura francese *tutta* ha svolto e svolge un ruolo fondamentale nel vecchio continente, per motivi geografici e storici.

Parlando di una tradizione musicale come quella spagnola (e, nello specifico, del flamenco) è possibile identificare alcuni elementi che, in forma di cliché o in modi più profondi, la rendono inconfondibile a orecchie straniere, anche di non addetti ai lavori (per esempio quella che nella teoria musicale si chiama *cadenza frigia*). Anche altre forti tradizioni musicali europee e non (i valzer viennesi, la bossa nova e il samba per il Brasile, il tango per l'Argentina, il reggae per la Giamaica...) sono immediatamente riconoscibili per caratteristiche musicali proprie e riconducibili a origini geografiche.

Si possono trovare caratteri inconfondibili – da un punto di vista teorico ma soprattutto strumentale, del *suono* – anche nella musica francese?

~

In questo testo verranno prese in considerazione fonti musicali disparate (musica «cólta», *chanson*, colonne sonore) sia francesi che straniere (nella loro rappresentazione di una Francia musicale) per capire se esiste una identità transalpina immediatamente riconoscibile oppure se la sua influenza è stata (ed è) così profonda da non venire percepita come appartenente a una tradizione nazionale (al punto di non essere sufficientemente «etnica» per orecchie straniere), e per fare un confronto soprattutto con i primi cantautori italiani, indicati da sempre tra i musicisti più sensibili al fascino francofono.

KEYWORDS: *accordéon musette*; sineddoche musicale; semiotica della musica; nazionalismo e musica; *jazz manouche*; musica da film.

Non posso negare di aver maledetto la scelta che ho compiuto riguardo la mia relazione da cui è tratto questo saggio, e di essermi chiesto perché mi sono voluto impelagare in un tema solo apparentemente semplice. In una raccolta, tra l'altro, intitolata «Poesia e canzone dalla Francia all'Europa», nella quale sembra che io voglia fare il bastian contrario occupandomi di quanto di francese *non* è stato assimilato dal resto dell'Europa (e del mondo, in generale). Chiunque studi musica ha modo di comprendere l'importanza di grandi compositori, musicisti e autori/interpreti francesi e quanto il loro esempio sia stato emulato oltre i confini nazionali. Su tutte, dato il tema di questa raccolta, si può ricordare la figura di Georges Brassens (1921-1981), capitale per lo sviluppo dei cantautori italiani e autori/interpreti sparsi per l'Europa, ma nell'ambito musicale cosiddetto «colto» non si possono dimenticare almeno gli esempi di Debussy (1862-1918) e Ravel (1875-1937), la cui tecnica compositiva e soprattutto l'abilità nell'orchestrazione¹ sono state un modello imprescindibile per alcuni grandi autori dall'altra parte dell'Atlantico, come Cole Porter (1891-1964) e George Gershwin (1898-1937) negli Stati Uniti e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e poi Antônio Carlos Jobim (1927-1994) in Brasile.² E, se ci vogliamo spostare verso il jazz, non vi è libro dedicato alla sua storia che non ricordi Django Reinhardt (Jean Baptiste Reinhardt, 1910-1953) come uno dei più fantasiosi e prorompenti improvvisatori del Novecento – sebbene fosse un nomade romaní di etnia manouche nato in Belgio, svolse gran parte della sua carriera a Parigi.³ Però, nonostante quello che so riguardo la musica francese, la sua diffusione e l'influenza che ha avuto in Europa e nel mondo, vi sono elementi musicali che alle mie orecchie di ascoltatore «non

¹ La quale orchestrazione aveva già avuto un caposcuola in Hector Berlioz (1803-1869), un altro francese.

² Certo, le composizioni di Ravel e Debussy presentano in realtà fortissime discrepanze dal punto di vista costruttivo, armonico e scalare, ma nonostante ciò vengono spessissimo accomunati, ma non è questa la sede per discutere tale argomento.

³ Città nella quale, tra l'altro, passò per sua scelta l'intera durata della Seconda guerra mondiale. Scelta alquanto audace, per un Rom in una città occupata dai nazisti.

adetto ai lavori» (è sempre bene mantenerne almeno uno...) fanno venire in mente la Francia senza un particolare perché – ed è di questi elementi che vorrei parlare. Ciò mi porterà, quindi, anche a parlare di uno degli argomenti più spinosi che si possano incontrare in qualsiasi discorso, ovvero i cliché – una bella parola francese.

LA SINEDDOCHE MUSICALE E L'APPARTENENZA CULTURALE IN MUSICA

Alcuni generi/forme/culture musicali sono immediatamente riconoscibili attraverso la figura retorica della sineddoche, o talvolta sineddoche di genere, ovvero «a set of musical structures imported into a musical “home” style that refer to another (different, “foreign”, “alien”) musical style by citing one or more elements supposed to be typical of that “other” style» (Tagg 2013, p. 524). In questo saggio non mi occuperò tanto di sineddoche di genere, quanto più di sineddoche «geografica» o «etnica»; ritengo sia utile distinguere tra due forme di questa particolare figura retorica, ovvero [1] quella di tipo sintattico-grammaticale e [2] quella di tipo timbrico. Una *sineddoche sintattico-grammaticale* consente di identificare un ritmo suonato su di una superficie «neutra» (un tavolo, o il petto; insomma, non uno strumento musicale) come «tipicamente brasiliano» perché simile al samba, oppure di riconoscere una cadenza frigia come «spagnola» o «flamenco». Una *sineddoche timbrica*, invece, è quella che consente alla nostra mente di visualizzare una balera dell'Emilia Romagna o una sala da ballo nella Vienna del tardo XIX Secolo nel caso in cui un generico tempo di 3/4 molto marcato venga suonato da una fisarmonica o da un'ampia orchestra «classica». Innegabilmente le due forme di sineddoche possono coesistere: il timbro della chitarra classica aiuta a riconoscere il flamenco, mentre sia una fisarmonica che un'orchestra sinfonica suonerebbero fuori contesto se suonassero un velocissimo riff thrash metal. Va inoltre ricordato che una sineddoche musicale è efficace da un punto di vista *intersoggettivo*⁴ solo presso un pubblico che condivida determinati riferimenti culturali: per un ascoltatore occidentale, il suono di un sitar generalmente significa «psichedelia», oppure «spiritualità», o, ancora, «Oriente misterioso», mentre per un Indiano può voler dire semplicemente «musica classica» (certamente non «Oriente misterioso»). Ugualmente, per un ascoltatore spagnolo la cadenza frigia può significare «Andalusia», ma difficilmente può indicare *tutta* la Spagna. Giocando «in casa», è lo stesso effetto che per noi Italiani risulta ridicolo ascoltare, in un film statunitense, un gondoliere veneziano che canta «O' sole mio»: Napoli e Venezia

⁴ «*Intersubjectivity* arises when at least two individuals experience the same thing in a similar way. The same (or a similar) experience is in other words shared between (*inter*) two or more human *subjects*» (Tagg 2013, p. 196). Per una trattazione più estesa del concetto di intersoggettività, si veda Tagg 2013, pp. 195-228.

sono lontanissime geograficamente, culturalmente e musicalmente, ma per chi non conosce a sufficienza il Belpaese lo stereotipo culturale italiano passa anche attraverso questa rappresentazione musicale.

Identificare una o più sineddochi grammaticali chiaramente riconducibili alla musica francese non è compito facile come nel caso della cadenza frigia per il flamenco. Si può forse dire, in generale, che le soluzioni armoniche escogitate da Debussy o Erik Satie (1866-1925) nei primi anni del Novecento per evitare la direzionalità V-I tipica della tonalità euro-classica⁵ possono essere chiaramente distinte da quelle elaborate, grosso-modo negli stessi anni e con gli stessi intenti, da Arnold Schönberg (1874-1951), da Bela Bartók (1881-1945) o da Igor Stravinskij (1882-1971), e che possono essere imitate piuttosto facilmente, come ci dimostrano alcuni brani per pianoforte solo di Ryuichi Sakamoto (1952), che ricordano molto da vicino gli escamotage pentatonici del Debussy di *Pagodes* (dalle *Estampes*, 1903: si veda l'Immagine 1) o le sospensioni direzionali del Satie delle *Gymnopédies* (1888: si confrontino l'Immagine 2 e la 3) e delle *Gnossienes* (1889-1897).⁶



IMMAGINE 1: scale pentatoniche à la Debussy nell'introduzione (piccola eccezione il fa a battuta 5) di The Last Emperor Theme (1988) di Ryuichi Sakamoto. Riduzione pianistica di T. Idogawa.

⁵ O, per dirla con Philip Tagg, della *tonicalità* euroclassica, riferendosi al fatto che il termine dovrebbe derivare da *tonica* e non da *tono*. Si veda Tagg 2014, pp. 51-57.

⁶ Il tema composto per *L'ultimo imperatore* (*The Last Emperor*, 1987) rappresenta un interessante cortocircuito di cliché: un compositore contemporaneo giapponese che ricorre ad alcuni degli stilemi (come il ricorso alle scale pentatoniche) adoperati un secolo prima da un autore francese, Debussy, quando cercava di imitare – ma forse sarebbe meglio dire «ricreare» – le musiche giapponesi e giavanesi, scrivendo la colonna sonora per il film di un regista italiano di ambientazione cinese.

$\text{♩} = 117$

IMMAGINE 2: prime otto misure di Opus (Sakamoto 1999). Direzionalità armonica sospesa, e vaga tendenza al modo lidio. Trascr. di J. Conti.

Lent et douloureux $\text{♩} = 76$

5

9

IMMAGINE 3: prime otto battute della 1ère Gymnopédie (1888) di Erik Satie. Direzionalità armonica sospesa, vaga tendenza al modo lidio.

Non è certamente un caso se Leo Ferré (1916-1993), nel secondo dei suoi tre dischi in cui ha musicato Charles Baudelaire (1821-1867), abbia scelto di riprendere un linguaggio orchestrale che ricorda quello di Claude Debussy:⁷ uno dei più famosi *auteurs-compositeurs-interprètes* sceglie di cantare le poesie di uno dei più celebri (e celebrati) poeti francesi emulando una gloria musicale nazionale, creando così un'opera fortemente connotata da un punto di vista culturale. In effetti, come Marcello Sorce Keller scrive diffusamente nel bel libro *What Makes Music European: Looking Beyond Sound* (2012), l'appartenenza nazionale (o continentale) di una musica va *oltre il suono*,⁸ è un fatto prevalentemente ideologico, come ci ricordano le monete locali.⁹

Per quanto riguarda una sineddoche di tipo timbrico, il cinema non francese ambientato in Francia ci fornisce l'esempio più forte e significativo. La fisarmonica francese – una qualsiasi delle varie *accordéons* disponibili – è diventata il segnale per «Francia», possibilmente se in una *valse musette*, ma non necessariamente. Da notare che, ne *Gli Aristogatti* (*The Aristocats*, 1970), in *Ratatouille* (*id*, 2007) e nella puntata «Crêpes alle crêpes, vino al vino» de *I Simpson* il suono della fisarmonica viene evocato quando compare la Tour Eiffel, sommando due stereotipi e rafforzandone il significato;¹⁰ nel caso di *Forget Paris* (*id*, 1995), addirittura, il suono dell'*accordéon* viene evocato prima ancora di nominare la Francia, e noi sappiamo già che si sta parlando di quella nazione, perché quel particolare timbro è diventato l'equivalente acustico della Tour Eiffel, dimostrando di avere pari forza evocativa. Tutto sommato lo sapevamo già anche per *Gli Aristogatti*, prima ancora che Maurice Chevalier (1888-1972) – alla sua ultima incisione – nominasse Parigi. C'è un altro esempio che può tornare utile, al riguardo: quando vengono presentate le case produttrici, prima dei titoli di testa di *Ratatouille* – quindi prima dell'inizio del film vero e proprio – il logo della Disney si allarga sullo schermo mentre il suono di un *accordéon* si spande nello spazio acustico annunciando il luogo in cui si svolgeranno le vicende,

⁷ I tre dischi sono, in ordine cronologico, *Les Fleurs du mal* (1957), *Leó Ferré chante Baudelaire* (1967) e *Les Fleurs du mal (suite en fin)* (2008; uscita postuma di demo del 1977). Ferré ha inoltre musicato altri poeti francesi, come Apollinaire, Rimbaud, Aragon, Verlaine.

⁸ A riprova di questa tesi, Sorce Keller non inserisce nemmeno un esempio su pentagramma in tutto il volume.

⁹ Dal 1990 fino all'entrata in corso dell'Euro, proprio Debussy era presente sul retro delle banconote da 20 franchi, un po' come accadde in Italia con Giuseppe Verdi sulle 1000 lire o con Mozart sulle banconote da 5000 scellini austriaci (ancora sulle monete austriache da 1 o 2 Euro).

La forza del ruolo ideologico nella collocazione nazionale di un compositore è spesso mitigata dai fatti: è innegabile che Debussy, nato e cresciuto in Francia, fosse francese. E così vale per la stragrande maggioranza dei compositori e delle grandi personalità in generale. Ma che dire di figure come Edgard Varèse, il quale, a seconda della convenienza, è un compositore *francese emigrato negli Stati Uniti* o un grande sperimentatore *statunitense dai natali francesi*?

¹⁰ E, nel caso della scena romantica de *Gli Aristogatti* con i due gatti «adulti» che guardano la Tour Eiffel dalla soffitta dell'amico jazzista dopo la festa, l'arpa suona delle delicate figure e biondi che ricordano il sognante *Claire de Lune* dalla *Suite Bergamasque* di Debussy: le note e il registro sono gli stessi.

prima ancora di un accenno alla *Marsigliese* (uno dei tre inni nazionali, insieme a quello britannico e a quello statunitense,¹¹ ad avere assunto a sineddoche geografica valida praticamente in tutto il globo).

LA FRANCIA COME PATRIA EUROPEA DEL JAZZ

C'è un altro stereotipo, forse un po' più debole, legato questa volta alla Francia in generale, non solo alla città di Parigi. Il jazz manouche è considerato prettamente francese, anche se quella manouche è un'etnia romaní, quindi una cultura apolide, e la musica jazz sia arrivata da oltreoceano. Non va dimenticato che c'è una componente essenziale zingara/gitana anche nel flamenco (si veda Fabbri 2008a, pp. 25-31) – che risale a molti secoli prima rispetto al jazz manouche – ma ciò non ci impedisce di identificarlo come una pratica eminentemente «spagnola». Nonostante il jazz abbia avuto molto in fretta una diffusione su scala globale¹² e vi siano stati altri grandi virtuosi nel Vecchio Continente a lui contemporanei, è Django Reinhardt ad affermarsi come il primo jazzista non statunitense ad aver creato un linguaggio personale e riconoscibile (forse perché il primo notato proprio dagli statunitensi). Anzitutto, va ricordato che negli anni Trenta la chitarra era ancora uno strumento prevalentemente di accompagnamento, mentre lui fu il primo a darle grande risalto in quanto solista, qualche anno di prima di Charlie Christian (che però suonava la chitarra elettrica) dall'altra parte dell'oceano. E l'aspetto strumentale non si ferma alla persona di Reinhardt: come ricordano Alyn Shipton e Ted Gioia,

Il [quintetto] così formato, con violino, [tre] chitarre e contrabbasso, sebbene avesse molte similitudini con le string band afroamericane, era inedito nel jazz [...] dell'epoca. (Shipton 2011, p. 406)

[Django Reinhardt's] Quintette du Hot Club de France [represents] the unusual concept (even today) of a jazz band made up entirely of string instruments. (Gioia 2012, p. 81)

E ancora,

One of the first significant cover versions of «It Don't Mean a Thing» came out of Paris, where violinist Stéphane Grappelli, in an early leader date, with guitarist

¹¹ Senza contare l'ormai «decaduto» inno dell'Unione Sovietica e l'*Internazionale socialista e Bandiera rossa*, che però non sono inni nazionali in senso stretto.

¹² Il primo disco jazz italiano risale al 1919, solo due anni dopo la prima incisione negli USA.

Django Reinhardt as sideman, delivered a rambunctious rendition of the song, much faster than Duke's recorded version, and a revelation to jazz fans who might doubt that a band could «get that swing» in a combo without drummer or horn. (Gioia 2012, p. 205)

L'identità timbrica del Quintette du Hot Club de France, che dava risalto a chitarra acustica e violino, non ai fiati, e il fraseggio virtuosistico di Reinhardt erano un'assoluta novità; ma non va dimenticato, d'altro canto, l'approccio alla chitarra ritmica di Joseph Reinhardt (1912-1982) e Roger Chaput (1909), che, come dice Gioia, aveva sì «swing», ma era anche particolarmente rigido, così soffermato sui quarti legnosamente scanditi con decise pennate verso il basso. Ma proprio quel modo di accompagnare è diventato il «marchio di fabbrica» di questo sotto-genere; non si può pretendere che tutti i solisti al violino abbiano l'eleganza di Grappelli e che tutti i chitarristi abbiano la prorompente inventiva di Reinhardt (anche se molte delle sue tecniche, come le ottave parallele, il vibrato e il particolare modo di piegare le corde, sono state incorporate nello stile improvvisativo di questo particolare sotto-genere), ma il *manouche* non può essere tale senza i torrenziali accompagnamenti rigidi e al contempo disinvolti delle chitarre ritmiche – che sono, quindi, secondo la definizione di genere musicale di Franco Fabbri, alcune tra le norme socialmente accettate di tipo tecnico-formale (Fabbri 2008b, pp. 75-85) che ci permettono di riconoscere questo sotto-genere. È vero, ancora oggi un gruppo jazz non è normalmente costituito da soli strumenti a corda, e quel tipo di combo viene ancora oggi associato a Reinhardt, il quale, secondo Ted Gioia, con «Nuages» fornì addirittura ai francesi dei territori occupati durante la guerra un inno nazionale alternativo, quando la «Marsigliese» era stata proibita (Gioia 2011, p. 161; Gioia 2012, p. 304). La Francia è stata quindi la prima nazione dopo gli Stati Uniti ad avere un proprio jazz stilisticamente definito e riconoscibile.

Talmente «francese» e talmente definito e identificabile che Arrigo Polillo, nelle pagine dedicate a Reinhardt all'interno della sua monumentale storia del jazz (del 1975), pur lodandone la grande inventiva, prese in prestito le parole di André Hodeir definendolo «un “incidente pittoresco piuttosto che un avvenimento storico”» (Polillo 1997, p. 517) e affermò:

Il jazz, espressione musicale di una diversissima cultura, ignorò la sua lezione e non tenne conto del suo esempio. E chi ora si domanda se Reinhardt, dopotutto, abbia fatto dell'autentico jazz, ha validi argomenti per concludere in senso negativo. Django si innamorò del jazz, lo vagheggiò da lontano, senza conoscerlo a fondo, e, nell'ambito di certe sue regole di linguaggio, improvvisando secondo la logica jazzistica, fece una musica tutta sua, che suscitò l'ammirazione anche dei più grandi jazzmen americani, ma non fece scuola. (*Ibidem*)

Gli storici del jazz di oggi non si sognerebbero mai di scrivere una cosa del genere, e infatti Zenni, Gioia o Shipton non lo fanno. Gli elementi chiari nelle dure parole di Polillo sono: [1] la visione del jazz in quanto genere musicale con norme tecnico-formali chiaramente definite (cioè il jazz classico statunitense) – idea oggi quasi completamente abbandonata, a favore di un approccio globale alla materia; [2] l'unicità del linguaggio di Reinhardt, che non si uniforma – se non parzialmente, nel repertorio – al *mainstream* statunitense e rimane fieramente altro («fece una musica tutta sua»). Cioè, una figura di spicco della musica *francese* – mentre il jazz è «espressione musicale di una diversissima cultura», cioè quella degli afroamericani e, in minor misura, di italoamericani ed ebrei.

Oltre all'importanza e alla fama che ebbe Reinhardt, o forse proprio per questo, Parigi è stata identificata a lungo come la città europea del jazz *par excellence* (a sua volta considerato una musica prettamente «urbana»), e ha ospitato moltissimi jazzisti statunitensi «in esilio», come Sidney Bechet (1897-1959), Kenny Clarke (1914-1985) e l'Art Ensemble of Chicago nei primi anni Settanta. A rafforzare questa immagine, vi è innegabilmente il poema sinfonico *Un Americano a Parigi* (*An American in Paris*, 1928) di George Gershwin¹³ – nel quale la città è rappresentata come una metropoli moderna e caotica, con i clacson delle auto nell'organico orchestrale. È vero, Gershwin non era un jazzista, ma le sue canzoni sono standard suonati dai jazzisti di tutto il mondo, ed è ricordato come uno dei primi compositori classici ad aver aperto il proprio linguaggio armonico alle *blue notes*.

Un appassionato di jazz tradizionale come Woody Allen (Allan Stewart Königsberg, 1935) non poteva non vedere Parigi come la città di Sidney Bechet, che tra l'altro suonava il suo stesso strumento, il clarinetto, e per il montaggio iniziale di immagini parigine nel suo *Midnight in Paris* (*id*, 2011) non è caduto nel cliché della fisarmonica, ma in quello della «città del jazz», scegliendo proprio un suo pezzo, «Si tu vois ma mère» (1952), dandogli lo stesso risalto che aveva dato alla *Rapsodia in Blu* di Gershwin nel celebre *Manhattan* (*id*, 1979) e che in tempi recenti ha riservato a «Barcelona» di Giulia y Los Tellarini per *Vicky Christina Barcelona* (*id*, 2008)¹⁴ e come avrebbe fatto l'anno dopo con «Nel blu dipinto di blu» in varie versioni e «Arrivederci Roma» (nella versione di Alfredo Messina) per *To Rome with Love* (*id*, 2012).

QUELL'ACCENTO FRANCESE (ANCHE DELLA CHITARRA)

Un'ultima cosa, prima di concludere: come è stato ricordato più volte durante il convegno e nei saggi da esso ricavati, le canzoni francesi sono state un modello – talvolta un

¹³ E il conseguente musical cinematografico omonimo di Vincente Minnelli, del 1951.

¹⁴ Canzone nella quale abbondano le cadenze frigie, specialmente nelle strofe. Nel film c'è anche un'abbondante presenza di chitarra classica spagnola, in particolare di composizioni di Albéniz (1860-1909).

canovaccio, a volte materiale plagiato – per numerose scuole autoriali in giro per l'Europa. Ma c'è una ovvietà che rende *francese* una canzone francese, e ce la ricorda Charles Aznavour (Chahnourh Varinag Aznavourian, 1924) con «For Me Formidable» (1964). Aznavour ha avuto successo in tutta Europa, di frequente ha tradotto le sue canzoni in diverse lingue per adattarsi ai diversi mercati,¹⁵ e la sua pronuncia spesso era molto curata. Quando cantava in italiano, per esempio, riusciva a non avere la cosiddetta «erre moscia» tipica dei francofoni; eppure in questo caso, nel passaggio dall'inglese al francese, marca particolarmente la «erre» – non mi è chiaro se questa si possa definire come una vibrante uvulare (R) o una fricativa uvulante sonora (ʀ). È tipico del *crooning* francese – mi perdonerete l'anglismo – marcare molto le consonanti, e nel caso della lingua d'olttralpe è inevitabile che la «erre» caratteristica (certamente non l'unico elemento distintivo, ma forse il più riconoscibile) venga particolarmente messa in risalto. Dopo «You are the one / For me / For me / For me», ce lo segnala Aznavour, il quarto «foR» non è più in inglese, ma è l'inizio di «formidable»... Lo stile interpretativo canoro può essere passato da una nazione all'altra, ma alcune caratteristiche della pronuncia non hanno potuto fare altro che rimanere entro confini dei paesi francofoni.

C'è un *fil rouge* che collega Django Reinhardt a George Brassens, ed è, banalmente, la chitarra. Certo, Brassens non era un solista né tantomeno un virtuoso, ma Reinhardt cominciò la sua carriera ancora adolescente sia suonando su *valse musettes* che accompagnando canzoni. Ebbene, la chitarra è l'elemento musicale più immediatamente riconducibile alla figura di Brassens (la pipa è quello «grafico»), e dal punto di vista del suono, anche se siamo lontani dai polsi arroventati della mano destra dei musicisti *manouche*, c'è una lontana parentela nello stile di accompagnamento, al contempo morbido ma statico e regolare.¹⁶ Tra tutti gli altri *auteurs-compositeurs-interprètes* francofoni, è proprio la chitarra ad aver distinto Brassens dagli altri (dal contemporaneo Trenet, per esempio), perché, oltre a scrivere e a cantare le proprie canzoni, *le suonava*, e ad averlo fatto sopravvivere da un punto di vista di immagine e timbro fino a oggi. Il modello attualmente dominante, che è ancora quello di Bob Dylan, riprende gli stilemi dell'accompagnamento dal folk nordamericano, ma il timbro della chitarra acustica è il medesimo.

Nei suoi *Minima Moralia* Adorno scrisse:

Ciò che è stato compiuto e realizzato può essere tranquillamente dimenticato ed essere tuttavia custodito nel presente. Invecchiato e solo ciò che è fallito, la promessa inadempita del nuovo che non si è realizzato. (Adorno 1994, pp. 102-103)

¹⁵ Come nel caso di «She», che venne pubblicata in cinque lingue: francese («Tout les visages de l'amour»), inglese («She»), italiano («Lei»), tedesco («Sie») e spagnolo («Ella»).

¹⁶ Reinhardt è citato in due canzoni di Brassens: in «Entre la rue Didot et la rue Vanves» c'è un «chouette accord du père Django», mentre recita «L'ancêtre» recita «Emules de Django, disciples de Crolla / Toute la fine fleur de cordes était là / Pour offrir à l'ancêtre, en signe d'affection, / En guis' de viatique, une ultime audition».

L'immagine (intesa anche «immagine sonora») di Georges Brassens (qualcuno che scrive, canta e suona le proprie canzoni) certamente non è invecchiata, è stata una promessa «mantenuta». E senza voler per forza condividere l'idea di «nuovo» e di storia come freccia che avanza in termini evolutivi – a cui neanche Adorno credeva fino in fondo (cfr. Fabbri 2010, p. 60) – possiamo dire che suona «straniero» o «esotico» tutto ciò che non è stato assimilato, più o meno come tutto ciò che suona «invecchiato». E, a giudicare dai pochi stilemi raggranellabili di musiche che suonano «francesi» contro i tanti esempi presentati in questi giorni di influenza sul resto del continente, possiamo dire senza ombra di dubbio che ciò che la musica francese ha rappresentato nei riguardi della musica europea è, in questi termini, una «promessa più che mantenuta» e che sia stata una delle pietre angolari nella formazione di ciò che oggi chiamiamo «canzone», «cantante e autore» e «cantautore» – cioè che, contrariamente a quello che secondo Polillo avrebbe fatto Django Reinhardt, «ha fatto scuola».

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodore W. 1994. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Einaudi, Torino (ed. originale *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschadigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1951)
- GIOIA, Ted. 2011. *The History of Jazz*. 2^a edizione, Oxford University Press, New York.
- GIOIA, Ted. 2012. *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press, New York.
- FABBRI, Franco. 2008a. *Around the clock. Una breve storia della popular music*. UTET Libreria, Torino.
- FABBRI, Franco. 2008b. *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. Il Saggiatore, Milano.
- FABBRI, Franco. 2010. «Il plurale di “musica”», in *Musica/Realtà*, 93, pp. 49-65.
- POLILLO, Arrigo. 1997. *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*. Nuova edizione aggiornata a cura di F. Fayenz (1^a edizione 1975), Mondadori, Milano.
- SHIPTON, Alyn. 2011. *Nuova storia del jazz*. Einaudi, Torino (ed. originale *A New History of Jazz*. Continuum International Publishing, London 2007).
- SORCE KELLER, Marcello. 2012. *What Makes Music European: Looking Beyond Sound*. Scarecrow Press, Plymouth.
- TAGG, Philip. 2013. *Music's Meaning: A Modern Musicology for Non-Musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, New York & Huddersfield.
- TAGG, Philip. 2014. *Everyday Tonality II*. The Mass Media Music Scholars' Press, New York & Huddersfield.
- ZENNI, Stefano. 2012. *Storia del jazz. Una prospettiva globale*. Stampa Alternativa, Viterbo.

DISCOGRAFIA

- AZNAVOUR, Charles (Chahnourh Varinag Aznavourian). 1963. «For me... Formidable» / «Donne Tes 16 Ans», Barclay 60354, 45 giri.
- SAKAMOTO, Ryuichi. 1999. «Opus», in *BTTB*, Sony Classical 4763609, CD.
- SAKAMOTO, Ryuichi. 2009. «The Last Emperor», in *Playing the Piano*, Decca 4763609, CD.

FILMOGRAFIA

- Aristogatti, gli (The AristoCats)*. 1970. Regia di Wolfgang Reitherman, Walt Disney Productions.
- Eccezzunale... veramente*. 1982. Regia di Carlo Vanzina, Cinemedia.
- Forget Paris*. 1995. Regia di Billy Crystal, Castle Rock Entertainment/Face Productions.
- Manhattan*. 1979. Regia di Woody Allen, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.
- Midnight in Paris*. 2011. Regia di Woody Allen, Gravier Productions/Mediapro/Pontchartrain Productions/Televisió de Catalunya (TV3)/Versátil Cinema.
- Ratatouille*. 2007. Regia di Brad Bird e Jan Pinkava, Pixar Animation Studios/Walt Disney Pictures.
- I Simpson (The Simpsons)*. 1990. Episodio «Crêpes alle crêpes, vino al vino» («The Crepes of Wrath»), regia di Wesley Archer e Milton Grey, 20th Century Fox/Gracie Films/Klasky-Csupo.
- To Rome with Love*. 2012. Regia di Woody Allen, Medusa Film/Gravier Productions/Perdido Productions/Mediapro.
- Vicky Cristina Barcelona*. 2008. Regia di Woody Allen, The Weinstein Company/Mediapro/Gravier Productions/Antena 3 Films/Antena 3 Televisión/Televisió de Catalunya (TV3).



A CIASCUNO IL SUO BRASSENS

Zio Georges e i suoi nipotini traditori

Alessio Lega

alessiolegaconcerti@gmail.com

ABSTRACT

Attraverso una disamina dei cantanti/traduttori italiani che si sono cimentati – in lingua o in dialetto – con le canzoni di Georges Brassens (Ferigo, Svampa, Amodei, Chierici, Setaro, Fornaciari) si prende in considerazione la molteplicità di punti di vista, a volte contraddittori e inconciliabili, presenti nell'opera multiforme del grande autore francese. Colosso della poesia cantata, letterato finissimo per rigore formale e musicalità, Brassens ha fornito spunti complessi che la sensibilità dei suoi traduttori ha sviluppato in direzioni che a volte sono andate lontane dalla radice originale.

Ciascuno ha infine trovato il suo Brassens: anarchici, spiriti liberi, musicisti, poeti, cantastorie...

Poi hanno tutti preso la propria strada. Alcuni hanno conservato per il maestro francese (che, nella migliore delle ipotesi si sarebbe messo a ridere a sentirsi chiamare «maestro») una sacra deferenza, ne hanno fatto un maestro di vita oltre che di poesia e di canto. Molti altri invece hanno maturato il distacco, ne hanno preso le distanze, ci hanno «litigato», come si fa coi genitori famosi, con gli ispiratori troppo ingombranti.

~

VOX POPULAR

1/1 (2016) - ISSN 2531-7059

Fra tutti questi io qui parlerò soprattutto dei musicisti, per l'affinità dei linguaggi che rende i processi evidenti, ma si potrebbe allargare lo sguardo a generazioni di scrittori, pittori, fumettisti, giornalisti, militanti politici e sindacali delle più disparate tendenze libertarie e socialiste... e infine anche degli anonimi che «non avendo ideali sacrosanti si limitano a non rompere i coglioni ai loro prossimi» (Georges Brassens, «Don Juan»).

Molti, soprattutto francofoni ma non solo, hanno avuto la loro iniziazione a un pensiero sociale con Brassens. Ah, quanto si sarebbe stupito lui di questa cosa, però è così. La potenza espressiva di chi non ti vuole insegnare nulla, di quello che non ha da venderti un ideale (anche il più bello al mondo) è dirompente. Non c'è niente da fare: si pende dalle labbra proprio di quelli che sono più refrattari a fare i *maître à penser*. Si calcola male, al ribasso, quanto nel Novecento siano state importanti le canzoni nella formazione politico-culturale delle generazioni che si sono susseguite; almeno tre di queste si sono abbeverate direttamente o indirettamente a Brassens.

Poi si prendono le distanze, ci si accorge che magari Brassens era "un uomo all'antica" anche per i suoi tempi, che la sua bella e anticonformista refrattarietà al matrimonio non auspica certo il superamento della coppia, ma rifonda una sorta di patto fra due amanti basato – pensa un po' che novità! – sulla fedeltà, anche se con qualche possibile deroga concessa alla Penelope di turno. Molto romantico Georges, ma anche un po' reazionario quando, con garbo e poesia infinita, infligge una tirata moralista alle donne che vivono libere e promiscue unioni, «Les mouton de Panurge» dice lui, le «pecorone» che fanno all'amore perché "va di moda", augurando alla fine di ritrovare lo spirito delle «Veneri di un tempo che facevano l'amore per amore».

Si impara da Brassens il rispetto per i proletari, per i poveri cristi e le puttane, per gli ubriaconi e i bohémien di periferia, per il contadino schiantato dal lavoro nel dignitoso silenzio del suo orgoglio. Ma quando quest'amore che abbiamo imparato da lui vuole prendere una forma ideologica e strutturata, magari confrontarsi con una possibile soluzione collettiva dei problemi, ecco che l'individualista Brassens ci stigmatizza, ci dice che le idee «vanno e vengono/tre piccoli giri, tre piccoli morti e poi spariscono».

Brassens ci dice che «il plurale non serve a niente» e «se si è in più di quattro si è una banda di stronzi». Tutto sommato, se penso ai compagni arrestati in Val di Susa, per una volta mi viene da parteggiare per il comunista Jean Ferrat, che in amichevole polemica gli rispose con un'altra canzone:

In gruppo in fila in processione
 È tempo che io lo confessi
 Io son di quelli che manifestano.
 Sono di quelli che si fan tacere
 In nome di libertà inventate
 Il denunciatore dei massacri
 Che ha perduto con soddisfazione
 Vent'anni di guerre colonialiste.

In gruppo in fila in processione
 E anche solo se capita
 seguiterò a lottare.
 Mi si può dire con arguzia
 Che in gruppo in fila in processione
 Siamo dei pecoroni
 Ma ho una consolazione:
 Si può esser da solo e un coglione
 E in questo caso lo si resta.
 («En groupe en ligue en procession», traduzione mia)¹

Brassens, tutto preso dalla sua lotta per salvaguardare l'individuo in una società che vedeva sempre più massificata, arriva a fare un panegirico dello «sbirro buono» che salva il barbone dal congelamento dandogli il suo mantello e giunge fino all'imperdonabile equiparazione fra lo zio Martino resistente e lo zio Gastone collaborazionista nella Francia occupata, rispettivamente nelle canzoni «L'épave» (1966) e «Les deux oncles» (1964).

Indubbiamente così molti dei suoi «allievi spirituali» prendono le distanze, ma Brassens non era uomo da compiacere alcuno, sotto il suo apparente distacco e la sua bonomia è sempre rimasto un manicheo che vuole dividere e provocare. Probabilmente è proprio qui, nel Brassens più discutibile, quello che oltre a scioccare i benpensanti vuole scandalizzare persino i suoi «seguaci», gran parte della sua forza, della sua irriducibilità a monumento culturale, del motivo per cui va ascoltato, criticato, tradotto.

E così tutti i «brassensiani» hanno finito per farsi il proprio Brassens uno “Zio Georges” a propria misura. Vagare ascoltando i suoi interpreti e i suoi traduttori – una galassia quasi sterminata, ma noi ci limitiamo a segnalare qualche italiano – può essere uno dei modi più interessanti e trasversali di avvicinarsi alla sua opera.

Giorgio Ferigo era uno di quegli strani tipi di cui non si dovrebbe perdere memoria. Un medico umanista, un filosofo politico, un contemplativo incazzato. Un personaggio raro e sconosciuto fuori dai confini della sua Carnia – il cuore più inviolato del Friuli. Fra la stesura di un libro in cui si scagliava contro l'assurda burocrazia che costringe i medici a farsi estensori di certificati più che a guarire la gente e l'impegno per la messa a norma igienica dei posti di lavoro, aveva fondato il Povolâr Ensemble, un gruppo musicale acustico che recuperava un dialetto ancora vivo, ma sempre più in pericolo. Ferigo ha lavorato sulle radici per aprirsi meglio al mondo e non per ripiegarsi su quella nostalgia, ignorante e aggressiva, che oggi è la passione triste di un nord satollo e disperato. Ferigo aveva tanto amore per la sua lingua da volerla fare dialogare con le canzoni francesi

¹ Canzone del 1966 di Jean Ferrat, che l'autore dedicò a Brassens in un'affettuosa polemica che trovò ampio spazio anche su stampa e televisione dell'epoca.

come coi grandi movimenti culturali del Novecento europeo: sua una traduzione friulana de *L'Histoire du soldat* di Stravinskij.

Jerbata: 13 canzoni di Georges Brassens tradotte in friulano, pubblicato dall'etichetta discografica Nota di Udine nel 2000, è una delle perle sepolte nei fondali marini della recente discografia italiana. Il Brassens tradotto in friulano (anzi in carnico) da Ferigo e cantato dai Povolâr è un ragionatore, che vive in disparte, che sogguarda il mondo con dolce distacco, con ironia carica d'amore, con compassione fraterna. Insomma un montanaro dal cervello fino che parla da pari a pari con gli alberi, coi fiori e con quella morte che ha riunito al Georges di Sète, scomparso nel 1981, il Giorgio friulano nel novembre del 2007.

Tutt'altro personaggio quell'energumeno dal cuore d'oro che parla milanese: a prima vista si somigliano come due gocce d'acqua, ma quest'altro sta nella periferia meneghina di Ortica o Lambrate dei primi anni Sessanta. Quello è contadino, tranquillo e contemplativo, questo è urbano, svelto e con la lingua tagliente. Un sentimentale travestito da cinico, curioso del mondo e di tutto, che passa il tempo ad attraversare i quartieri in tram, s'immischia di fatti non suoi, tutt'uno con quella città che oggi non c'è più: "Milano col cuore in mano", il paesone dei «ghisa» (i vigili urbani, chiamati così per via dell'elmetto spropositato) e dei «rocchetta» (i magnaccia), poveri cristi senza lavoro, gestori di un'«impresa» familiare, varata in seguito a qualche disastro economico che li aveva condannati all'indigenza più nera. Questa era la grande e bella città operaia di Milano, caduta vittima del berlusconismo ante litteram degli anni Ottanta, la vera protagonista di quelle canzoni di Brassens tradotte dal suo ambasciatore italiano Nanni Svampa.

Nanni, cantante, scrittore e uomo di teatro dalle infinite risorse, ha dedicato alle canzoni di Brassens una buona metà della carriera, carriera in cui ha rinnovato la storia del cabaret con il gruppo dei Gufi e inciso per l'etichetta Durium un'antologia della canzone lombarda in 12 volumi, impresa culturale seconda per importanza forse solo alla *Napoletana* di Murolo. Svampa ha tradotto e cantato decine di canzoni di Brassens, in italiano con risultati alterni e in milanese con risultati eccelsi. Il primo disco dedicato a quel repertorio l'ha registrato nel 1965, il più recente nel 2004: come dire, l'impegno di una vita.

Due artisti agli antipodi, due indoli diverse: un appassionato curioso delle forme che prendono le parole al servizio del sociale e un professionista del palco con quasi mezzo secolo di carriera alle spalle, eppure entrambi attratti da quest'altra strana bestia di cantautore francese che, con la sua indifferenza a tutte le mode e a tutte le scuole, ha suscitato più vocazioni al canto che chiunque altro.

È complesso il rapporto che gli autori italiani hanno stabilito con Georges Brassens! Ognuno lo tratta come una cosa solo sua, presa, stravolta, tradotta, tradita, voltata e rivoltata in tutte le salse, in tutti i dialetti, sempre per passione, sempre con amore.

Fausto Amodè è una figura centrale per la storia della nostra canzone, è l'autore di «Per i morti di Reggio Emilia» - uno dei due o tre canti passati, senza soluzione di continuità e senza bombardamenti mediatici, dalla sua chitarra all'inconscio popolare

(«Compagno cittadino/fratello partigiano/teniamoci per mano/in questi giorni tristi...») - è stato fra i fondatori del collettivo torinese Cantacronache, che prima di ogni altro (fra il 1957 e il 1964) tentò una rifondazione culturale e politica della «canzonetta».

Fausto, che ha sempre esercitato il mestiere di architetto, relegando l'attività di cantante e autore ai ritagli di tempo, non ha mai nascosto di avere come ispiratore proprio Brassens, e ha omaggiato il maestro traducendolo (soprattutto) in piemontese. Purtroppo la sua natura schiva, poco incline a frequentare gli studi di registrazione, ci priva di una testimonianza discografica di tali versioni, ma la memoria dei non pochi spettatori che hanno assistito ai recital in cui Amodei ha proposto tale repertorio, conserva l'impressione di un ennesimo Brassens dal carattere ancora diverso da tutti gli altri: un Brassens dalla lingua golosa ed educata, che pronuncia degli inappuntabili turpiloqui perfettamente rimati e a denti stretti... insomma un Brassens giandujotto: un Brassens torinese!

Negli anni Settanta ebbe una certa rinomanza il fantasista Beppe Chierici, che pubblicò per l'etichetta OFF e poi per la Zodiaco – con l'imprimatur dello stesso autore, suo amico personale – due dischi di canzoni tradotte, questa volta in italiano. Se le traduzioni di Chierici hanno sempre fatto storcere il naso ai puristi per l'eccesso di licenze formali che si prendono – parole piane che diventano tronche, rime forzate, uso insistito dei diminutivi –, hanno però il merito di restituire a Brassens alcune sue caratteristiche: il gusto della storiella surreale, dello scioglilingua nonsense e una certa friabile delicatezza, una cantabilità leggera che la nostra poesia possiede molto meno di quella dei cugini d'oltralpe.

La militanza di Chierici nel genere della canzone per bambini – in quegli anni portata alle sue vette da Sergio Endrigo – riconduce anche i versi dello zio Georges (a patto di sorvolare su qualche parolaccia) a questo pubblico ideale, che in Francia gli è devoto: pensate che esistono delle antologie specifiche delle sue canzoni per gli scolari delle elementari, che in gita cantano abitualmente «La chasse aux papillons», come fosse «Quel mazzolin di fiori».

Giuseppe Setaro oggi è uno dei più misteriosi e infaticabili artigiani casalinghi del brassensismo nostrano: nulla o quasi si sa di lui, non sono mai riuscito a vederlo cantare, ma con i suoi 7 CD autoprodotti, fitti fitti di canzoni, il bergamasco sembra voler cedere alla tentazione di voltare in italiano la totalità dei testi di Brassens (senza dimenticare quelli dei poeti da lui messi in musica). Con la grazia nel porgere che gli è propria, Setaro ci regala un Georges nobile e puro, un classico della poesia un po' asettico, da mettersi a fianco a Ronsard e Lamartine.

Coltissimo, ma decisamente incline agli umori pesanti di Rabelais (tanto per restare fra classici della letteratura) è Pardo Fornaciari. Personaggio pantagruelico lui stesso, con le sue dotte riflessioni sul *bagitto* (il dialetto della comunità ebraica livornese) e con la sua aria da Mangiafuoco buono, Pardo è un intellettuale impegnato, ma anche un gaudente che trovi in osteria a disquisire di ricerca filosofica con certi ubriachi che sembrano tutti cugini di Piero Ciampi. Si diletta a fare il cantastorie, l'agitatore culturale, il

linguista ed è una delle firme storiche del fin troppo virulento giornale satirico *Il Vernacoliere* (un'istituzione per tutta l'Italia centrale). Pardo nel CD *Porci, poveracci e vecchi malvissuti* (2004) ha trapiantato gli antieroi parigini di Brassens nel porto labronico, dandone una lettura che non si capisce se sia più erudita, plebea, emotiva, umorale o politicamente scorretta.

Questi alcuni degli esempi più macroscopici di un'attitudine tutta italiana ad appropriarsi del repertorio di Brassens e a farne la propria "palestra d'ardimento", il proprio campo di battaglia linguistico, un'attitudine che non è solo italiana (Brassens è certamente l'autore più globalmente adattato al mondo) ma che nel nostro paese conosce una fioritura davvero straordinaria che – a parte gli artisti citati più su, che vi si sono dedicati organicamente – troviamo frammentata anche in un'ulteriore ridda di citazioni, e brani sparsi nei dischi di Gipo Farassino come in quelli di Gino Paoli, di Luca Faggella come dei Têtes de Bois (irresistibile nel loro *Pace e male* la versione di «Un joli fleur» recitata da Arnoldo Foà). E così pure tornano a sentirsi nuovi brani e traduzioni per bocca del cabarettista Alberto Patrucco, che da qualche anno porta in giro uno spettacolo brassensiano e che sta ultimando il relativo disco sotto la supervisione dell'ottimo Sergio S. Sacchi del Club Tenco, per tacere alla fine di chi scrive, che in due propri CD ha inserito sue versioni italiane di classici del repertorio di Brassens.

Al di là dunque delle mode e della francofilia degli autori degli anni Sessanta, l'opera di Brassens resta una straordinaria fucina di idee e forme nuove, capace di confrontarsi coi linguaggi di ogni generazione degli autori che abbiano la fortuna e il gusto di imbattevisi.

Ma perché? Perché un autore anarchico, ferocemente individualista, allergico a ogni dialogo col presente e sempre più rifugiato – man mano che viveva la sua vita – in un'arcadia stilisticamente ferma al classicismo, in una lingua zeppa di arcaismi e in uno stile musicale il cui riferimento più moderno fu il jazz *manouche* di Django Reinhardt, ha affascinato così tante generazioni?

I versi di Brassens sono un catenaccio ritmico inarrestabile, le sue rime interne ed esterne un'impalcatura che, se manomessa, frana senza misericordia. Eppure Brassens, l'autore più tecnico, è anche il più incandescente, il più emotivo, il più indignato: la sua abilità è rigore, la sua ironia è pietà, la sua dolcezza è condanna.

Ecco perché continuiamo ad affannarci a proporre e inseguire quelle canzoni, che in ogni lingua, in ogni dialetto, ci raccontano sempre cose lievemente diverse e attinenti alla stessa verità profonda: l'assoluta necessità di portare rispetto non all'umanità, concetto astratto, ma alla concreta e reciproca appartenenza al mondo delle debolezze umane, anche col rigore nell'arte del fare canzoni, con una perizia che altro non è che rispetto del pubblico e della canzone stessa, genere popolare né minore né effimero.

Non posso concludere questo scritto senza dare concretezza al fantasma che aleggia ogni qual volta si parli di Brassens in Italia, senza dire qualcosa del suo allievo spirituale più universalmente noto. Lo faccio con una riflessione (per la quale devo ringraziare

Riccardo Venturi, cui l'ho saccheggiata²) che la dice lunga sulla sottigliezza e sul confronto cui la pratica della traduzione delle canzoni ci può spingere.

L'ultima strofa di una delle più celebri e contestate canzoni di Georges, «Mourir pour des idées», scritta nella sua fase più matura, recita così:

Ô vous, les boutefeux, ô vous les bons apôtres
 Mourez donc les premiers, nous vous cédon le pas
 Mais de grâce, morbleu! laissez vivre les autres!
 La vie est à peu près leur seul luxe ici bas
 Car, enfin, la Camarde est assez vigilante
 Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux
 Plus de danse macabre autour des échafauds!
 Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente
 D'accord, mais de mort lente.

Fabrizio De André la cantò così:

E voi gli sputafuoco, e voi i nuovi santi
 Crepate pure per primi noi vi cediamo il passo
 Però per gentilezza lasciate vivere gli altri
 La vita è grosso modo il loro unico lusso
 Tanto più che la carogna è già abbastanza attenta
 Non c'è nessun bisogno di reggerle la falce
 Basta con le garrote in nome della pace
 Moriamo per delle idee, va beh, ma di morte lenta
 Ma di morte lenta.

La canzone di Brassens – inserita nel suo penultimo LP – fu pubblicata nel 1972, la traduzione di De André è del 1974, dunque, se si considerano i tempi solitamente lunghi di registrazione, missaggio, stampa di un disco, e poi ancora la particolare lentezza e attenzione che Fabrizio De André adoperava nel realizzare i suoi progetti, viene da considerare come questa traduzione – l'ultima da lui compiuta da un testo di Brassens – sia stata rapidamente realizzata (le altre precedenti erano fatte a distanza di decenni dalla pubblicazione dell'originale) e testimoni una sorta di urgenza espressiva. E proprio così dev'essere stato: De André ha saccheggiato pensiero, forme e melodie brassensi e ha

² Le riflessioni di Riccardo Venturi cui faccio riferimento furono formulate in annose discussioni in osteria o in scambi mail privati; se ne ritrova però qualche eco nello straordinario sito che contribuisce a redigere, *Canzoni contro la guerra*: <www.antiwarsongs.org>.

tradotto un pugno di sue canzoni nei primi anni della carriera, come una sorta di apprendistato; nella fase di cui stiamo parlando pareva interessato da tutt'altro modo di scrivere, centrato sul modello anglo-americano di Dylan e Cohen, dunque le due traduzioni – «Le passanti» e «Morire per delle idee» – rappresentano un commiato da una certa cultura, ma anche una folgorazione e un ultimo ritorno di fiamma.

La traduzione di «Mourir pour des idées» è molto attenta e la strofa che prendiamo ad esempio non lo è meno delle altre. Uno solo è il cambiamento, che proprio per la sua singolarità risulta macroscopico. Nel testo originale francese si possono notare dei versi del tutto tipici del medioevo atemporale di Brassens:

Car, enfin, la Camarde est assez vigilante
Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux
Plus de danse macabre autour des échafauds!

La «danse macabre autour des échafauds», ovvero la danza macabra attorno al patibolo è un'immagine che più brassensiana non si potrebbe. C'è tutto un mondo attorno ad essa, che va dalle poesie di François Villon alle illustrazioni dei libri popolari, dalle tradizioni nordeuropee alle ballate popolari. Ma cosa canta De André? Parte con una resa fedele:

Tanto più che la carogna è già abbastanza attenta,
non c'è nessun bisogno di reggerle la falce

Ma poi:

Basta con le garrotte, in nome della pace.

Le «garrotte»? La «pace»? Dov'erano le «garrotte» nel testo di Brassens? La traduzione di De André, dicevamo, è del 1974. Si tenga a mente l'anno. Ritengo che nominare le garrote in un testo scritto nel 1974 sia un riferimento a un fatto ben preciso di tremenda attualità: la condanna a morte e l'esecuzione per garrotaggio dell'anarchico Salvador Puig i Antich, avvenuta proprio agli inizi di marzo del 1974. De André toglie di mezzo il medioevo atemporale e inserisce un fatto politico che riporta all'attualità di quegli anni. Traducendo De André cerca di essere se stesso quanto più possibile, tenta di inserirsi nello specifico storico con una variazione di prospettiva: sembra di vedere tutta la storia di Spagna, in quel «Basta con le garrotte», una storia che rispecchia le incisioni di Francisco Goya di «No se puede saber por qué», con l'immagine terribile della schiera di garrottati che si trasmette fino alla storia recente di quel paese ed all'assassinio del giovane anarchico, di cui forse abbiamo perduto memoria, ma che ancora ci deve scuotere. Altrimenti noi saremmo perduti e queste non sarebbero che canzonette.

DISCOGRAFIA RAGIONATA

Nella palese e patente assurdit  di compilare una discografia di Georges Brassens (la rete brulica di discografie analitiche e molto esaustive), segnalo i dischi del Brassens tradotto di cui parlo nel contributo, a volte di difficile reperibilit    mai pi  ristampati.

Jerbata (libro con CD), Nota Music Suns Cdbook 313, 2001. Tredici canzoni di Georges Brassens, tradotte in friulano da Giorgio Ferigo, suonate e cantate dal Povolar Ensemble.

Nanni Svampa ha registrato a pi  riprese il repertorio di Georges Brassens tradotto in milanese per l'etichetta Durium, la prima volta nel 1964 *Nanni Svampa Canta Brassens*, poi nel 1971 *Nanni Svampa canta Brassens- Cofanetto 3 LP*, nel 1975 *Il menestrello* (in italiano). Tali versioni e nuove registrazioni (anche live) di questo repertorio sono state riprese in molte registrazioni degli anni ottanta, novanta e duemila in CD con varie etichette.

Beppe Chierici incise due LP dedicati a Brassens: *Chierici canta Brassens*, Bluebell - Serie OFF, VO/LP 201 (1969), *Beppe come Brassens - Storie di gente per male*, I dischi dello zodiaco, VPA 8329 (1976). Vengo a sapere, mentre correggo questo articolo, che recentemente ha incrementato la sua produzione brassensiana. Si veda in particolare *La cattiva erba* (libro + 2 CD), disponibile su <http://www.beppechierici.it>.

I CD autoprodotti di Giuseppe Setaro mi risultano del tutto irreperibili sul mercato discografico anche online.

Porci poveracci & vecchi malvissuti. Brassens a Livorno (2003)   il CD autoprodotta di Pardo Fornaciari.

Chi non la pensa come noi   il titolo del disco di Alberto Patrucco (Universal Music, 2008).

In *Sotto il pav  la spiaggia* (Nota Music, 2006) il sottoscritto canta anche brani di Brassens, oltre che di Brel, Ferr , Renaud e Leprest.