

Sono solo canzonette?

di Sergio Secondiano Sacchi

ISBN 978-88-6438-686-7

© 2016 Editrice ZONA

Sede legale: Corso Buenos Aires 144/4, 16033 Lavagna (Ge)

Telefono diretto 338.7676020

Email: info@editricezona.it

Pec: editricezonasnc@pec.cna.it

Web site: www.editricezona.it – www.zonacontemporanea.it

Grazie ad Antonio Silva per l'assistenza editoriale
e a Sonja Amoretti per le traduzioni dall'inglese arcaico

Grafica di copertina: Roberto Molteni.

Illustrazione di copertina: Sergio Secondiano Sacchi

Ufficio Stampa: Silvia Tessitore – sitessi@tin.it

Progetto grafico: Serafina – serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team – Fano (PU)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2016

Sergio Secondiano Sacchi

SONO SOLO CANZONETTE?

ZONA

Introduzione

Sergio Sacchi, in arte Sergio Secondiano Sacchi – ma il perché del Secondiano dovrete chiederlo a lui – è un intellettuale vero e completo. Anche se, de visu, non si direbbe. Ma solo gli sprovveduti non colgono che il suo trasandato è raffinatissimo.

Nel senso che ha una vera laurea in architettura (campo in cui ha dato alcune belle prove del suo geniaccio), si è occupato di grafica, si è diletato di pittura, ha messo il becco nella scenografia, nella comunicazione e non so in quali altri campi connessi agli originari studi.

Ma soprattutto ha coltivato per tutta la sua accidentata vita (perso il numero degli infarti e sballati tutti i record di trigliceridi) la passione per la musica, in particolare per la canzone.

Che ha esplorato, analizzato, studiato dai più diversi punti di vista e con tutti gli strumenti a sua disposizione.

Musicista e arrangiatore, con qualche bella zampata a sorreggere i suoi testi. Ancorché, bisogna dirlo, strumentista modesto.

Paroliere per altri e in proprio di brani di nobile fattura e di grandi emozioni.

Produttore, curatore di dischi per diverse case discografiche: dalla piccola (absit iniuria) Ala Bianca alla multinazionale EMI.

Traduttore dallo spagnolo, dal francese e dall'inglese, con sensibilità ed eleganza rare.

Organizzatore di convegni, spettacoli e rassegne. Ultima quella intitolata “Cose di Amilcare” – in onore al padre del Club Tenco, Amilcare Rambaldi, che si svolge a Barcellona e ospita artisti di livello internazionale.

Su tutto quel che ha realizzato ha scritto.

Libri, da solo e in collaborazione con altri, su artisti e canzoni.

Recensioni, fin dal suo debutto sulla rivista “Musica e Dischi, e poi articoli e saggi ispirati alle diverse occasioni e iniziative da lui dirette o in cui è stato coinvolto.

Di questo ultimo lavoro di scrittura trovate esempi e suggestioni in questo florilegio.

Altro che canzonette.

La canzone è sempre stata da lui concepita come una sorta di traghetto verso altre culture musicali (vedi gli scritti su teoria e pratica della traduzione), sia verso altre discipline (letteratura, storia, arti visive, persino il fumetto con grande intuizione delle possibili contaminazioni). Buttate un occhio all’indice analitico, vera e propria rosa dei venti culturale. Fino ad arrivare all’utilizzo della canzone come strumento di indagine e chiave di lettura.

Nei pezzi qui raccolti, alcuni sono veri propri saggi di storiografia (uno tra tutti: *Parigi di passaggio. Dal Secondo Impero alla Terza Repubblica*) che il Sacchi documenta con una acribia da addetto ai lavori.

Altri si presentano come attente dissertazioni antropologiche (*Le musiche di Praga tra storia e mistero*).

Altri ancora come analisi di testi (Georges Brassens, Jacques Brel, Roberto Vecchioni) all’incrocio tra letteratura e poesia. Oppure giocate sul sottile filo della tagliante ironia del mondo all’incontrario (La canzone erotica di Paolo Saccardi).

Altri ancora ancora, sub specie di confronto tra canzoni, decollano verso analisi strutturali di poetiche, culture e weltanschauung – che chissà com’è il plurale di quella parola lì – (*Radici comuni*).

Alcuni tradiscono i passati e presenti furori del Sacchi (*Il Che vive, Una storia americana*), altri i suoi diononvoglia turbamenti spirituali (*Lettere celesti*).

In molti traspare, anzi è proprio evidente, la sua profonda radice anarchica attenta ai tornanti più importanti della storia del movimento operaio.

E poi molto altro ancora che voi scoprirete con grande piacere e grande giovamento per il vostro apparato culturale.

Allora, qualche mese fa – prima dell’ennesimo brutto infarto – Sergio Secondiano Sacchi – ma il perché del Secondiano dovrete chie-

derlo a lui – mi manda tutto sto materiale chiedendomi di dargli un occhio. Si trattava di fare un po' più della correzione bozze e un po' meno dell'editing. Cosa non semplice: perché, se scrivete che avete spezzato il “pene” invece del “pane”, il correttore automatico mica ve lo segnala come errore.

Ma poi mi chiede anche di scriverne una introduzione, “mi raccomando seria”.

Io sono sempre stato debole sulle introduzioni, massime su quelle serie. E poi sarebbe operazione difficilissima introdurre un lavoro di tale varietà, spessore e densità.

Per cui l'introduzione non gliela faccio. Vi dico una cosa sola: Sergio Secondiano (boh) Sacchi è un genio. Fidatevi di me che lo conosco da quarantacinque anni.

Antonio Silva

Le stelle dell'Orso

Il sorriso di Georges Brassens

Il famoso “cimitero marino” si arrampica sul colle che sovrasta Sète, proprio sopra il porticciolo. Quando il mistral non spinge, è circondato dall'assoluta compostezza del Mediterraneo: offre un panorama suggestivo con il lembo di terra che unisce la penisola a Cap d'Agde a destra e, dalla parte opposta, la zona degli stagni deturpata, purtroppo, dall'oscena raffineria di Frontignan.

Questo è il colle dei poeti: vi è sepolto Paul Valéry, alle pendici è nato Georges Charles Brassens. Nel 1921, trent'anni prima di diventare il dominatore della canzone francese contemporanea.

Papà Louis era muratore e stuccatore di barche. Della madre, Elvira Dagrosa, si sa che era originaria di Marsico Nuovo, in provincia di Potenza. Questo fa sì che quel grande campo profughi che è la canzone francese venga così arricchito di un altro autorevole esponente.

Quando, nel 1954, Bruno Coquatrix resuscitò l'Olympia consacrandolo alla canzone (il famoso teatro, creato nel 1893 da Joseph Oller come music-hall, era diventato nel '29 una sala cinematografica e sorte simile toccò pure all'Alhambra, al Bobino, al Palace e all'Empire) non avrebbe certo immaginato che l'esercito del canto francese sarebbe stato rappresentato da una nutrita legione straniera guidata da generali monegaschi come Léo Ferré, belgi come Jacques Brel, armeni come Charles Aznavourian. Seguiti dai trapiantati o, figli dell'emigrazione, come gli italici Ivo Livi, alias Yves Montand, Serge Reggiani o Monique Morelli. E poi gli egiziani Georges Moustaki, Guy Béart, Claude François e Richard Btsh detto Anthony, gli algerini Mouloudji ed Enrico Macias, lo spagnolo Joaquin “Leny” Escudero, il lettone Nathan Korb al secolo Francis Lemarque, il russo Serge Gain-

sbourg e la nutrita colonna canadese dei vari Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Robert Charlebois, Pauline Julien, Jean-Pierre Ferland, Claude Leveillé. E le giovani reclute Michel Polnareff, il cui cognome tradisce origini assai poco transalpina, l'italo-genovese Nino Ferrer, il siculo-belga Salvatore Adamo, Julos Beaucarne che belga lo è per intero, fino a giungere al folkofilo neozelandese Graeme Allwright e alla castorina Sylvie Vartan, nata in Bulgaria.

Henry Salvador della Cayenna e Joséphine Baker del Missouri sono un discorso a parte, il pubblico lo avevano già conquistato anni prima che l'Olympia rinascesse.

Brassens arriva a Parigi nel '39, alla vigilia della guerra, dopo avere interrotto gli studi al collegio di Sète (ora liceo Paul Valéry perché a Sète tutto è Valéry). Decisamente la scuola non lo interessa. A Parigi viene ospitato dai coniugi Jeanne e Marcel Planche in una vecchia casa in cui ha continuato a vivere fino al '66, anno della morte di Jeanne. Che è poi la *bonne hôtesse* di cui scriverà: *Da Jeanne, la Jeanne / si è persone qualsiasi / si viene quando si vuole/ e, come per miracolo, per incanto / si fa parte della famiglia / nel suo cuore, stringendosi un poco / resta ancora un piccolo posto...*¹

Di canzoni non se ne parla ancora, è un lettore assiduo di poeti e lavora alla Renault. Nel frattempo compone versi e nel '42 pubblica la prima raccolta di poesie, *À la venvole* presso l'editore Messein. Ma con la guerra giunge l'occupazione tedesca e Brassens viene spedito a Berlino dalla S.T.O (*Service du Travail Obligatoire*, il Servizio del Lavoro Obbligatorio).

Dopo la vittoria si occupa attivamente di politica collaborando, dietro gli pseudonimi di Gilles Courbeau e Pépin Cadavre, alla pubblicazione anarchica "Le libertaire", come del resto fa anche Léo Ferré.

Se attraverso gli articoli espone il suo anarchismo militante, inizia in questo periodo a schermografare nelle sue canzoni alcuni guai del costume francese. La chiave libertaria è perlomeno insolita: allusiva, sottile, regolata a piccole dosi, ed esplosiva e massimalista nello stesso tempo: il giovane malcapitato giudice violato dal gorilla vergine urla e piange sotto la sfrenata libidine del quadrumane allo stesso modo di

1. Brassens: *Jeanne* In: Georges Brassens (n.9) Philips, 1962.

quel tale a cui, il giorno prima, egli stesso aveva inflitto la ghigliottina. Originale pena del contrappasso.

I suoi eroi se ne stanno placidamente a letto mentre imperversano le celebrazioni bastigliesi, incitano le donne del mercato di Brive-la-Gaillarde, venute alle mani con i flic, a difendersi con energia. Tanto più che una di esse, eroina plebea da Termidoro, costringe un vecchio maresciallo a urlare: *Morte agli sbirri! Morte alle leggi! Viva l'anarchia!*²

È l'attore e chansonnier Jacques Grello a presentare Brassens a Patachou. La quale lo fa debuttare nel suo cabaret. È il 1952, Brassens abbandona le officine Renault e si dedica completamente al palcoscenico. Sono gli anni del grande risveglio della canzone francese in cui si ascolta di nuovo la voce della poesia, grazie a Félix Leclerc e a Stéphane Golmann, il letterato-ingegnere che inizia a scrivere brani nella tradizione degli antichi trovatori. Il teatro che lancia Leclerc è il Trois Baudets, già tempio di Salvador, della Gréco, di Pierre Duban e dei Quatre Barbus. Il suo proprietario è Jacques Canetti, direttore artistico della Polydor. È impressionante vedere quale fucina di esordienti sia in questo periodo: nel '51, dopo Leclerc, è la volta di Mouloudji, nel '53 di Catherine Sauvage e di Philippe Clay (il Valentin del film *French Can-Can* di Jean Renoir e il re della Corte dei Miracoli in *Nôtre-Dame de Paris* di Jean Delannoy). E, nel giro di sei anni, tocca a Jacques Brel, Boris Vian, Guy Béart, Serge Gainsbourg, Pia Colombo, Anne Sylvestre e Leny Escudero.

Brassens vi fa tappa nel 1952 e qui comincia il suo successo. Che è rapido e acquista dimensioni sempre più allargate. Nel volgere di qualche settimana, le sue canzoni rimbalzano nei vari locali: c'è un giovane chitarrista e fantasista, Ricet Barrier, che esegue le sue musiche al Cheval d'Or. Ed è subito il primo disco, un padellone a 78 giri targato Polydor. Segue il contratto, mai scisso, per la Philips. La prima canzone, *La mauvaise réputation*, è un biglietto da visita abbastanza eloquente: un mixer di anticonformismo, verve, ironia e poesia. Brassens non urla, non impreca e non bestemmia il potere e l'ordine pre-

2. Brassens: *Hécatombe* In: *Georges Brassens chante les chansons poétiques*, Polydor, 1954.

stabilito: li deride, li sbeffeggia mettendone a nudo le povertà morali. La sua arma non è l'invettiva, ma il riso.

È l'uomo che se la ride, per questo raccoglie simpatie. Ed è proprio grazie all'umorismo che riesce a infiltrarsi nell'attenzione dello spettatore, allentando molte barriere psicologiche. Per i sarcasmi, le benevole ingiurie, le derisioni dei rapporti formali e seriosi, è oggetto di attacchi, di rifiuti o di incondizionato amore. La parolaccia diventa il naturale compiacimento di un termine non prescritto dalle buone usanze e genera risultati algebrici, uguali nel valore, ma diversi nel segno: scandalo o incondizionata approvazione. Della pornofonia Brassens fa un manifesto programmatico definendosi "le polisson de la chanson" cioè "il monello", ma anche "lo sporcaccione", della canzone e, inserendo nel suo linguaggio parnassiano i termini *borderline* dell'argot, finisce per conferire loro nobiltà linguistica.

Erede della feconda tradizione di canzone satirica francese, Brassens mette in discussione un modo di vivere, una mentalità che non è possibile liquidare sommariamente con il termine "borghese", a meno che per "borghesia" non si intenda un'ideologia imposta dalle classi dominanti e ampiamente acquisita da diversi strati sociali. Se i suoi eroi fanno lo sgambetto all'agente che segue il ladruncolo di mele, in fin dei conti non danneggiano nessuno. I mali di una società, inquinata da ben altri veleni, non sono certo questi. I raggi di un ombrello rubato a un amico possono spalancare, insieme ai teli impermeabili, le porte del paradiso. Anche se solo per cinque minuti perché i personaggi di Brassens godono solo di gioie effimere e di breve durata. Egli si contrappone come elemento "strutturalmente diverso" e per questo additato (salvo che dai monchi, questo va da sé) come cattivo soggetto e pecora nera. Perché la gente non ama coloro che percorrono strade diverse, quelle strade che non conducono a Roma.

Non è moralista né moralizzatore, il suo unico scopo dichiarato è quello di potere vivere in pace coltivando il proprio orticello. Fa di tutto per essere pecora nera in un gregge di tanti *Corne d'Aurochs* ai quali spetteranno onoranze funebri solenni perché solo ai pecoroni toccano i riconoscimenti pubblici maestosi. Non agli agnelli né, tantomeno, alle pecore di diverso colore.

Nel suo personale universo poetico, gli agnelli sono i teneri protagonisti degli amori debuttanti che si sbaciucchiano sulle panchine pubbliche sotto gli sguardi biechi dei “passanti onesti”. Lo è il povero Martino, il beccamorto che consuma la vita con la pala sempre in azione e si scaverà perfino la fossa quando sentirà sopraggiungere la propria morte. E lo è la brava Margot che fa da balia a un gattino abbandonato attirando la morbosa concupiscenza di un intero villaggio con l’ingenua esibizione del seno nudo.

In lui c’è l’estetica del riso teorizzata da Umberto Eco: “Se il Bene è solo quello che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene; e il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà col volto del Male, mentre in realtà il ridente – o il sogghignante – altro non è che il maieuta di una diversa società possibile.”³

Eppure il termine scurrile, usato in privato con ostentazione o con naturalezza, una volta trovata la consacrazione pubblica corre il rischio di diventare oggetto d’ilarità irrefrenabile: basti pensare a quella riservata a tanta produzione cinematografica nostrana, da *Er Monnezza* in giù, proprio grazie all’esposizione sguaiata di parolacce.

Il riso non è solo abbattimento di tabù, come sostiene Umberto Eco: a volte ne è un’emanazione diretta.

Nel ’53 Brassens pubblica, presso *Jeunes Auteurs Réunis*, un breve racconto: *La tour des miracles*.

Ma è il ’54 che segna l’inizio del mito Brassens: vince il prestigioso “Prix Charles-Cros”, succedendo a Mouloudji che l’aveva vinto l’anno precedente grazie a *Comme un petit coquelicot*, poesia di Paul Valéry musicata da Raymond Asso, uno degli autori preferiti della Piaf.

Partecipa al “Concert Pacra”, dove il suo successo subissa quello di Mathé Altery che è la vincitrice, in quell’anno, del “Premier Prix de la Chanson Française”. Vale la pena di sottolineare come in Francia, dove non esiste il costume del festival competitivo, questi premi rappresentino traguardi davvero prestigiosi nella carriera dei cantanti.

3. Eco, Umberto: *Elogio di Franti* In: *Diario minimo* Mondadori, Milano, 1963.

Questo orso da palcoscenico, “sofferente di una modestia quasi patologica”, sale sulla scena senza un saluto o un sorriso, accompagnato dall’inseparabile amico Pierre Nicolas, virtuoso del contrabbasso. Poggia il piede su una sedia impugnando la chitarra e si trascina nella sua esibizione grondante di sudore senza concedere, tra una canzone e l’altra, né pause né parole e dividendo il pubblico in due fazioni.

Si fronteggiano gli scandalizzati dall’assurdo e dall’immondo e gli entusiasti di tanta disintossicazione. Nella prefazione al volume della collana *Poètes d’aujourd’hui* dell’editore Seghers, scrive Alphonse Bonnafé, l’insegnante di Sète che spalancò al giovane Brassens il mondo della poesia: “Tutti quanti hanno ragione, come sempre. Ma queste opinioni contrapposte non raggiungono altro scopo che contribuire alla nascita di un mito Brassens. Era da tanto, dopo Hugo o Rimbaud, che un poeta non assumeva le dimensioni di un mito”.

E siccome, bene o male, il mito ha le sue unità di misura, bastano pochi dati per quantificare quello di Brassens: ha inciso finora undici LP per un totale di centoventuno canzoni e si calcola che abbia venduto più di diciassette milioni di copie.

Naturalmente, ci sono altri dati significativi: ha recitato e cantato, in un ruolo scritto appositamente per lui, nel film di René Clair *Le port des lilas* per cui ha scritto tre canzoni: *Au bois de mon coeur*, *L’amandier* e *Le vin*. E ha composto *Les copains d’abord* per la colonna sonora della celebre pellicola di Yves Robert *Les copains*.

E poi ancora: quando nel ’66 Jacques Douai fonda il Théâtre Populaire de la Chanson, interessante esempio di gestione diretta di un teatro da parte degli artisti, proprio Brassens inaugura le fortune di questa iniziativa. E, sempre nello stesso anno, per la prima volta un autore e compositore dona una serie di recital al Théâtre National Populaire, uno dei centri francesi del teatro drammatico. Si tratta di Brassens, naturalmente. Risultato: il tutto esaurito per trenta rappresentazioni.

Quando Luc Bérimont crea, in analogia col jazz, la formula “jam-session” dove vari autori, presenti in gruppo, recitano o cantano brani dovuti all’ispirazione e alla scelta del momento, viene chiamato a partecipare anche Brassens. È tanto grande l’affluenza del pubblico che deve intervenire la polizia per “difendere” la Mutualité che ospita lo

spettacolo. “Jam-session” diventerà rubrica fissa delle trasmissioni dell’ORTF, la radio-televisione francese.

In quanto ribellione esclusivamente individuale, l’anarchismo di Brassens non sfocia in nessun progetto politico. Mantiene l’equidistanza più assoluta da ogni movimento arrivando, anzi, a enunciazioni in grado di sollevare controversie a non finire. Come quando vengono osservati da una posizione di equidistanza i *maquis* e i collaborazionisti di Vichy: *C’era lo zio Martino / c’era lo zio Gastone / a uno piacevano i Tommies / all’altro i Teutoni /ciascuno dei due è morto per i suoi amici / io invece che non amavo nessuno sono ancora vivo*⁴. Anche se la mancanza di una qualsiasi sfumatura di odio rende impossibile confondere il suo caustico anarchismo con il feroce nichilismo di un Céline, Brassens è certamente conscio di questo blasfemo accostamento proprio negli anni in cui si fa particolarmente sentito il dibattito su personaggi collaborazionisti, o presunti tali, come lo stesso Céline o Drieu de la Rochelle.

Anche la violenza *sui generis* delle sue canzoni più dure fa comunque emergere il tono bonario, l’immensa carica di umanità e di profonda bontà testimoniata anche da Jean-Paul Sartre: “ Ha uno sguardo molto bello: nei suoi occhi si indovina molta bontà”. Risulta più facile comprendere certe sue affermazioni che sembrano il frutto dell’indifferenza affettiva e politica, se non proprio abulia ideologica: *Morire per delle idee, l’idea è eccellente / io ho rischiato di morire per non averla avuta / dal momento che tutti coloro che l’avevano, moltitudine opprimente / inneggiando alla morte mi sono cascati addosso / hanno saputo convincermi e la mia musa insolente / abiurando i propri errori ha aderito al loro credo / con una piccola riserva, tuttavia / moriamo per delle idee, d’accordo, ma di morte lenta*⁵.

Del resto, già nel 1954, coltivando gelosamente il suo anticonformistico isolamento, cantava: *io mi domando / perché, buon Dio / vi dia fastidio /che io viva un po’...*⁶ Ora, ribadendo la stessa indipendenza critica, intona sommessamente un’analoga richiesta : *O voi isti-*

4. Brassens *Les deux oncles* In: Brassens, Philips 1964.

5. Brassens *Mourir pour des idées* In : Georges Brassens, Philips, 1972.

6. Brassens: *La mauvaise herbe* In: Georges Brassens n.3, Polydor, 1954.

gatori, o voi buoni seguaci / morite pure per primi, vi cediamo il passo / ma perdio, lasciate vivere gli altri / quaggiù la vita è pressappoco il loro unico lusso / perché infine la Morte è già abbastanza attenta / non ha bisogno che le si sorregga la falce / mai più danze macabre intorno ai patiboli / moriamo per delle idee, d'accordo, ma di morte lenta ⁷. Persino in riferimento alla propria, di morte, manterrà questo spirito gioiosamente iconoclastico con la « Supplica per essere sepolto nella spiaggia di Sète » per poter diventare un eterno villeggiante e vivere così la morte in vacanza.

Come, con ostentato artificio retorico dichiara la sua « violenza » verbale per poi regalare un campionario di indulgenza, così inserisce l'argot in un sofisticato lessico poetico e in ricercate preziosità metriche.

Brassens musica e canta i poeti « ufficiali », i maestri consacrati, gli accademici di Francia. Lo fa con Aragon, il pallino dei compositori francesi (Ferré, Ferrat, Leonardi, Kosma, Philippe Gérard, Douai...).

Lo stesso Aragon, sostiene : « Fare di una poesia una canzone rappresenta, ai miei occhi, una forma superiore di critica poetica ». Brassens usa la stessa musica per cantare sia *La prière* di Francis Jammes che *Il n'y a pas d'amour heureux*, con un'operazione che in Francia viene definita *timbre*. Si iscrive così alla legione dei dei cantori di Elsa, la moglie e musa costante di Aragon, che si farà va via più nutrita (Léo Ferré, Jean Ferrat, Alain Barrière, Monique Morelli, Michel Maestro, Marc Ogeret...). Solo che, nell'incidere questa poesia, Brassens toglie l'ultima strofa, dove l'amore per la propria compagna viene identificato con l'amore per la patria. Non poteva essere altrimenti.

Aragon non è l'unico poeta a essere rivestito dalle note dell'illustre *sétois*. C'è, e non poteva non esserci, François Villon con *La ballade des dames du temps jadis*, Théodore de Banville (*Le verger de roi Louis*), Corneille rivisto da Tristan Bernard (*Marquise*), Paul Verlaine (*Colombine*), Alphonse de Lamartine (*Pensée des morts*), Victor Hugo (*Gastibelza, La legende de la nonne*), Jean Richepin (*Oiseaux de passage, Philistin*). Poi il grande amore letterario Paul Fort di cui incide

7. Brassens *Mourir pour des idées* op. cit.

ben sette poesie: tre recitate (*L'enterrement de Verlaine*, *Germaine Tourangelle*, *Petit-Verglas*) e quattro cantate (*Si le bon Dieu l'aurait voulu*, *Comme hier*, *Le petit cheval*, *La marine*). E, mentre si muove tra tanti protagonisti della letteratura francese, rende anche celeberrima *Les passantes*, opera sconosciuta di un oscuro poeta, Antoine Pol.

Ma un posto, tra i poeti, lo guadagna lui stesso e la sua opera esce anche in libro. Publicca *La mauvaise réputation*, nel 1954, da Danoël, e *Poèmes et chansons* nel 1973 da Editions Musicales. Il suo nome è presente nell'enciclopedia Larousse e nel '67 viene persino premiato dall'Académie Française. Pierre Seghers, che è stato uno dei poeti più musicati del dopoguerra, diventato editore, inserisce nella sua celebre collana *Poètes d'aujourd'hui* una sezione dedicata alla canzone. E dedica a Léo Ferré e a Brassens le prime due pubblicazioni. « Io non ho mai sostenuto di essere un poeta. Certo non posso impedire che lo sostengano gli altri » afferma restandosene, come sempre, fuori dalla mischia.

Può apparire un destino strano, ma fino a un certo punto, l'essere fatto oggetto di attacchi e di lodi da quelle stesse persone da cui è costantemente tirato per la giacca. Come può sembrare curioso che un anarchico libertario venga recuperato, e quasi reclutato, dalle più disparate tendenze politiche (soltanto i gollisti sembrano tagliati fuori dalla corsa all'accapparramento).

Anche i cattolici, naturalmente, partecipano alla contesa. Sono brani come *La chanson pour l'Auvergnat* o *La prière* (composta da alcune strofe tratte dal poema *Rosaire* di Francis Jammes) a riconciliarlo con quegli stessi credenti scandalizzati dalle sue prime canzoni e convinti di essere gli esclusivi depositari di valori quali la generosità, la pietà e il senso di amicizia. Una degli aspetti più divertenti della sua produzione è l'inquietudine metafisica, a metà strada tra l'umanizzazione iconoclastica e il paganesimo. Il suo miscredente, che prova tanto amore per quella stessa umanità che bonariamente dileggia, pretende semplicemente di potere vivere in pace. E chiede, al contempo, che ognuno possa farlo, libero di dire *amen* oppure *merde*⁸. La *pietas*

8. Brassens: *Le mécréant* In: *Georges Brassens n.7*, Philips, 1960.

che prova per la scheletrica e misera *Fille à cent sous* arriva direttamente da Baudelaire, dalla ventenne strabica, calva, dai seni cadenti e la cui bellezza, come cantava il poeta, *florisce solo nel mio triste cuore*⁹ (e sempre da questi versi verrà anche la *Sarah* di Moustaki portata al successo da Serge Reggiani). È anche intorno a questi personaggi che Brassens costruisce un suo personale paradiso privo di vati e liturgie.

Sembra che per Brassens gli anni non passino. O che passino solo sul suo viso, nel suo fisico minato da fastidiose malattie. Per il resto è rimasto fedelmente ancorato al personaggio delle sue prime canzoni. Ai tempi in cui viaggiava su uno scooter malandato, leggeva Kropotkin e Bakunin, ascoltava nei bistrot le elucubrazioni affascinanti del poeta Armand Robin o dell'operaio Marcel Lepoil. I suoi anni li ha trascorsi, come scrive France Vernillat, « riducendo il teatro della vita a delle piccole scene di tre minuti rendendo così quotidiana la poesia ».

E cantandosele, queste storie, o magari affidandole ad altre voci, Barbara, per esempio.

E lasciando tracce che tantissimi altri hanno raccolto. Magari soltanto qualche piccolo frammento, magari rielaborandole alla propria maniera, magari conservandole soltanto in qualche angolo della propria produzione. Ma proviamo ad ascoltare attentamente tanti cantautori che con Brassens sembra quasi che non abbiano da spartire nulla. E non sarà impossibile, invece, scovare qualche indizio in grado di riportarci al maestro. Perfino in personaggi come Maxime Le Forestier se non, addirittura, in un Serge Lama.

(da: *Il Cantautore*, Club Tenco, Sanremo, 1976 –
articolo per Georges Brassens, Premio Tenco 1976)

9. Baudelaire, Charles: *Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre* In: *Baudelaire, tutte le poesie*, Newton Compton, Roma, 1972.

Figli di...

La rabbia di Jacques Brel e la sua influenza sui cantautori italiani

*Io diventavo indiano
ma già sicuro che i miei zii pasciuti
mi avrebbero portato via il Far-West¹.*

Parlando di Jacques Brel è inevitabile il riferimento al “suo” Far-West, questo leggendario territorio dell’evasione e rifugio della fantasia rappresentato dal mitico mondo dei cow-boy, dalle terre lontane e misteriose, dai grandi viaggi verso la Cina e l’Amazzonia, dalle avventure di don Chisciotte. Rappresenta l’ideale e letteraria alternativa ad un mondo di *grigiori e silenzi, di falsi complimenti*, quel mondo abitato da adulti immersi nei loro problemi e incapaci di comprendere quelli di un bambino. Ma il Far-West è il sogno, un miraggio di un’età ancora priva di battaglie e di lotte. Il sogno che gli stessi adulti strap- peranno via, inchiodando speranze e desideri fantastici alle scrostate pareti della grigia realtà quotidiana. Si tratta del primo attentato alla libertà:

*..gli stessi sorrisi, le stesse lacrime
le stesse paure, gli stessi sospiri
figlio di Cesare o di nessuno
ogni ragazzo è come il tuo
è solo dopo, molto dopo che...²*

1. Brel *Mon enfance* In: *Jacques Brel 67* Barclay, 1967.

2. Brel: *Fils de... id.*

La rabbia di Brel ha inizio qui ed è proprio da queste situazioni che viene alimentata. La rivolta contro la borghesia trova le sue radici nell'infanzia, in quei periodi così poeticamente descritti attraverso alcune delle sue migliori canzoni, da *Mon enfance*, *Rosa* e *Un enfant*.

È quella rabbia che lo strapperà dalla famiglia, tipica rappresentante di una borghesia belga chiusa e conservatrice, scaraventandolo a Parigi. I legami con la terra d'origine restano, naturalmente. Restano nella descrizione dei paesaggi, in quel "clima poetico" che s'istaura tra natura e uomo e che richiama alla mente un altro grande poeta delle terre del Nord, il Paul Verlaine di *Chanson d'automne*. Ascoltiamo muri, serate, venti, dune di sabbia, tristezze, urla di rivolta: *Bruxelles*, *Le plat pays*, *Mon père disait*, *Marieke* sono canzoni decisamente nuove, dove la geografia dell'anima viene esplorata attraverso la mappa e le immagini del territorio, dove l'influenza ambientale plasma la vita stessa e i risvolti psicologici dell'individuo. Dove sono le condizioni ambientali a tracciare il carattere delle persone determinando inclinazioni e abitudini. Ed è proprio *il vento del Nord che fa tremare le dighe a Schawening*³ a scuotere e a fortificare gli animi, quel *cielo così basso* a insegnare l'umiltà. E poi *quell'infinità di brume che verranno* insieme a quel *cammino di piogge che donano la buonasera* a rendere gli animi tanto introversi. E anche l'amore stesso fatica a esprimersi: *zonder liefde, warme liefde*⁴ canta in fiammingo a Marieke: *è senza amore l'amore caldo*.

Il clima poetico della pianura belga che Herbert Pagani trasporrà così felicemente in Lombardia, una terra che, se non altro dal punto di vista morfologico e caratteriale, ha così tante analogie con i luoghi nati di Brel.

Lo chansonnier, così ricco di accenni autobiografici come forse nessun altro se non Piero Ciampi, non si ferma qui. La terra natale è anche triste paesaggio dell'anima e quindi eccolo attaccare feroce-mente l'educazione ricevuta e il mondo dal quale è fuggito. Nell sua schermografia di questo mondo così articolato, la borghesia non è solo uno strato sociale, ma è il ramificato sistema di un pensiero unico e

3. Brel *Mon père disait* id.

4. Brel-Jouannest *Marieke* In *Jacques Bel* 5 Philips 1961.

dei derivati comportamenti. Un mondo schiavo di schemi mentali altrui, che rinuncia all'intelligenza e si racchiude negli angusti meandri della mediocrità e della piccineria, dove tutto diventa minutamente meschino e ognuno *fa i suoi piccoli affari, con i suoi cappellini, con i suoi soprabiti, con la sua macchinina*⁵. Un cortile di umanità legata solo alla ripetitività delle apparenze, paralizzata dal proprio tornaconto e del tutto chiusa a nuove possibili esperienze. La vita di provincia è il teatro per i personaggi delle sue canzoni, gli attacchi sono spietati e violenti, le caricature graffianti, sanguigne e sanguinanti. Ecco i tre giovani che trascorrono le loro serate e la loro vita al caffè deridendo e insultando i grassi borghesi finché, nel fatale svolgersi degli anni, non lo diventeranno anch'essi. Oppure il malinconico innamorato che vede ostacolato il suo amore dall'ottusità e dall'ipocrisia di *Ces gens-là*, cioè dai parenti della sua Frida, condannata lei stessa ad adeguarsi comunque a quell'inesorabile educazione: non riuscirà a superare gli ostacoli che le si presentano per potere realizzare il suo amore "*perché da quella gente là, mio caro signore, non se ne viene fuori*". Tutta gente che, nella replicata monotonia delle proprie scelte, si vede scavalcata dal tempo senza concedersi nuovi interessi e senza mai approfittare delle occasioni offerte dalla vita per dare un senso all'esistenza. La rinuncia alla ragione si fa bigottismo e passività acritica di fronte a qualsiasi credo, religioso o politico, e a qualunque convenzione sociale. Questa feroce dipendenza fornisce lo spunto a molte canzoni e nascono così *Les bigotes*, nota da noi anche attraverso una traduzione di Lauzi, o *Les Flamandes*, cioè le abitanti del Belgio di lingua neerlandese:

*le Fiamminghe danzano senza dire niente
danzano perché hanno vent'anni
ed è a vent'anni che ci si deve fidanzare
fidanzare per potersi sposare
e ci si sposa per avere dei figli
ciò che i genitori hanno detto loro...*⁶

5. Brel: *Ces gens-là* In: *Jacques Brel 7 Ces gens-là* Barclay, 1966.

6. Brel *Les Flamandes* In: *Jacques Brel*, Philips, 1959.

Siccome l'Internazionale del provincialismo esiste, la tematica è stata ripresa in Italia da Gipo Farassino proprio in quelle canzoni dialettali dedicate al mondo della gente umile, ma anche a quello delle persone mediocri. Farassino, che, con capacità camaleontica ha fatto patrimonio di varie esperienze della canzone francese, ama riallacciarsi, soprattutto nella narrazione, proprio a Brel. In alcuni casi si tratta di composizioni che rasentano il plagio, vere e proprie trasposizioni di pezzi dell' illustre collega (si confrontino a proposito *I bojianein* con *Les Flamandes* oppure *Carlo Rossi* con *Zangra*), in altri fa emergere le tematiche tanto care a Brel: il profondo senso dell'amicizia maschile, il desiderio di evasione (*Due soldi di coraggio*), la posizione di fermezza di fronte alla morte (*Quando lei arriverà* che sicuramente ha qualche debito nei confronti di *A mon dernier repas*). Del resto l'opera di Brel (quella da *Ne me quitte pas* in poi) ha influenzato tantissimi autori italiani e affascinato svariati interpreti, dal primo Gino Paoli all'ultima Patty Pravo. Omaggi alle sue canzoni gli sono venuti anche dai cantautori più celebrati, da De André che nell'ultima strofa del suo *Testamento* si rifà decisamente a *Seul*, a Francesco Guccini i cui ubriachi che *sputano al cielo come se avessero di fronte l'universo* richiamano decisamente alla memoria i marinai di *Amsterdam*.

Brel è un grande ritrattista di personaggi femminili visti con gli occhi della misoginia. Madeleine è l'appuntamento che non arriverà mai, il ritorno di Mathilde sarà il ritorno del pianto e della sofferenza perché ogni ricordo di donna, da Clara, a Marieke alla Fanette, è un ricordo destinato a frantumare l'equilibrio psichico. Le donne di Brel sono donne fatali, possiedono il fascino cui è impossibile sottrarsi, lo charme che conquista, ma *esse sono il nostro primo nemico quando se ne fuggono ridendo dai pascoli della noia*. Sono crudeli, insensibili, interessate e, nei legami affettivi e sentimentali, la posizione dell'uomo è decisamente d'inferiorità. La canzone che ha spalancato a Brel le vie della notorietà in Italia, come del resto nel mondo intero, è stata *Ne me quitte pas* che, grazie all'apparenza di una intensissima storia d'amore, ha fatto dire a tantissime persone che anche un duro come Brel possiede dei sentimenti. Si tratta, in realtà, di una delle più esplicite testimonianze di questa sua dichiarata fobia per la donna, con

la protagonista che, al pari di tutte le sue eroine, riduce l'uomo in una posizione di completa sudditanza e prostrazione tanto da fargli dire:

*lascia che io diventi
l'ombra della tua ombra
l'ombra della tua mano
l'ombra del tuo cane*⁷.

Parlando di rapporti amorosi, non ha altra ambizione che non il mostrare, con cruda e spietata lucidità, fino a che punto possa giungere la spersonalizzazione di un uomo. Tema che i nostri autori, anche quelli che più di tutti hanno subito la sua influenza, si sono guardati bene dal seguire.

Con l'eccezione de *La chanson des vieux amants*, forse Brel non ha mai scritto una vera canzone d'amore e ha sempre trattato l'argomento solo per raccontare sconfitte maschili. Perché in fondo, l'unico capace di vero amore è proprio l'uomo che va incontro a una nuova storia, come Ettore sotto le mura di Troia va incontro ad Achille:

*io so che questo prossimo amore
sarà per me la nuova disfatta*⁸.

Nell'epica breliana, la capacità di ripresentarsi di fronte a un amore che condurrà fatalmente a una nuova sconfitta, è un atteggiamento autenticamente eroico.

Sulle vestigia della copiosa tradizione teatrale degli chansonniers, ama costruire dei personaggi maschili da mettere alla berlina, ricchi di passioni e di debolezze, di slanci e di ingenuità.

Così, in un susseguirsi altalenante e confuso di speranza e di scetticismo, emerge l'eterno conflitto tra incoscienza e perspicacia e il violento contrasto trova in canzoni come *Le moribond* o *L'ivrogne* il punto culminante, dove emerge il miraggio di una vita priva di *tristezza, collera, rancore, passioni, memoria, speranza*. Se il fronte

7. Brel: *Ne me quitte pas* id.

8. Brel-Jouannest *Le prochain amour* In *Jacques Brel n.5* Philips, 1961.

femminile è una Maginot impenetrabile, il riscatto arriva allora esclusivamente dall'amicizia tra uomini. Come in *Jef*, dove l'amico è il solo compagno con cui spartire il vuoto nel naufragio dato dall'ennesima delusione amorosa o in *Fernand* dove, nel primo mattino di una Parigi deserta, è l'unico a seguire, disperatamente sbronzo, il feretro dell'amico.

Quando la passione incontenibile del cantare in prima persona si placa e lo sguardo si fa emotivamente staccato, allora emergono l'acume introspettivo e la capacità analitica. E nascono alcuni dei quadri più felici di tutta la sua produzione: le tragiche immagini di *Les désespérés*, i mestissimi ritagli di *Les vieux*, la dolente caricatura di *Les timides*. Ecco le sue "vere" canzoni d'amore, quelle dell'amore da contrapporre ai cannoni. Che portano alle sue prese di posizione contro la guerra nelle quali ricorre non solo a immagini scontate come quelle della colomba, ma anche a quella bellicosa dei *tori che si annoiano, alla festa / quando si tratta di morire per noi*.⁹

Finché non arriva il 1967, la vigilia della "nuova contestazione". Brel intuisce che, forse, anche per lui sta arrivando la resa dei conti. I fermenti crescenti della contestazione non lo coinvolgono, naturalmente, come personaggio pubblico ma, molto probabilmente, lo mettono in crisi come autore. Egli, paladino della lotta contro convenzioni sociali della borghesia non sa andare oltre a quelle posizioni: è l'intellettuale di stampo radicale, incapace di fornire contenuti politici alla sua rivolta, messo in crisi dalle nuove inquietudini. Riprendendo uno dei suoi primi successi, attualizza la canzone con un nuovo testo, *Les bonbons 67* che da una parte risulta essere un acutissimo e felice attacco al bigottismo ideologico dei nuovi contestatori, ma che dall'altra rappresenta un'autocritica della propria incapacità di scoprire cosa c'è dietro a quella pausa di fanatismo. Il protagonista (belga, naturalmente, la canzone originale era ambientata proprio lì) si è nel frattempo emancipato: porta capelli lunghi, contesta i genitori, manifesta contro la guerra in Vietnam. E si è anche sprovvincializzato perché, come dice:

ho perso l'accento di Bruxelles

9. Brel-Jouannest *Les toros* In: Jacques Brel *Olympia 1964* Barclay, 1964.

*d'altra parte più nessuno parla così
salvo Brel alla televisione...*¹⁰

E inizia così il suo silenzio e il conseguente abbandono delle scene e l'inizio dell'attività cinematografica nelle vesti di attore e poi di regista.

Il discorso è ripreso in Italia da Giorgio Gaber che, proprio da questi fraganti e da questa crisi di immobilismo del pensiero politico di Brel, comincia a muovere i suoi passi, calandosi proprio nello spirito del cantautore belga. Certamente si ispira alla struttura di *La valse à mille temps* per scrivere *Com'è bella la città* così come *Ora che non sono più innamorato* sembra proprio riprendere *La chanson des vieux amants*. Sicuramente gli copia di sana pianta *Jef* per scrivere *L'amico*. Pur senza la stessa ferocia e senza l'identico trasporto incide il suo *Lp borghesi* che riprende da Brel il ritornello. E continua, con molta onestà e sorprendente capacità, il discorso che il cantautore belga aveva interrotto, fino a giungere, passando per le esperienze del suo *Signor G*, al *Dialogo tra un impegnato e un non so che*, dell'evoluzione intrapresa, rappresenta il punto d'arrivo conseguente. Un punto a cui forse Jacques Brel non aveva avuto il coraggio di giungere. Un punto che riflette, in parte, anche la crisi e il disadattamento dell'intellettuale di fronte a istanze diverse da quelle in cui è cresciuto e si è formato.

(da: *Il Cantautore*, Club Tenco, Sanremo, 1977 –
articolo dedicato a Jacques Brel, Premio Tenco 1977)

Il testamento di un bardo ribelle Vladimir Vysotskij

10. **Brel:**

Volodja Vysotskij è morto a quarantadue anni in una calda notte di luglio del 1980, mentre il respiro di Mosca assorbiva tutte le tensioni di un'Olimpiade boicottata. Il giorno prima, il 24, il "vecchio" Sanajev aveva mancato di un soffio l'ennesima medaglia d'oro nel salto triplo.

All'avvenimento i giornali occidentali riservano commenti più o meno lunghi: *Le Monde*, *Libération*, *La Repubblica*, *L'Unità* e altre testate dedicano i loro articoli alla scomparsa del poeta più popolare di tutta la Russia. Le varie reti della televisione francese preparano più di un servizio; perfino Simone Signoret si presenterà sugli schermi a commemorare la figura di questo straordinario poeta, attore e cantante. L'unico giornale sovietico a dare l'annuncio è *Vecerniaja Moskva*, con tre righe sbrigative. Tutto il resto della stampa ufficiale continua a riversare sul nome di Vladimir Vysotskij lo stesso silenzio che gli aveva gentilmente riservato in vita. Ma, come le barricate di omertà non avevano allora potuto impedire che quel nome tenuto nascosto dilagasse nella memoria e nei cuori di tutti i cittadini, il silenzio di oggi non può opporsi all'amore di quegli stessi nel momento dell'estremo saluto. I funerali, contro le previsioni e il volere delle autorità, si trasformano nel più grande fenomeno di massa spontaneo dell'era brezneviana, quasi che Vysotskij, attraverso la propria scomparsa, abbia voluto allestire l'ultimo grande gesto provocatorio. E il suo pubblico si unisce in coro per dare voce, ancora una volta, a ciò che non è permesso.

La sua poesia ritorna alla gente, cioè da dove era venuta. E il popolo moscovita lo riconosce come il "proprio" poeta, una qualifica che la cultura ufficiale, sempre più estranea ai sentimenti e alle aspirazioni comuni e chiusa nel proprio spirito di casta, gli aveva sempre negato. "Con le loro poesie, Pasternak, Achmatova o Vysotskij, più che ammirazione hanno suscitato amore." Con queste parole si conclude uno dei capitoli di *Le feu sacré*, il libro di memorie di Jurij Ljubimov. È proprio Ljubimov, scopritore, maestro e regista di tutto il suo luminoso percorso teatrale, a curare l'ultimo allestimento, quello del funerale. Sono decine di migliaia le persone che, sotto la canicola estiva, fanno diligentemente la coda davanti al Teatro della Taganka per sfilare di fronte alla salma esposta nel *foyer*. E saranno

molti di più, intorno a centomila, ad accompagnarlo al cimitero il giorno 29. Si registreranno anche alcuni disordini e alcune cariche della polizia a cavallo, riprese nel lungometraggio di El'dar Rjazanov. Ljubimov, con molta risolutezza, vieta l'intromissione di qualsiasi oratore ufficiale, memore del verso di Volodja: *"ascoltatemi: sono vivo!"* La partecipazione massiccia al funerale non è solo dimostrazione di affetto e di ringraziamento, ma anche una piccola, quanto significativa, testimonianza di "resistenza umana", di dignità troppo spesso accantonata in anni di grigia rassegnazione alla *melkaja opeka*, la meschina tutela. Quella stessa dignità che Vysotskij, attraverso tutta la sua opera, si era sforzato di tenere in vita senza per questo ricondursi a forme di dissenso come quelle di Sacharov o Solženitsyn. E il suo pubblico, raccogliendo l'ideale testimone, afferma la propria volontà di vita. Tanto che Jurij Trifonov, a proposito di questo avvenimento, annoterà: "Dopo Vysotskij non si può più morire". Lo slavista Gian Piero Piretto scrive che "forse solo i versi di Puskin hanno goduto in Russia di una popolarità, di un amore, di una diffusione maggiore". È certo, comunque, che la notorietà della sua poesia può ritrovare riscontri soltanto con quella dei vari Esenin, Majakovskij, Blok o Pasternak. Il che non significa, naturalmente, che Vysotskij fu poeta altrettanto grande: probabilmente è più alta la tensione lirica nello stesso Bulat Okudžava, suo "maestro" e capostipite dei *poety pesenniki*, cioè i poeti-chansonnier russi. Ma la straordinaria, e per alcuni aspetti incredibile, peculiarità del "fenomeno" Vysotskij sta proprio nell'aver portato una poesia, comunque autentica ed autonoma, direttamente nei cuori di un intero popolo, senza il minimo sostegno dei canali di comunicazione governativi. Il che, in una struttura statalizzata come quella sovietica, rappresenta anche una provocazione inammissibile. "I nostri sorveglianti – sono parole del dissidente Pietr Tsipkin – i responsabili del Komsomol, gli educatori avrebbero dovuto interrompere quella provocazione e lo avrebbero fatto se non fossero stati anch'essi vittime del magico, violento, sconcertante, ipnotico fascino di quella voce rugosa, di quelle parole insolenti ma vere. Egli era un miracolo, amato dagli ufficiali del KGB e dai detenuti del gulag, dai poliziotti e dai tepisti, dagli intellettuali e dagli operai, egli era il cantautore più popo-

lare e più clandestino. Cantava nelle riunioni private, in casa di amici. Qualcuno metteva in moto un magnetofono sgangherato ed era fatta. Si era felici quando una copia dell'ennesima generazione arrivava fino a noi." Le sue canzoni sono arrivate fino nello spazio: i cosmonauti Romarienko e Grecko, prima di partire per la loro missione, hanno chiesto una cassetta di canzoni di Vysotskij.

Questo mito, lungi dall'esaurirsi dopo la morte, continua ad alimentarsi senza pause: a dodici anni di distanza la sua tomba, visitata da milioni di persone, è sempre coperta di fiori freschi. A Pasqua, secondo un'antica tradizione, vengono cosparse briciole di dolci perché gli uccellini possano celebrare il "bardo" immortale e negli anniversari della sua morte vengono celebrati spettacoli di poesie e canzoni. Il 25 gennaio del 1988, nel cinquantesimo della sua nascita, si è formata un'interminabile coda, paragonabile quasi a quella del mausoleo di Lenin, per onorare degnamente l'avvenimento; era lunedì, giorno in cui tutti gli uffici, i negozi e le fabbriche sono regolarmente aperti, e la temperatura esterna era di venticinque gradi sotto zero. Sono stati deposti garofani rossi (costosissimi in questo periodo), libri, dischi, candeline e i marinai del Baltico hanno lasciato i loro fazzoletti blu. E, fatto assolutamente inspiegabile per un visitatore occidentale, le tracce di questa venerazione spontanea sono riscontrabili dappertutto, dalle foto esposte nei taxi e nei bar, alle canzoni e poesie devotamente riprese in ogni assembramento di persone. Ancor oggi, nella nuova sede del Teatro della Taganka, a Vysotskij è riservato un camerino. Dove, nell'occasione di ogni prima, viene sempre posata una rosa e un bicchierino di vodka.

La tomba di Vladimir Vysotskij si trova nel centralissimo cimitero di Vagan'kovskoe, vicino al luogo in cui fu sepolto nel 1882 il rivoluzionario Neaev e accanto alla tomba dell'amato Sergej Esenin, l'autore del *Pugacev*, primo trionfo teatrale di Vysotskij, e dell'*Uomo nero*, spunto per una delle sue ultime poesie. Il filo diretto che unisce i due poeti è così individuato dalla colleg attrice Alla Demidova: "Come Esenin, Vysotskij ha innalzato la cultura degli strati inferiori della società ai livelli della cultura dell'intera società". All'accostamento contribuiscono anche alcune analogie biografiche: il matrimonio con una famosa artista occidentale, i viaggi attraverso

l'Europa e l'America, dalle quali ambedue si sentono culturalmente estranei, l'illusione di allargare geograficamente il proprio pubblico, il richiamo prepotente e travagliato delle radici russe, il disperato auto-annientamento attraverso l'alcool. Benché Vysotskij, in una sua poesia-canzone, si sia scagliato contro i *partigiani delle date e della fatale ora*, è davvero inquietante notare come un ulteriore punto di incontro, questo di sapore squisitamente cabalistico, riguardi i due poeti: il numero venticinque. A questa età, infatti, Sergej Esenin e Vladimir Vysotskij ebbero i loro secondogeniti, rispettivamente Konstantin e Nikita. È l'età in cui Esenin inizia la sua feroce epopea auto-distruttiva. Vysotskij, che in questo era arrivato in anticipo, vede invece spalancarsi le porte della notorietà: per la prima volta una sua canzone viene inserita, anche se a sua insaputa, in uno spettacolo teatrale. Il '25 è l'anno che segna, per Esenin, il quarto matrimonio e il suicidio all'hotel Angleterre.

Ma questo numero, nella vita di Vysotskij, ritorna ossessivamente: è la data della sua nascita (novembre 1938), del suo primo matrimonio (aprile 1960), di uno dei suoi primi debutti scenici (settembre 1960, in *Alen'kij tsvetocek* di Sergej Aksakov), della cacciata (ottobre 1917) di Kerenskij, il personaggio da lui interpretato nel primo importante ruolo teatrale, di una profonda crisi (maggio 1970) con Ljubimov per l'assegnazione della parte di Amleto, ruolo che segnerà poi la sua leggendaria fama di attore. E poi ancora: l'uscita (gennaio 1972) del primo libro contenente sue poesie (pubblicato in Italia da un editore importante come Garzanti) la prima crisi cardiaca (luglio 1979) che lo porta ad un passo dalla morte, e il secondo e definitivo cedimento del cuore che lo colpisce esattamente ad un anno di distanza: 25 luglio del 1980. Sarà forse il capriccio delle coincidenze ma, come nel *Pendolo di Foucault* Umberto Eco fa dire ad Agliè che "con i numeri si può fare quel che si vuole", su questo 25 biografico si possono spalancare a piacere molteplici esercitazioni: ad esempio, che facendo la prova del nove con le cifre della sua nascita si ottiene 2 e con quelle della morte 5. Quando si dice la cabala...

Una celeberrima composizione di Vysotskij comincia con questi versi:

*Non amo per me una fine fatale
la vita fin qui non mi ha stufato
non amo nemmeno il giorno nel quale
sto male, oppure ho bevuto.¹*

Eppure, indipendentemente dai buoni propositi, tutta la sua vita si è tesa spasmodicamente alla sconfessione di queste parole, bruciata da un'ansia esistenziale che trova l'insostituibile carburante nell'alcool, e negli ultimi tempi anche nella morfina, e la scintilla ideale nel complesso di umiliazioni quotidiane riservatogli dal sistema. Vysotskij ha giocato la sua figura di artista maledetto in un contesto ben diverso da quelle di un Lenny Bruce, relegato nei ristretti ambiti di un'avanguardia intellettuale. Al contrario, è stato oggetto di una venerazione e di un culto circoscrivibili solo dagli steccati eretti dall'integralismo della cultura ufficiale. Purtroppo l'ostracismo strisciante delle autorità ha finito per aver ragione, in una psiche affetta da troppa poesia e altrettanta vodka, sullo stesso successo, precipitandola in un sempre più sfrenato bisogno di comunicazione col pubblico e con la morte. Scrive Marina Vlady, che al talento di Vysotskij ha dedicato ventiquattro anni della propria esistenza, la metà dei quali trascorsi in sua compagnia e l'altra nel ricordo: "È facile scegliere la vita quando non si è attratti dalla morte, comportarsi con la banalità di un essere umano, quando non si è un genio frustrato da un riconoscimento che non è mai arrivato". I demoni dell'inquietudine e dell'urgenza hanno puntellato tutta la breve vita di Vysotskij: lo testimoniano le seicento poesie, la maggior parte delle quali musicate, che egli ci ha lasciato; una cifra impressionante, se si considera che, assorbito dagli impegni teatrali e concertistici, ha potuto dedicare alla composizione soltanto una parte del proprio tempo. Si tratta di una cifra riscontrabile soltanto in quei pochi poeti-cantanti, estranei alle logiche discografiche, le cui sensibili antenne sono sempre state puntate sugli avvenimenti politici e culturali, sulle esperienze quotidiane della gente comune, unico e na-

1. Vysotskij: Ja ne ljublju in: Vladimir Vysotskij V poiskach žanra, Melodija, 1990.

turale referente del loro discorso artistico: si pensi a Woody Guthrie o al cubano Silvio Rodríguez che ha inciso il primo disco quando aveva già scritto qualche centinaio di canzoni. Nei confronti della propria produzione Vysotskij ha sempre mantenuto un rapporto dialettico, modificando spesso i versi delle proprie canzoni, sostituendo, aggiungendo o eliminando strofe, adattandole di volta in volta secondo le personali esigenze del momento. Scriveva su fogli volanti, su materiale occasionale con il tipico atteggiamento di chi è impegnato a vivere, con totale intensità, soltanto il presente.

Ha cantato in prima persona interpretando personaggi tra di loro diversissimi: è stato soldato, sportivo, contadino, deportato, alpinista, sommergibilista, intellettuale, teppista, ma anche, sempre in prima persona, cavallo o aeroplano, capovolgendo quindi dei ruoli poetici prestabiliti. E tutti, dai minatori ai marinai, hanno riconosciuto in quelle canzoni la propria vita. Dai vari mondi che ha avvicinato non ha attinto soltanto esperienze per nuove ispirazioni, bensì anche forme di linguaggio che, mescolandosi tra loro, hanno partorito un idioma poetico assolutamente originale, in grado di accostare terminologie tecniche ad espressioni gergali, frantumando regole grammaticali e fonetiche, sperimentando acrobatici giochi di parole ricchi di neologismi, onomatopée, assonanze, consonanze e rime sempre più serrate e imprevedibili. Un linguaggio che rende Vysotskij poeta assolutamente intraducibile: la piccola raccolta di testi in lingua italiana, presente in questo volume, lungi dal voler riproporre la sua poesia, ha l'unica intenzione di farci nebulosamente intravedere il suo mondo poetico.

A dodici anni dalla morte Vysotskij è poeta celebrato e ufficialmente riconosciuto; si calcola che siano stati venduti sedici milioni di suoi dischi; i primi sei libri a lui dedicati, subito esauriti, sono stati stampati complessivamente in 850.000 esemplari (ma il calcolo si riferisce alla prima edizione). *Nerv*, il primo volume dedicato alla sua opera, curato da Andrej Voznesenskij nel 1981, era introvabile nei negozi. Si sparse la voce che era stato rubato un container di quei libri. Quasi tutte le copie, in realtà, erano state spedite all'estero per essere vendute in valuta. A celebrarlo, nel cinquantesimo della sua nascita, c'erano poeti ufficiali come lo stesso Voznesenskij e Roz-

destvenskij, cioè le massime autorità in campo poetico e anche una delegazione del Komsomol, l'Unione della gioventù comunista. Gli è stato concesso il premio Stalin alla memoria e persino la *Pravda* si è occupata di lui. Sulla sua casa di Malaja Gruzinskaja è stata scoperta una lapide e sulla sua tomba si erge un monumento di bronzo, voluto dai genitori, nei più imbarazzanti canoni del realismo socialista. Il bar di fronte al teatro della Taganka è intitolato a lui e Vladvyso-tskij è addirittura il nome di un corpo celeste scoperto tra le orbite di Marte e di Giove e che, nel catalogo internazionale dei pianeti, è classificato col numero 2374. Glasnost e perestrojka hanno tentato di riappropriarsi di lui. Tornano alla mente alcuni versi, davvero profetici, di Bulat Okudžava, dedicati ai poeti perseguitati:

*Oh, come devono ridere, m'immagino
dei brindisi postumi in loro onore!*²

Ora, che l'Unione Sovietica non esiste più, la speculazione si è spostata dal livello politico a quello commerciale: nella Piazza Rossa vengono vendute confezioni di fotografie formato cartolina del poeta Vladimir Vysotskij, esattamente come si è sempre fatto con i vari Puskhin, Majakovskij e Pasternak. E tutti coloro che lo hanno difeso in vita, che hanno scritto di lui nei primi anni dopo la sua morte, ora preferiscono tacere per non essere coinvolti in questo bagarinaggio culturale. Valerij Zolotuchin, uno dei principali attori del Teatro della Taganka, ha definito la sua poesia "biografia del nostro tempo". È indubbio che sarà impossibile parlare della cultura e della società sovietica degli ultimi venticinque anni prescindendo dall'opera e dalla testimonianza di Vladimir Vysotskij.

(da: Sergio Secondiano Sacchi, *Il volo di Volodja*, Arcana, Milano, 1992 – libro-CD scritto per la presentazione al pubblico italiano di Vladimir Vysotskij, premio Tenco 1992, contenente un cd con diciotto canzoni eseguite dal cantautore russo).

2. Okudžava, Bulat *I poeti li perseguitano...* In: Bulat Okudžava, Aleksandr Galič, Vladimir Vysotskij *Canzoni russe di protesta* (a cura di Pietro Zveteremich) Garzanti, 1972.

Il Che vive

La morte di Che Guevara

Ci scaraventarono addosso il primo piano dei suoi piedi nudi. Poi c'era il resto: il torso, anch'esso rigorosamente nudo, con l'impercettibile foro che dal costato puntava dritto al cuore. E giù, un po' più in fondo, la sua chioma, probabilmente ancora pronta a raccogliere un'altra folata di vento. E la barba quasi più folta del solito. Il tutto rimandava ad una prospettiva già memorizzata: quella che il Mantegna aveva riservato al suo Cristo deposto. Ma non era, questa, una deposizione. Quei "soldatini di Bolivia" (così li apostroferà il poeta Nicolas Guillén) nell'espone il trofeo di caccia s'erano ben guardati dal chiudergli gli occhi, ultimo gesto di una pietà che non rientrava certo tra i caratteristici requisiti del loro addestramento. E perché gli obiettivi dei fotografi potessero inquadrare meglio quell'ingombrante corpo supino e per poter fugare ogni dubbio sulla sua identità, gli avevano leggermele tenuto sollevate le spalle e il busto.

Quello sguardo fissamente spalancato e un po' stanco, quella posizione di chi non si abbandona del tutto all'orizzontalità rivelavano piuttosto il momentaneo riposo del guerriero, la breve siesta di chi non può permettersi il lusso di aspettare tre giorni per resuscitare. Sarà perché gli eroi, come imparammo poi a cantare, "sono tutti giovani e belli" che il cadavere del Che se ne guardava bene dal morire. E regalava, con quell'ultima esibizione, un paradossale spettacolo di esistenza. Ma non un'esistenza romanticamente metaforica, bensì reale, concretamente palpabile. Erano gli anni in cui era venuto ad imporsi il teorema per cui "esiste solo ciò che appare". Ed Ernesto Che Guevara, moderno eroe della moderna era delle comunicazioni di massa, appariva così, in quel suo restare pervicacemente vegeto. Le fotografie di

quella morte facevano rapidamente il giro del mondo, ma rimbalzava uno spontaneo interrogativo: il Che vive?

Hanno breve durata, tutte queste suggestioni. È lo stesso Fidel, sei giorni dopo, a fugare ogni dubbio: "la notizia relativa alla morte del Comandante Ernesto Che Guevara è dolorosamente certa". Dolorosa certezza proprio alla vigilia di quel Grande Caos che si stava affacciando su tutte le capitali del mondo occidentale. Nelle cui strade e piazze la sua immagine (riproduzione della storica foto di Alberto Korda scattata all'Avana il 4 marzo del 1960) sfilerà in migliaia di circostanze, vessillo di una richiesta radicale e assoluta di cambiamenti. In quel 1968 (anno della pubblicazione del suo diario boliviano) la fiumana dell'antagonismo politico si frammenterà in un ramificato delta d'intransigenza ideologica. Ma ci sarà solo uno stendardo a poter sbarcare impunemente in ogni isoletta e in ogni feudo del massimalismo. Il suo. Davanti a lui il primato dottrinale evapora e il relativo dibattito diventa semplicemente chiacchera. Non è solo il carisma del leader, stima, razionale ammirazione, fascino intellettuale. È amore. E lo conferma la ricchissima letteratura che germoglia dal suo ricordo. Con poeti e cantanti a dispensare versi e omaggi più o meno memorabili. E anche noi in Italia, in quegli anni, potremo venirne a conoscenza grazie all'appassionata cura di Meri Lao, la grande sacerdotessa della cultura latino-americana, che per noi li raccoglierà e tradurrà.

Il guerrigliero, lo scrittore, il politico, il teorico si disperdono nel mito che sfila nelle piazze e tuona nelle chitarre. Nella stagione dell'Utopia, della *immaginazione al potere*, ritorna quella sua frase "siamo realisti, esigiamo l'impossibile". E si esige non tanto il suo ricordo, quanto la sua presenza. Una presenza rullante, scandita in quello slogan barricadero ripetuto quasi ossessivamente: il Che vive!

E non si era mandato a chiedere per chi avesse suonato quella campana. Era chiaro che, stavolta, avesse veramente suonato un po' per tutti. Perché quella perdita aveva impoverito un intero continente, sottraendo a taluni una guida, ad altri una speranza, ad altri ancora un esempio. Sicuramente restava una testimonianza di rigorosa coerenza, merce preziosissima in tempi di parole d'ordine e proclami severi. Come ricorda Vázquez Montalbán, il socialismo economico senza la morale comunista non lo interessava. Chi ha inneggiato alla creazione

di "due, tre, molti Vietnam" muore tentando l'impresa, per la quale si è lasciato alle spalle il mare e gli onori dell'Avana. Il Comandante va a trovare a Higuera, nella gola di Yuro, la sua definitiva Caprera. E nessuno, nemmeno tra i suoi più accesi avversari, può sollevare contro di lui il minimo sospetto, la sottile maldicenza, il pesante insulto che gentilmente si riservano ai nemici per poterne screditare l'immagine, per poterlo uccidere davvero e in maniera definitiva.

Hasta a la derrata nunca, potremmo parafrasare. "Fino alla sconfitta mai": forse la vera grandezza del Che è stata quella di rendere invulnerabile la propria memoria. E non c'è proprio da scandalizzarsi se poi il ricordo si nutre gioiosamente anche di poster, magliette, gadget. I regimi possono fare le cose in grande: quello dell'amico Fidel ha riservato alla sua effigie la facciata di un intero palazzo in Plaza de la Revolución, la piazza dei raduni oceanici. Altri si devono accontentare di un manifesto 70x100 sopra il letto.

Sono trascorsi, dal suo assassinio, più anni di quanto siano passati tra le due guerre mondiali. E non solamente non lo si è dimenticato, ma il suo mito continua imperterrito a reclamare aggiornamenti, a porre quesiti e ad accendere considerazioni. Lo hanno fatto in maniera poderosa sia Sabina Guzzanti dagli schermi di casa nostra sia vari scrittori come Paco Ignacio Taibo II, Jean Cormier, Gerónimo Alvarez Batista (per citare alcuni tra i più recenti che di lui hanno scritto. Per non parlare dell'Editoria Politica dell'Avana che intorno alla figura del Comandante ha continuamente fornito a fotocompositori e correttori di bozze lavoro e impegno).

Lo scrittore e drammaturgo tedesco Peter Weiss aveva scritto: "Il Che ha galvanizzato i giovani della Terra forse perché hanno cessato di credere nel Cristo". C'è invece chi nel Cristo ha continuato a credere e si è galvanizzato ugualmente per il Che "cristianizzando" la sua figura. Fatalmente assistiamo all'accaparramento dei suoi ideali di solidarietà e di giustizia da parte di chi non può appropriarsi delle sue idee di guerriglia e di rivoluzione. Il Che ha le fattezze fisiche che l'iconografia cattolica ha riservato al Cristo (e che questi con ogni probabilità non possedeva). Come lui muore in nome della dignità umana. E muore tradito, finito da un colpo ai costati sacrificando la propria vita anche per quegli stessi soldatini che sono costretti ad ucciderlo.

Oggi i paesi dell'America Latina paiono incamminarsi verso l'emancipazione seguendo strade lunghe e probabilmente tortuose, di certo meno rapide e per certi versi meno suggestive delle tentazioni di scorciatoie armate indicate dal Comandante Guevara. Ma non per questo la lezione del Che è stata dimenticata e, al pari di quelle Bolívar e Martí, continuerà a ripresentarsi fatalmente. Probabilmente non più nelle funzioni di messianico timone strategico. Sicuramente in quelle di bussola morale, perché la rinascita del Latinoamerica non potrà avvenire senza l'eliminazione di alcune delle più vergognose ingiustizie sociali che cronicamente caratterizzano e nutrono l'esistenza stessa di questo continente. E per molto tempo, inevitabilmente, si sentirà ripetere da più parti che il Che vive.

(dal disco: EE.VV. *Ernesto Che Guevara*, EMI, 2001, produzione artistica di Sergio Secondiano Sacchi, contenente canzoni eseguite da Carlos Puebla, Inti-Illimani, Daniel Viglietti, Roberto Vecchioni, Juan Carlos Biondini, Angelo Branduardi, Lluís Llach, Sergio Endrigo, Pablo Milanés, Atahualpa Yupanqui, Caetano Veloso, Silvio Rodríguez, Francesco Guccini, Skiantos, Motivés).

Uomo di stile

Roberto Vecchioni paroliere e cantautore

Il raffronto tra i primi quattro dischi incisi per la Ducale e gli altri quattro per la Philips evidenziano un Roberto Vecchioni notevolmente maturato non solo nelle tematiche e nei contenuti, ma anche nello stile che è andato progressivamente raffinandosi. Comparando le più recenti canzoni (e con esse tutte quelle che seguiranno) con le prime, si nota subito la differenza di contesti artistici in cui l'autore si è mosso. Nel primo caso quello dell'industria della canzonetta d'evasione, ambiente che ha sempre guardato con una certa sufficienza. L'altro, quello dei colleghi cantautori con i quali non è possibile giocare ai primi della classe con disinvoltura. Perché un conto è misurarsi con Pace e Panzeri, un altro con Guccini o De André.

Ma in Roberto il dotto insegnante di lettere e il navigato paroliere di successo hanno continuato, per certi versi, a convivere. Il primo come colto ispiratore di tutta la sua poetica, il secondo come esperto sorvegliante del linguaggio, raffinato finché si vuole, ma sempre il più possibilmente semplice e diretto. Roberto, anche quando non teme il ricorso a metafore di difficile decifrazione, si attiene sempre a un linguaggio discorsivo, molto spesso colloquiale; inizia disinvoltamente una canzone con *A parte che nel mare c'era gente...* facendo subito accomodare l'ascoltatore nell'ambientazione che ha preparato. Oppure apre un ritornello con *Va da sé che Laura non crede...* detto con tanta confidenziale naturalezza che è giocoforza dare per scontato anche ciò che tanto scontato non è. Non fa uso ossessivo di rime, anzi a volte le ignora. Adoperandole si ricorda molto spesso delle famose parole di Saba: *m'incantò la rima fiore amore, la più antica difficile del mondo*. Non si crea infatti pro-

blemi nel concordare due participi o due infiniti anche se riferiti allo stesso soggetto, mentre i palati più difficili per far rima con *amare* ricorrerebbero a sostantivi o aggettivi quali *particolare*, *esemplare*, ma mai ad altri verbi della prima declinazione. Evita invece sfilate di parole molto più conformi alle previsioni come *gloria / storia / memoria / vittoria*; eccolo inserire allora un termine improvviso come *baldoria*. O, dovendo accostarsi a *luna*, evita lai scontatissima *fortuna* ricorrendo all'assonanza semplice (*paura*) o atona (*appena*). Ama invece usare la rima o l'assonanza ricercata negli accostamenti con parole o nomi inusuali (*ricordo / fiordo, piuma / Yu-ma, Gaeta / Toyota, Freud / Lloyd*).

Utilizza spesso le sdruciole senza fare l'acrobata della desinenza (esercizio tanto caro ad autori come Enrico Ruggeri o David Riondino per non parlare di Fausto Amodei che arrivò alla rima strepitosa *proseliti / highfidelity*). Preferisce invece, al pari di un poeta come Chi-co Buarque de Hollanda, costruire intere strofe basate sull'effetto fonetico dell'accento sulla terz'ultima sillaba (*magici / applaudivano / tavola / aspettavano / insospettabili / benissimo / abitudine / ridondavano*). Con le parole tronche, così scarse nella lingua italiana e tanto spesso rese necessarie dalla scansione musicale, si comporta con la massima disinvoltura, evitando naturalmente l'apocope di fine verso (la recisione di *amore* in *amor*) e rifuggendo dalla sequenza di sostantivi astratti (*felicità, fatalità*) come dalle zeppe forzate (le più visitate delle quali sono *sai* e *ormai*), frusti riempitivi con cui tanti parolieri amano arrotondare la fine del verso. Ma anche quando ricorre a questi espedienti, mantiene una naturalezza discorsiva che li rende del tutto naturali; si veda, ad esempio:

*La verità nel bosco è dare un senso a tutti gli alberi
e per sentieri assurdi cercar posti delle fragole,
ma c'è un'uscita sempre e io d'uscire non l'ho chiesto mai
e quanti pesci nelle orecchie adesso ho
contarli forse sì, levarli più non so.*¹

1. Vecchioni: *I pesci nelle orecchie* in: Roberto Vecchioni *Ipertensione*, Philips, 1975.

I primi due versi sono caratterizzati dalle sdruciole *alberi, fragole*, gli ultimi due, improvvisamente dodecasillabi, dalle due tronche finali *ho/so* e da quella interna *sì* che di fatto spezza in due il verso. Il verso centrale è libero da giochi di rime, ma la desinenza *ai* anticipa già le due tronche. Nel secondo verso, caratterizzato dall'allitterazione delle consonanti *r* e *s* che scandiscono il ritmo, si nota l'apocope *cercar*: poco dopo l'anastrofe *levarli più non so* in luogo di *non so più levarli*. Nel primo caso la caduta della vocale, peraltro non resa necessaria dalla scansione ritmica, è comune nel linguaggio parlato data la sua posizione interna al verso (sarebbe altra cosa se la parola fosse finale); nel secondo caso l'inversione diventa addirittura insostituibile, innanzitutto per la costruzione ellittica (evitando così la ripetizione *so contarli, non so levarli*), in secondo luogo perché la struttura *non so più levarli, contarli forse sì* toglierebbe l'effetto di *climax* e la crescente tensione verrebbe del tutto smorzata.

Ecco come le simmetrie sintattiche riescono a nobilitare anche gli espedienti più abusati. Se Roberto si muove con assoluta naturalezza nel territorio delle inversioni poetiche, evitando effetti di illarità che dal famoso *in un campo di grano che dirvi non so* in poi non hanno risparmiato gli uditi, arriverà a fare il verso alle tonnellate di *passion, canzon, ardor, tesor* che hanno fatto la storia della nostra letteratura canzonettistica:

*Tutti quelli che san tutti quelli che dan
caravan caravan l'aria è serena...²*

eccetera eccetera per un'intera canzone. Ma qui il gioco diventa talmente esibito da assumere atteggiamenti anche un po' snobistici. Se lo sforzo è quello di perseguire capacità di sintesi e spontaneità discorsiva, logico che la magia di una singola parola sia in grado di ricreare con grande efficacia un'intera situazione, è sufficiente un umilissimo *op-là*:

2. Vecchioni: *Poesia scritta in un bar* in: Roberto Vecchioni, *Milady*, CGD, 1989.

*E la ragazza fece op-là una sera
e fu un op-là da rimanere incinta.*³

A volte è il singolo sostantivo a definire il tratto caratteristico:

*Era una guerra un po' del cavolo
mancava un senso, un apriscatole, un'idea*⁴

dove quell'insolito e tagliente *apriscatole*, termine concreto collocato ritmicamente tra due termini astratti, illumina il senso della frase. Oppure, a ruoli invertiti:

*Il tempo mischia bene le bibite
gli imperativi e quel che mando giù*⁵

che è un cocktail perfetto e come tale non va spiegato, ma solo goduto. Cultura e mestiere sono supporti robusti al talento poetico. Ecco perché Gianna Nannini nel '79 si rivolge a lui per l'album *California*: Roberto collabora come supervisore dei testi. È un grande successo. Ma ben altri sono gli avvenimenti che segnano, in questo anno, la sua vita.

(da: Sergio Secondiano Sacchi – *Voci a San Siro*, Arcana, Milano, 1992)

3. Vecchioni: *Mi manchi* in: Roberto Vecchioni *Robinson, come salvarsi la vita*, Ciao Records, 1979.

4. Vecchioni: *Canzone per Laura* in *Ipertensione* op. cit.

5. Vecchioni *Canzone per Sergio* in: Roberto Vecchioni *Samarconda*, Philips, 1977.

Erotismo e sterilità in Paolo Saccardi

Recensioni anomale: commento di un disco mai uscito

Tre anni fa abbiamo ricevuto una cassetta del cantautore piemontese. Doveva essere la presentazione del suo secondo disco. Che però, a quanto ci risulta, non è mai uscito. Quale migliore occasione, allora, per parlarne? Non tanto per essere gli unici a farlo, ma per togliere dal dimenticatoio un cantautore che, malgrado tutti i suoi limiti (e alcuni sono davvero grandi) non merita di essere liquidato sommariamente con l'oltraggio del silenzio.

Paolo Saccardi è uomo di buoni ascolti. Conosce e pratica, con agilità, i fondamentali: saltella tra rock e vals, country e slow, ma non disdegna swing e minuetto.

Fedele al dettato dell'orecchiabilità, frequenta costruzioni armoniche sicuramente semplici, ma mai banali.

Tanto più che con gli arrangiamenti (quando ci sono) si comporta di conseguenza: è piacevolmente evocativo e mai filologico. Se si cimenta con un blues, usa la chitarra acustica e l'armonica, ma non si addentra in *fingerpicking* o accordature aperte, anche se usa l'armonica diatonica. Fa uso ossessivo della chitarra anche laddove (*Anni, Qui*) la scrittura sembrerebbe richiedere un pianoforte. Ma, probabilmente, più che di scelte stilistiche si tratta di forzati adattamenti alle necessità di produzioni economiche. L'eros, come si sa, non fa cassetta, altro che "parli di sesso e prostituzione": se si vogliono fare soldi facili meglio buttarla sull'amore e sulla poesia e di conseguenza amare fino in fondo agli occhi suoi, magari urlando tra le sue braccia.

Come la maggioranza del cantautorato italiano non è dotato di mezzi vocali ragguardevoli. Anche se a volte tende a caricare eccessivamente l'interpretazione per sottolineare certi passaggi del testo, soli-

tamente si limita ad oneste esposizioni vocali. Ha un'intonazione discreta, non è mai calante e, tutto sommato, possiede un timbro abbastanza riconoscibile.

Paolo Saccardi è anche, e soprattutto, uomo di buone letture.

Padroneggia il verso e il vocabolario con inusuale ardimento giocando continuamente sulla citazione. Risolve il secolare problema delle parole ossitone con piglio enciclopedico scomodando disinvoltamente i protagonisti della storia universale della letteratura e dell'arte e accostando i loro cognomi tronchi a termini stranieri entrati nella terminologia quotidiana. Ama spizzicare negli idiomi stranieri. Dal *feuilleton* francese attinge con gusto ostentatamente *démodé* termini *d'antan*, di quando l'esotismo *obligé* arrivava dai bordi della Senna. L'inglese preferisce pescarlo dai manuali di apparecchiature tecnologiche (e quindi l'attesa la chiama *stand-by*). Per quanto riguarda il tedesco la sua opera di riferimento, come avremo modo di vedere, è fondamentalmente il Lamanna, testo fondamentale per lo studio della filosofia nei licei italiani.

Con scrupolosa osservanza della corrispondenza tra accenti musicali e fonici costruisce un suo personale e giocoso collage di rime, assonanze, consonanze, allitterazioni.

Paolo Saccardi è, probabilmente, l'unico cantautore italiano ad avere fatto del sesso una copiosa sorgente d'ispirazione. Sorgente che, è bene tenere presente, ha alimentato soltanto in maniera sporadica i rigagnoli della canzone d'autore.

Sicuramente è il solo che abbia scelto una chiave *hard* ponendosi come un Gérard Damiano della canzone. Va comunque sottolineato che, con questo secondo ipotetico disco, il panorama di Saccardi non si esaurisce nella copulazione e nella *fellatio*, ma si inoltra in temi squisitamente esistenziali dove, accanto ai punti esclamativi a cui ci aveva abituato, si insinuano anche quelli interrogativi.

Non ha ascendenti nobili, la canzone erotica. Oppure, è figlia di amori occasionali e fuggitivi, come fu riccamente documentato a Sanremo nel '74 da Enrico de Angelis nella sua articolata ricerca "Amore e sesso".

Quindi, se proprio dobbiamo scoprire l'albero genealogico di Saccardi, meglio allora andare a pascolare in praticelli non esclusivamente musicali.

Il suo erotismo si pone all'interno di un quadrilatero irregolare ai cui vertici possono stare *L'Ifigonia in culide*, Bukowski, *L'osteria numero venti* e, in quello meno prossimo, il Verlaine di *Hombres* (o, a scelta, il Genet di *Querelle de Brest*).

L'Ifigonia è, apparentemente, il vertice più vicino; ma dipende dalla prospettiva in cui è posizionato il nostro *mirador*. Della tradizione goliardica Saccardi ha ereditato la ludica ironia e il piacere del rimando letterario. Si veda la *Canzone delle citazioni* i cui quattro quarti di sangue stanno nelle datate filastrocche da lavanderia come “Omo incontrò Ava e gli disse fammi una Sesal, non qui, sul Pral...” e nell'equivalente versione, evidentemente dedotta dalla *Critica della ragion pura*: “Adam incontrò Hegel e disse: io ci metto il Kant e tu la Fichte così insieme Schopenauer, ma attento che nessuno ci Kierkegaard...”.

Certo, Saccardi offre frutti più prelibati e saporiti, a volte vere primizie, ma il terreno di coltura è quello.

Il rimando letterario si esaurisce nella citazione, mai si traduce in rimbalzo ispirativo e si hanno seri motivi per dubitare che i suoi versi di *Formaggio d'Olanda* derivino per via diretta da *Fresca rosa aulentissima*.

Dalla goliardia ha anche appreso la capacità di abbinare con estrema disinvoltura lo stereotipo di raffinate immagini a un gusto che, peccando di generosità, si può definire dubbio. Quel gusto capace di partorire doppi sensi del tipo *all'uccello non si comanda*.

I doppi sensi sono uno dei punti misteriosi della poetica saccardiana, il triangolo delle Bermude della sua intelligenza. Apre, per esempio, il disco con gioco di parole (me-lo-dia) che si rifà apertamente all'universo poetico di Nadia Cassini, un giocherello che nove persone su dieci avrebbero scartato non perché *osé*, ma perché di una banalità desolante.

Eppure Saccardi ci si tuffa con spensierata allegria e lo usa insistentemente con la freschezza di un *jingle* pubblicitario. Proprio lui che, facendo decollare un dirigibile, non lo affida a Nobile (che gli

avrebbe offerto, oltre ad un'assonanza sdrucchiola, anche la possibilità di doppi sensi) ritenendo evidentemente l'abbinamento troppo scontato, ma ad Amundsen, uomo di navi, slitte ed aerei che il dirigibile lo usò solo nell'occasione del *Norge* (capitanato peraltro da Nobile).

Ma, evidentemente, in certe scelte di umorismo da fureria c'è il cosciente compiacimento un po' snobistico del rifarsi ai meccanismi comici dell'avanspettacolo. Forma espressiva che, nemmeno in filigrana, si può scorgere in tanta produzione goliardica.

Degli impianti narrativi di Bukowski c'è il venire subito al sodo senza tanti preamboli o preoccupazioni di eleganza; e allora è una pioggia (a volte dorata) di trombate, di mazze annusate, di nerchi belli sodi, con lei che la dà in verticale sulla tromba delle scale, che si toglie le mutande in tassi, perché, perdio, se sesso ha da essere che sesso sia. E non risparmia nulla e nessuno, sorelle e madri comprese, come nelle poesie di Catullo. Se all'inizio degli Anni Sessanta con Fabrizio il termine *puttana* aveva ottenuto (a suon di processi) diritto di cittadinanza, con Saccardi subentra quarant'anni dopo l'*essere troia* che definisce non soltanto un'attività remunerata (visto che lei trotterella in rue Wagner) ma serietà professionale unita, soprattutto, a una partecipazione e a un impegno che esulano dalla professione stessa. Doti che sembrano ormai perse e rimandabili a quei tempi, come canta Fabrizio, *quando ci voleva, per fare il mestiere, anche un po' di vocazione*.

Insomma, si scopa sul serio e a distrarre il racconto non ci sono nemmeno le birre o le corse dei cavalli, come con lo scrittore californiano. Perché Saccardi si distrae solo con la letteratura, ma se capita Boccaccio è per ribadire "glielo faccio".

Saccardi con i suoi personaggi non ammicca, non sottintende, non pratica l'arte della seduzione. Figuriamoci se al suo pubblico concede attimi di attesa o di *suspence*. Il Pietrangeli dello *Stracchino* aveva visto *sotto le mutande che lei portava rosa*, ma non ci dice subito cosa; prima temporeggia con un commento estetico sul colore dell'indumento e poi insinua che l'ha visto *per davvero* e solo allora, al culmine del climax, veniamo a sapere che si tratta di un *pezzo del suo cielo*.

Saccardi, più generosamente sbrigativo, non fa perdere troppo tempo all'ascoltatore: in fin dei conti è portatore di un linguaggio tranquillamente acquisito nel cinema e nella letteratura, ma che trova nel mondo della canzone orecchie ancora refrattarie all'ascolto.

Saccardi non racconta storie, le accenna a malapena. Non si preoccupa dell'intreccio, non si cura delle dinamiche del desiderio: ci si trova già pronti sul posto (non importa dove, qualsiasi luogo funziona) già belli immersi nell'atto, o meglio nella potenzialità dell'atto. La trama non è il suo forte. In tutto il disco l'unica storia che costruisce è quella con una bambola gonfiabile che, guarda caso, si affloscia causa piccola foratura: una trovatina da Toni Santagata, ma ciò non gli impedisce, però, di costruirci sopra una canzone traboccante di trovate linguistiche spesso godibilissime.

Del Verlaine e delle sue poesie erotiche c'è tutto il gusto per la descrizione. Il poeta francese ama raffigurare, come del resto Genet, con dovizia di particolari il glande dei suoi giovani amanti. Trasportato in un pianeta eterosessuale, Saccardi si butta sulla descrizione di tutto ciò (tre entità) che, anatomicamente parlando, rappresentano la punta dell'iceberg erotico femminile. E lo fa per similitudini.

Il campo d'indagine della minuziosa analisi non è più la tavola anatomica, ma l'edizione aggiornata della Treccani. Letteratura, sport, filosofia, pittura, architettura, cinema, teatro, nulla gli sfugge:

*il tuo culo, non è un culo, bensì "il culo" come archè
la Venere di Milo, l'Inferno del Doré
la Quinta di Beethoven, il circolo del Tao
il "non mosso" che ci muove, la hola del Bernabeu
la luna del licanthropo, l'Eldorado del Perù
la duna del tuareg, l'Atlantide e Mu...¹*

Ci aggiunge anche un inciso *politicamente corretto* contro i naziskin, tanto per sgombrare il terreno da equivoci e allontanare l'accusa di truce maschilismo. L'impianto narrativo si base su una vertiginosa sequenza d'immagini, iperboli, metafore, sillogismi, con rime mozza-

1. Saccardi: *Bar Savoia* in: Paolo Saccardi *Sesso & Volentieri*, PMP, 1995.

fiato, non di rado strepitose, dove il punto di partenza è ormai soltanto un pretesto per colte citazioni. Come l'Arcimboldi costruiva ritratti mettendo insieme frutti e vegetali vari e tutto ciò che madre natura ci mette a disposizione, Saccardi per descrivere un culo o una figa attinge dall'orto dei suoi excursus letterari. Ma, più che un orto, è una vera Amazzonia, dove fatalmente si finisce per perdere il senso della misura e dell'orientamento.

Di conseguenza non può far altro che procedere con la logica descrittiva delle *Osterie*, tipico canto a rimando basato sull'improvvisazione, dove è necessario infilare una battuta dietro l'altra in un infaticabile esercizio di trovate. Come nei poeti manieristi, il *fine è la meraviglia*. Non importa se con il termine crudo, la situazione scabrosa, l'immagine pirotecnica: l'importante è spiazzare e impressionare l'ascoltatore.

Così il suo verseggiare diventa un esercizio fondamentalmente muscolare. È un pugile che mena fendenti da tutte le parti senza riprendere fiato. Rischiando, come il boxeur di Vysotskij, di ritrovarsi al tappeto sfinito e messo ko dalla sua stessa foga.

(Inedito, 2000)

Canzoni per te

Sergio Endrigo, cantautore

Quando, nel 1974, il Club Tenco parte con l'avventura della Rassegna, vuole innanzitutto premiare i cantautori italiani che hanno scritto la storia della nostra canzone d'autore. E non può certo mancare Sergio Endrigo che, però, arriva a Sanremo soltanto nel 1981. La crisi commerciale comincia ad accompagnarlo anche se, consolazione forse un po' snobistica, la qualità delle sue composizioni non vuole proprio risentirne. È paradossale: proprio quando il 33 giri – supporto ideale per cantautori, come Endrigo, dalla doviziosa vena ispiratrice e dalla variegata produzione – comincia a guadagnare grandi spazi di vendita, il suo – fino allora ampio – mercato inizia a restringersi.

Ma la sua presenza – o meglio: la presenza delle sue canzoni – all'interno delle manifestazioni del Club Tenco non è mai sparita. Negli ultimi anni Roberto Vecchioni e Franco Battiato l'hanno ripetutamente rinverdito. Sono brani troppo belli e importanti per cadere nel silenzio. Tanto importanti che, nel 2001, si decide di dedicare la Rassegna della Canzone d'Autore proprio a loro, alle canzoni di Sergio Endrigo. E ora l'omaggio si dilata con questo *Canzoni per te*, un cd che raccoglie le registrazioni dal vivo di quella serata.

Le varie canzoni, presentate in ordine cronologico rispetto alle versioni originali, da una parte documentano un modo e uno stile di scrivere, dall'altra offrono l'occasione per nuove e inaspettate interpretazioni. Per chi, e sono in tanti, ha visto scandire parte della propria vita emotiva e sentimentale sulle note delle canzoni di Endrigo, c'è la scoperta che il proprio passato non si è fossilizzato, ma che le sensazioni di allora sono in grado di riprendere vestizioni differenti. Per altri, e sono in tanti, che non erano ancora nati quando l'Italia – in tutte le sue

componenti geografiche, culturali e generazionali, dal giovane studente alla nonna analfabeta – era in grado di appassionarsi per i versi e le melodie di questo istriano così schivo, c'è l'occasione di scoprire, sulle vestigia degli antichi padri, un pianeta di inaspettata poesia. Che è quella di un autore di canzoni d'amore e di canzoni sull'amore (che non sono la stessa cosa, vedi "Via Broletto 34") in grado di convivere tranquillamente con i versi dei poeti della grande letteratura mondiale che egli ama rivestire in musica e – caso unico nel nostro paese – con grande successo commerciale.

In questa diffusa poesia c'è la nostalgia autobiografica per le periferie e le musiche di balera di un'Italia ancora provinciale e non ancora assalita dalle intrusioni senza quartiere della pubblicità. Risuonano gli accenti poeticamente efficaci di un autore sensibile alle tematiche della pace e della solidarietà, scaturiti in tempi non sospetti, prima che lo *yé-yé* d'importazione svuotasse di ogni significato qualsiasi accenno pacifista. Ed è curioso riascoltare la giocosa saga, a metà tra l'Ariosto e Brancaleone, del paladino Orlando con tutte le sue attuali implicazioni. Dove l'attualità non è data tanto dai rievocati scontri tra civiltà (come se l'attacco alle Torri gemelle avesse reso attuali i pupi siciliani) bensì per le giaculatorie di luoghi comuni che lo stupidario collettivo – senza distinzioni di parte – è solito, purtroppo sempre, rievocare.

Alle canzoni dell'omaggio collettivo sono stati aggiunti tre brani incisi, sempre a Sanremo, negli anni precedenti. Due dei quali non sono firmati da Endrigo. Ma il primo, *La casa* che è una traduzione da Vinicius de Moraes, appartiene ad uno dei suoi più tipici repertori, quello delle canzoni per bambini. L'altro, che vede il nostro solo nelle vesti di cantante, è addirittura in lingua croata. Si tratta di una canzone di Arsen Dedić, scritta su versi del poeta dalmata Tin Ujević, che duetta con lui. Quasi a ricordare quella terra che l'italiano Sergio Endrigo lasciò nella sua giovinezza.

(dal cd *Canzoni per te*, Dischi del Club Tenco, 2002, produzione artistica di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi). Si tratta di un disco live con ventidue canzoni registrate durante la Rassegna del Club Tenco del 2001 dedicata a Sergio Endrigo. Oltre a Sergio Endrigo, gli interpreti, sono: Acquaragia Drom, Luis Eduardo Aute &

Joan Isaac, Sergio Bardotti, Sergio Cammariere, Vinicio Capossela, Chiaroscuro, Cristiano De André, Arsen Dedić, Enzo Jannacci, La Crus, Bruno Lauzi, Gino Paoli, Il Parto delle Nuvole Pesanti, Marisa Sannia, Tosca, Roberto Vecchioni.

Radici comuni

Fabrizio De André e la Nova Cançó

Quando sono stato invitato a questa chiacchierata, avevo in mente di raccontare alcuni ricordi personali e di cavarmela in questo modo. Ma poi Guido Ramellini mi ha chiesto espressamente di entrare in merito al titolo dell'incontro, cioè alle radici comuni di Fabrizio e la *Nova Cançó*. Per cui questa mia esposizione non sarà proprio brevissima.

Tradotto in nomi e cognomi, cercare le radici comuni che legano Fabrizio e la canzone catalana significa, soprattutto, parlare dell'influenza di Georges Brassens. Un personaggio nato a Sète, città che si trova proprio sul cammino tra la Catalunya e la Liguria e, quindi, non solo a metà strada tra De André e la Nova Cançó, ma anche tra il Club Tenco, che sono qui a rappresentare, e Barcellona. E, non per niente, quando gli amici di Sanremo e quelli di Barcellona si davano il consueto appuntamento annuale, lo si fissava proprio a Sète che, fra l'altro, offre un ottimo assortimento di *coquillages*.

Abbiamo qui stasera il traduttore catalano per antonomasia di Brassens, cioè Miquel Pujadó. Che ha tradotto e cantato una quarantina di canzoni. E stasera ce ne darà un piccolo saggio, insieme a una chicca preparata per l'occasione: *Don Raffaé* di De André in catalano. Ma Pujadó è abbastanza giovane: sono soltanto ventotto anni che canta, quando la *Nova Cançó* nasceva, lui era poco più di un bambinetto. Quindi, riferendoci alla canzone catalana, non è di lui che stiamo parlando, bensì dei fondatori del movimento pioniere *Els Setze Jutges*, i Sedici Giudici. Che rappresentarono un'esperienza simile a quella svolta in Italia da Cantacronache: non si trattava di professionisti del ramo, ma d'intellettuali appassionati di canzoni. Penso innanzitutto a

Josep Maria Espinàs che, da giornalista e scrittore affermato, si trasformò in cantante proprio nelle vesti di interprete di Brassens. Il suo primo disco, uno dei primi pubblicati in lingua catalana, fu appunto *Espinàs canta Brassens*. Dove in copertina si presentava con la chitarra, i baffi e la pipa. Se non fosse per la mancanza di un gatto, vi sarebbe rappresentato l'intero universo iconografico brassensiano. C'è poi un altro padre fondatore del movimento, lo psichiatra Delfi Abella, che tradusse *La fille à cent sous* intitolandola *La noia de duro*. Canzone, mi piace ricordarlo, ripresa in seguito anche da Joan Manuel Serrat in *D'un temps d'un país*, doppio disco in omaggio alla Nova Cançó.

Quindi, la Nova Cançó nasce proprio nel segno di Brassens. Ma bisognerà aspettare altri cinque anni prima che una sua canzone venga nuovamente interpretata da un membro dei Setze Jutges: a farlo sarà Guillermina Motta nel 1967, con *La margarida*. Paco Ibañez, barcelonense d'adozione, le sue versioni le farà invece in lingua castigliana. Sappiamo che non si è mai occupato di testi, essendo invece un musicista di poeti abituato a mettere in musica testi altrui. E infatti, nel disco interamente dedicato a Brassens, le traduzioni sono di Pierre Pascal. Tanto convincenti che lo stesso Brassens ne inciderà tre: *La mala reputación*, *La pata de Juana* e *El testamento* che fanno parte a tutti gli effetti della sua discografia ufficiale. A proposito delle influenze sulle canzoni italiane ed iberiche, c'è da sottolineare che Brassens, pur inserendo nella sua produzione discografica tre versioni spagnole, cantò sempre ed esclusivamente in Francia, con due uniche eccezioni: una volta in Inghilterra e l'altra a Roma.

Quasi parallelamente a quelli di Espinàs, avvengono gli esordi di Fabrizio De André, esattamente un anno prima, nel 1961. Il disco del debutto è un 45 giri pubblicato dalla Karim, casa discografica genovese di cui il padre, il professore Giuseppe De André, è uno dei soci finanziatori. Il 45 giri contiene due graziose canzoncine in linea con la nascente vena cantautorale. Fabrizio, in quel caso, è soprattutto un cantante. Ha una voce da crooner, tesa a sfruttare i suoi fascinosi e vellutati toni baritonali. Nella veste cantautorale si presenta al pubblico l'anno seguente. Del resto, siamo nel pieno boom della generazione dei cantautori genovesi di cui è l'esponente più giovane.

Quali sono i riferimenti musicali che girovagano intorno a costoro? Diversi, naturalmente. Dalla grande canzone americana legata al jazz, al rock'roll e, seppure di striscio, alla bossa nova (vedi Lauzi con il suo *O frigidairo*). Ma ci sono anche i francesi: Brel e Montand fino ad arrivare ad Aznavour e Bécaud. Tenco scrive addirittura *Mi sono innamorato di te* sul giro armonico de *Les feuilles mortes*. Persino la folk music americana arriva in Italia passando da Parigi e il primissimo Dylan troverà il suo primo amplificatore europeo nelle traduzioni francesi di Hughues Aufray. Analogamente, Richard Anthony conosce un grandissimo successo europeo con *J'entend siffler le train*, versione di *500 miles*, un brano popolare riesumato da Peter, Paul and Mary. Che sono gli autori ed esecutori di *Puff, magic dragon*, diventato un successo in Catalogna come *Puff, el drac màgic* nell'interpretazione del Grup de Folk di Jaume Arnella. Insomma: genovesi e catalani attingono dagli stessi autori e si nutrono delle stesse influenze. La Nova Cançó contrariamente all'esperienza genovese, abbonda di protagonisti femminili, per cui si tengono presenti anche i relativi repertori delle varie Piaf, Gréco e Barbara.

Ma non è solo la traduzione a segnare le radici comuni e a Genova, come a Barcellona, sorgono produzioni originali, piene di estro creativo, destinate a raccogliere affermazioni commerciali anche al di fuori dei patri confini. Ambedue rispecchiano le società in cui crescono e si sviluppano. Le esperienze dei primi cantautori italiani, sorte nel triangolo industriale Torino-Milano-Genova, rappresentano una delle espressioni culturali più interessanti del nascente boom economico italiano, una palpabile manifestazione della volontà di allontanarsi da un provincialismo comunicativo delle canzonette del Festival di Sanremo popolato di papere e di colombe. Non si misura solo con la Seicento e la televisione il cambiamento che si sta registrando nella società, ma anche con l'affermarsi di un idioma nazionale e con un mutamento linguistico teso a spogliarsi dal greve clima culturale ereditato dalla retorica pre-bellica. I grandi successi di canzoni come *Arrivederci* e *Senza fine*, rivoluzionarie nella loro asciuttezza lessicale, sono una delle dimostrazioni del mutamento espressivo che è possibile osservare in larghi settori della società.

In quei primi anni Sessanta, lo stato spagnolo viveva in una posizione di accentuato isolamento. La Nova Cançó ha rappresentato, anche con la sua volontà di autonomia idiomatica, uno dei segnali di come la nazione catalana si dimostrasse impaziente, effervescente e dinamica rispetto al resto del paese.

Di tutti i cantautori genovesi, il giovane Fabrizio (allora si presentava con il solo nome di battesimo) è l'unico ad avere un modello stilistico preciso e inconfondibile: sto, naturalmente, parlando di Georges Brassens, già allora un grande maestro in patria, ma del tutto sconosciuto al pubblico italiano. E questa la dice lunga sulla raffinatezza dell'ambiente intellettuale in cui Fabrizio è cresciuto: i dischi di Brassens, introvabili in Italia, arrivavano in casa solo grazie ai viaggi oltralpe del padre. La canzone d'autore genovese è anche una delle espressioni degli interessi intellettuali di una certa borghesia desiderosa di trovare vie di uscite dai collaudati e angusti limiti nazionali.

Una delle prime incisioni di Fabrizio, *Il testamento*, è un atto di iscrizione all'esclusivo club della *chanson française*. In tutte le tradizioni popolari esistono brani con questo titolo: da noi ci sono il canto alpino *Il Testamento del capitano* o il *Testamento dell'avvelenato* interpretata dai Gufi e in Catalogna c'è stato *El testament d'Amelia* ripreso sia da Maria del Carme Girau che dall'onnipresente Joan Manuel Serrat. In Bretagna esiste perfino *Le testament de la chèvre*, cioè *Il testamento della capra*. Dal canto popolare il tema è poi arrivato anche alla canzone d'autore: ricordiamo Guccini con il suo *L'albero e io* e, dei cantautori in lingua castigliana, i cubani Silvio Rodríguez e Maria Liuba Hevia, gli spagnoli Joaquín Sabina, Ismael Serrano e Javier Ruibal.

Ma, più ancora che di assidua frequentazione, in Francia si può parlare di passaggio obbligato. Il tema, che poeticamente discende in linea diretta da François Villon, costituisce un vero e proprio *topos* poetico-musicale e l'ha trattato l'intera sacra cupola dei cantanti nazionali: Brassens, Brel, Ferré, Barbara, Ferrat, Moustaki, la Gréco, Bertin, Fanon, Gougoud, Higelin, Nougaro, Mey, Touzot... Scrivere sull'argomento non è solo un fondamentale esercizio di stile, bensì un vero e proprio rituale di iniziazione. Però Fabrizio ci è arrivato con

grande anticipo: lo avevano preceduto solo Brel con *Le moribond*, e, naturalmente, Brassens con *Le testament*.

Per di più va anche detto che Fabrizio non conosceva le canzoni di Ferré. Ne sono testimone perché fui proprio io a organizzare l'incontro tra i due a Milano nel 1969, in occasione del recital di Ferré al Piccolo Teatro. Non conosceva le canzoni di Ferré, ma quelle di Brassens e Brel sì. E infatti proprio *Il testamento* inizia con quell'immagine del "felice e cornuto", omaggio a *Le cocu* di Brassens e termina con quell'ultima strofa sulla solitudine della morte che altro non è che un bigino canoro della canzone di Jacques Brel *Seul*.

Nei debiti che Fabrizio ha nei confronti di Brassens, esiste qualcosa che, a volte, è molto più di un'ispirazione. Nella *Città vecchia* è impossibile non scorgere, più che la tanto citata poesia di Umberto Saba con cui condivide solo il titolo, la presenza di *Le bistrot*, sia nell'ambientazione che, soprattutto, nella musica. Per non parlare di *Père Noël et la jeune fille*: non solo la storia verrà ripresa con *La leggenda di Natale*, ma anche la musica dei primi due versi la si ritrova pari pari nell'incipit della *Canzone dell'amore cieco*.

Le canzoni di Brassens colpiscono al primo ascolto: si tratta di un autore che, pur usando linguaggi a volte sofisticati, punta alla presa immediata. Non per niente considererò sempre Charles Trenet come il suo grande maestro, ammirandone la freschezza musicale e la leggerezza poetica. Amante dello swing e delle sue complessità armoniche, è anche in grado di scrivere pezzi accattivanti usando tre soli accordi.

La comprensibilità immediata riguarda anche i testi. Con risultati miracolosi, fa convivere linguaggi eleganti e preziosamente ricercati con fraseologie d'argot. Con assoluta disinvoltura e *nonchalance*, la sua personale bilancia equilibra le suggestioni della grande poesia francese con la parlata d'uso quotidiano. Spesso l'umorismo trae alimento proprio da questa irresistibile sintesi linguistica. D'altra parte il trucco non è nemmeno nuovo, discende da Rabelais; ai primi dell'Ottocento ha trovato una felice sintesi nell'opera di Pierre-Jean de Béranger e si è fortemente sviluppato nella tradizione goliardica: sta nel dire cose serissime con tono scanzonato oppure conferire, attraverso una grande creatività verbale, un contesto aulico a situazioni scabrose.

Brassens ha trovato in Italia tantissimi traduttori. Vi devo confessare che anche a me è capitato di trasporre nella nostra lingua alcune sue canzoni, l'ho fatto insieme ad Alberto Patrucco per il suo primo disco. Ma qui vorrei prendere in esame solo i tre storici: Nanni Svampa, Fausto Amodei e Fabrizio De André. Se non altro perché agiscono pressappoco nello stesso periodo. Ricordiamo che la madre di Brassens si chiamava Elvira Dragosa ed era nata in Basilicata. E fu dalla sorella di questa, la zia Antonietta, che il quindicenne Brassens andò a vivere quando si trasferì a Parigi. La lingua italiana, quindi, non gli era del tutto sconosciuta: in qualche modo la capiva, anche se non era in grado di parlarla. I suoi lusinghieri giudizi sui nostri traduttori non erano dettati solo da generosità e gentilezza, ma anche da una certa, seppur vaga, cognizione di causa.

Svampa, di Brassens, ci restituisce l'animo più popolare. La felicissima scelta di tradurlo in dialetto milanese ci ha regalato delle pagine godibilissime. Il secondo disco, con gli arrangiamenti jazz di Lino Patruno, ci fa apprezzare anche quella verve musicale che il primo disco aveva messo un po' in ombra. Svampa, nei suoi efficaci adattamenti meneghini, mantiene un mondo poetico relegato nei confini esclusivamente suburbani restando perfettamente fedele alle originali ambientazioni. Il brio umoristico di Brassens solletica e sollecita quello di Svampa, che è più che mai pirotecnico – e a volte miracoloso – nel trovare adeguate immagini nella parlata milanese. E, proprio per restare fedele alla scelta popolare, l'interpretazione vocale tende all'immedesimazione diretta e recitata dei personaggi, più che al racconto distaccato, come tipico nell'originale. Rischiando, a volte, di farsi eccessivamente carica. Sparisce, in Svampa, ogni aspetto letterario.

Anche il traduttore Fausto Amodei, si è cimentato, seppur marginalmente, nel dialetto: in quello torinese. Ma è stato, soprattutto, un grande traduttore in lingua italiana dando spesso vita a strani tipi di traduzione: non riuscendo a rimanere nella metrica originale, traduceva il testo sovrapponendo poi una musica diversa. All'opposto di Svampa, Fausto Amodei, privilegia l'aspetto letterario, usando un vocabolario molto variegato e ricercato, facendo l'acrobata delle rime e costruendo versi tecnicamente sbalorditivi. Questa lezione l'ha tanto

assimilata da sfruttarla anche nelle sue canzoni, inserendovi, però, una componente politica e barricadera assolutamente assente in Brassens. Lo stesso puntiglio emerge anche nella costruzione musicale: praticamente, Amodei cambia accordo a ogni battuta. Sia per i suoi limitati mezzi vocali, sia per la sua connotazione politica è il meno conosciuto dei tre. Il ruolo di artista militante lo ha, di fatto, emarginato.

De André è quello che, nel tradurre e nell'ispirarsi a Brassens, mantiene un baricentro, se mi si passa la tautologia, più equilibrato. Innanzitutto il giovane Fabrizio punta alla fruizione immediata. Colto ma non intellettualistico, semplice ma non semplicistico, ha la straordinaria capacità di farsi capire subito e da tutti. Scrive con eleganza e con perizia, tanto da risultare metricamente preciso anche quando preciso non è, come nella *Canzone di Marinella*, ballata in endecasillabi che inizia con un verso di dodici sillabe. Non ce ne accorgiamo, naturalmente, perché si tratta del verso iniziale e non va quindi a interrompere la scansione di un ritmo già avviato. Fabrizio pone moltissima attenzione al primo verso perché è quello che deve catturare l'attenzione. E uguale, o maggiore, attenzione pone alla chiusura, che deve fare ricordare la canzone. E, infatti, ama spesso concludere con flash di effetto, come "accanto nel letto le è rimasta la gloria di una medaglia alla memoria", "se non sono gigli son pur sempre figli vittime di questo mondo". O, addirittura, con dei veri e propri aforismi: "quando si muore si muore soli", "dai diamanti non nasce niente /dal letame nascono i fior".

Anche, Fabrizio, come Brassens, punta a un'immediata orecchiabilità musicale. Ma, a differenza di questi, non basa le sue esecuzioni esclusivamente su chitarra e contrabbasso. Brassens è musicalmente più articolato, ma la scelta scarnificante e ripetitiva di quegli unici due strumenti rende un po' monocorde la sua produzione. Invece Fabrizio spazia dalla chitarra classica agli archi, dalla fisarmonica al pianoforte e non disdegna nemmeno la batteria.

E poi vale la pena di soffermarsi sulla voce. Fabrizio canta come Brassens, ha la medesima impostazione baritonale, usa la voce in maniera narrativa e distaccata. È totalmente assente l'influenza interpretativa dei cantanti-attori sul modello di Brel o Ferré. Come fa, dall'altra parte dell'Atlantico, un altro cantautore che deve molto a Bras-

sens dal punto di vista vocale pur vantando una grande autonomia poetica: Leonard Cohen. Ma, naturalmente, ogni voce possiede peculiarità non trasferibili.

La voce di Fabrizio non è solo accattivante dal punto di vista emotivo, conferisce prestigio e autorità alla stessa poesia, di cui è un valore aggiunto. Senza quella voce, alcuni dei suoi testi sarebbero forse finiti nel dimenticatoio.

Fabrizio potrebbe permettersi di cantare un qualsiasi susseguirsi di parole, anche il famoso elenco telefonico, ma la sua magica vocalità non possiede la bonomia né il timbro ironico di Brassens, per cui la sua *pietas* risulta molto più letteraria. La voce di De André appare tecnicamente molto più ammaliante rispetto a quella del maestro, ma i timbri affascinanti di Fabrizio incantano l'orecchio, quelli più modesti di Brassens penetrano nell'anima. La voce di Fabrizio trasmette la suggestione estetica, quella di Brassens l'emozione del sentimento.

La pagina scritta può essere interpretata in assoluta libertà dalla nostra mente, il testo della canzone arriva mediata dall'emozione dell'udito. Per ragioni misteriose, quasi esoteriche, la voce è in grado di conferire forza e credibilità al verso stesso. Se ascoltiamo *La canzone di Marinella* nell'interpretazione di Mina, possiamo apprezzare le straordinarie qualità vocali. Ma la magia poetica, se magia poetica esiste, ci arriva solo con la voce di De André.

Di Brassens, Fabrizio mantiene vivo l'amore per la ballata. Ancor prima che stilistico, il richiamo alla tradizione troubadouristica è psicologico. Come Brassens, Fabrizio, pone i suoi primi eroi in un idilliaco paesaggio atemporale. Di raro le canzoni di Brassens hanno una collocazione sicuramente posteriore alla rivoluzione industriale. Se avviene, è per rimandi marginali, come l'accenno al capostazione che sottintende l'esistenza della ferrovia. Oppure quando fa riferimento a famosi naufragi, come quello della *Meduse* (comunque lontano, essendo del 1816) o del *Titanic*. Ma sembrano due citazioni leggendarie, spogliate da qualsiasi contesto storico. Se proprio accenna alla tecnologia, non va più in là della ghigliottina o della canna da pesca. Le sue canzoni non hanno contesti storicamente ben definibili, i suoi bassifondi non sono necessariamente quelli contemporanei: ci potremmo benissimo trovare nella Monmartre di Utrillo e alcuni personaggi

borderline delle sue ballate potrebbero benissimo essere gli *apaches* di *Casco d'oro*. I suoi locali ricordano i bistrot di Verlaine, quando non le taverne di François Villon.

Fabrizio (e naturalmente sto parlando del primo Fabrizio) si comporta nello stesso modo. Persino nella *Guerra di Piero* si mantiene su fondali indefiniti: non parla di fucile o mitra, ma semplicemente, usando un pizzico di ironia, di “artiglieria”, quasi fossimo in una campagna napoleonica. Se si immerge nella storia, evita il passato prosimo e va invece molto distante, finendo diritto nelle appendici della Guerra dei Cent'anni o nei supplementari della battaglia di Poitiers. E dovremo aspettare una decina d'anni prima che compaia, con l'aeroplano di *Girotondo*, il Ventesimo Secolo. Solo nel *Fannullone* si parla di grande ristorante con persone eleganti. Ma, al di là che certi locali esistevano anche ai tempi di Danton e Robespierre, in questa canzone atipica c'è anche lo zampino di Paolo Villaggio.

Gli esordi di Brassens scandalizzano i benpensanti. L'umorismo corrosivo con cui si scaglia contro la mediocrità e l'ipocrisia di certe convenzioni sociali dominanti, ne fanno un personaggio provocatorio e scomodo. La stessa Patachou, che è la prima interprete discografica delle sue canzoni, non se la sente di incidere brani come *Le gorille*. Fabrizio conduce in Italia un'analogo operazione. Il termine “puttana” fa il suo esordio in una canzone italiana proprio con *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* che finisce addirittura in tribunale per oltraggio al pudore. Nello stesso anno, e nel disco successivo, il termine viene replicato con *Il testamento*. Parla anche di omosessualità femminile nel finale della *Canzone dell'amore perduto*: la donna amata coprirà d'oro la prima incontrata per strada per un bacio “mai dato”, per un amore “nuovo”, cioè, un nuovo tipo di amore. Quest'ultima non è una mia maliziosa interpretazione ma, che questa lettura sia più o meno autentica, fu lo stesso Fabrizio a offrirmela, nel 1968, due anni dopo avere pubblicato la canzone.

Anche se Fabrizio si compiace, a volte un po' troppo, di enunciazioni e di atteggiamenti letterari divertendosi a *épater le bourgeois*, quasi fosse un protagonista della Scapigliatura: il suo efficace anticonformismo colpisce subito nel segno. L'atteggiamento provocatorio può essere giustificato dalla giovane età: ha soltanto ventitré anni. Si tratta

di un talento precoce, come Brassens, del resto, che ne aveva ventisei quando pose, con assoluta originalità e indipendenza stilistica, alcune delle pietre miliari della sua produzione come *Le gorille*, *Brave Margot*, *La mauvaise réputation*, scritte nel 1947, cinque anni prima della loro incisione.

Brassens è solito interpretare in prima persona i suoi personaggi, indossando sovente le vesti del *maître à penser*, con i tipici toni bonari e scanzonati che tengono lontana ogni forma di arroganza. Brassens non pontifica ma, con sapiente tecnica persuasiva, chiede semplicemente libertà di cittadinanza per le proprie, minoritarie, opinioni. In certe occasioni, come in *Le pornographe* o in *Mourir pour des idées*, fa persino scherzosi accenni alla propria biografia. Dedica esplicitamente alla storica compagna, quella Joha Heiman mai sposata, più di una canzone, da *J'ai rendez-vous avec vous* a *La Non-demande en mariage*. Fabrizio, nella sua vita, sarà molto parco di riferimenti dichiaratamente auto-biografici e, soprattutto, li concentrerà in un periodo ben definito, quello di *Amico fragile* e *Giugno '73*. Con l'ovvia esclusione delle canzoni d'amore, parla quasi sempre in terza persona, in bilico tra il trovatore e il cantastorie. Come tipico della ballata, ama raccontare eventi con quel tono distaccato da "relata refero". Comincerà a interpretare i diversi ruoli dei personaggi da lui creati soltanto in seguito, e sempre quando avrà dei co-autori nei testi: Mannerini nel *Cantico dei drogati*, Bentivoglio in *Storia di un impiegato* e nel successivo *Non al denaro, non all'amore né al cielo* e poi De Gregori e quindi Bubola. Personificherà anche la *Giovanna d'Arco* di Cohen e il balordo scapestrato di Dylan in *Avventura a Durango*.

L'uso dell'*io* è una delle discriminanti del linguaggio cantautorale: c'è chi, come Guccini, scrive sempre in prima persona per esprimere palesemente il proprio pensiero, assumendosi così l'intera responsabilità di quanto affermato. C'è poi chi, pur cantando sempre in prima persona, preferisce dare voce a una galleria di personaggi, così come fa un attore sul palcoscenico. Penso al primo Jannacci o a Fossati che ama pescare nella storia e nella letteratura i suoi protagonisti: l'Alonso Chisciano morente, il capitano, preso da Conrad, di una nave carica di esplosivi, Lindbergh, l'emigrato in Argentina. Anche Gaber, per certi versi, fa parte di questa categoria: le schizofrenie, le ambiguità, le con-

traddizioni, la continua ricerca interiore dei protagonisti cui dà voce finiscono per rappresentare l'intero universo umano, e non per niente la sua esperienza più matura prende le mosse da quella di Jacques Brel.

Rimanendo qui in Catalogna, Pi de la Serra o in Joan Isaac, l'uno sempre pronto all'enunciazione programmatica e l'altro rinchiuso quasi esclusivamente nelle proprie personali esperienze, cantano sempre ed esclusivamente in prima persona. Lo fa spesso anche Joan Manuel Serrat, inventando personaggi anche estremi (vedi quel *De carton pedra* che Paoli tradurrà come *Il manichino*). Evita di farlo, canzoni d'amore a parte, Lluís Llach portato a identificarsi in una comunità. E, molto spesso, le sue enunciazioni diventano chiamate a raccolta, prendendo la forma dell'imperativo categorico: *Si esterem tots...* o, in un'altra canzone *No esperemo el blat sense haver sembrat...* oppure ancora: *Somniem, clar que si...*

Un punto di comunanza tra Brassens e Fabrizio è stato l'anarchismo. Anche se sappiamo che in gioventù collaborò a un organo ufficiale come *Le Libertaire*, l'anarchismo di Brassens non è quello rivoltoso di Léo Ferré, dall'urlo destinato a diventare una delle colonne sonore del Maggio parigino. È piuttosto il libertarismo esistenziale, quello di difesa delle libertà individuali, è l'anarchismo di chi sostiene, tanto per citare Adorno, che la libertà non stia "nel scegliere tra bianco e nero, ma nel sottrarsi a questa scelta prescritta". Fabrizio, invece, nel maggio parigino ci si è gettato grazie all'incontro artistico con l'anarchico Giuseppe Bentivoglio, attraverso la sceneggiatura di *Storia di un impiegato*. Qui, riesce a cantare in prima persona pur mantenendosi contemporaneamente a una dovuta distanza, e dà voce alle tensioni e ai disagi personali che conducono al terrorismo individuale.

In Fabrizio esiste una costante evoluzione del linguaggio, non solo musicale, che sembra quasi dettata dal desiderio e dalla necessità di affrancarsi dal modello Brassens. Inizia nel 1968 con il sodalizio con il poeta anarchico Riccardo Mannerini che porta il primo grande contributo in *Tutti morimmo a stento*, primo *concept-album* con grande contributo orchestrale. La collaborazione prosegue attraverso l'incontro con i giovanissimi New Trolls, da cui nasce il loro album d'e-

sordio, *Senza orario e senza bandiera*. Si tratta di immagini poetiche inusuali e di testi non giocati necessariamente sulla rima e su schemi metrici tradizionali (compare persino il verso libero, vedi *Ho veduto, Ti ricordi Joe?, Signore io sono Irish*). Con la loro musica, i ragazzi genovesi segnano il primo capitolo di un vero cambio stilistico. E quando poi comincia a esibirsi in pubblico, Fabrizio si affida alla PFM.

È un altro anarchico, il romano Giuseppe Bentivoglio, a insinuare nel suo mondo poetico la contemporaneità storica nonché la necessità di confrontarsi con le ideologie che la abitano. Con De Gregori e poi con Bubola il riferimento stilistico si sposta dalla Francia agli Stati Uniti e i simbolismi di Dylan e, soprattutto, di Cohen, cominciano a lasciare i loro marcati influssi. Dopo un lungo sodalizio con Giam-piero Reverberi, durato nove album, da quel momento, e proprio per non rimanere intrappolato in uno stile predefinito e ripetitivo, Fabrizio cambia continuamente partner musicale: Piovani, Pagani, Milesi. Con Fossati non si tratta soltanto di contributi musicali.

Si è detto da più parti che a Fabrizio vengono attribuite molte più canzoni di quante ne abbia, in realtà, scritte, soprattutto dal punto di vista musicale. Dal punto di vista artistico si tratta di un aspetto del tutto ininfluenza perché, proprio grazie a queste collaborazioni continuamente rinnovate, Fabrizio non ha mai sbagliato un colpo, anche con i suoi lavori meno riusciti. Ogni volta si è collocato, rispetto al lavoro precedente, in una posizione nuova e inconsueta, in un punto di osservazione differente. Ha percorso strade inedite e sempre differenti, spesso molto coraggiose: ha portato al successo, primo in Italia, il concept album, ha saputo scegliere collaboratori a volte sconosciuti e proporre stili innovativi. Per un certo verso è un artista di stampo dadaista. Secondo, almeno, la massima di Marcel Duchamp per cui l'artista non è tanto chi crea bensì, e soprattutto, chi sceglie. Fabrizio è stato il più geniale produttore discografico italiano.

Curiosamente Fabrizio, che ogni due album cambiava collaboratori, non ha mai cambiato casa discografica. Come Brassens, del resto, È stato l'unico cantautore italiano, insieme a Guccini, a restare sempre nella stessa scuderia. Ma, a differenza di Guccini, non abitava in palazzi imprenditorialmente solidi: la scuderia di appartenenza falliva e

veniva assorbita da un altro gruppo che, magari, lo smistava in etichette controllate: ecco perché, senza avere mai cambiato casa discografica, i suoi dischi sono stati marcati Karim, Bluebell, Belldisc, Produttori Associati, Ricordi, Fonit, BMG-Ariola. Visto che l'ultimo Fabrizio era solito pubblicare un disco ogni cinque-sei anni, se non fosse morto, il successivo sarebbe uscito per la Sony.

Anche quando ha saputo superare i suoi modelli stilistici, Fabrizio è rimasto comunque segnato da Brassens, sopravvissuto comunque nelle vesti di *maître à penser* innanzitutto, per il suo particolare anarchismo, anche se, col passare degli anni, viene meno quella bonarietà epicurea ereditata dal francese. È nella vena anti-militarista che Fabrizio si distacca dalle influenze del maestro ed è in questo tipo di canzoni (si pensi alla *Guerra di Piero*) che troviamo l'aspetto più originale e poeticamente più intenso di tutta la sua produzione. L'influenza arriva forse da Peter Paul and Mary che in quegli anni rendevano famose le canzoni di Pete Seeger o del primo Dylan. Una suggestione coltivata con l'amico Luigi Tenco, il primo interprete di *Ballata per un eroe*, canzone inserita nel film *La cuccagna* di Luciano Salce. Altra derivazione da Brassens è, invece, quella *pietas umana* sempre destinata agli esclusi, agli auto-emarginati, ai discriminati. Per Fabrizio, questo occhio misericordioso sarà una costante poetica, quasi una litania, tanto che Alessandro Carrera definirà il "deandreismo" *la filosofia di chi riserva tutta la sua simpatia al colpevole e non ne lascia nessuna per la vittima*.

Un aspetto, che deriva in linea diretta da questo particolare anarchismo che accomuna Brassens e De André, è l'umanizzazione di Dio, il rapporto diretto e confidenziale che si ha con lui. E quando De André scrive una delle sue pagine più toccanti, quella *Preghiera in gennaio* dedicata a Luigi Tenco, lo fa ispirandosi (e riprendendo) *La preghiera per andare in paradiso con gli asini*, una lirica di Francis Jammes, un poeta di forte ispirazione religiosa destinato a segnare un altro punto di contatto con Brassens. Che, nel 1953, aveva messo in musica *La prière*, guadagnandosi l'attenzione di tanti cattolici, fino ad allora più che sospettosi nei suoi confronti.

Quando, all'inizio degli anni Settanta, il dibattito politico si farà duro e l'intransigenza ideologica finirà per prendere il sopravvento,

De André salirà sul banco degli accusati per queste sue posizioni definite qualunquiste, di destra e borghesi. Accusa analoga verrà posta anche a Brassens. Che risponderà da par suo con la celebre *Mourir pour des idées*. Che, non a caso, verrà tradotta e cantata in italiano proprio da Fabrizio.

A un certo punto, Brassens sparirà del tutto dalla poetica di Fabrizio. E questo avverrà con *Crêuza de mã* disco destinato a rappresentare una vera e propria rivoluzione nella sua opera e, di conseguenza, un cambio di pagina per tanta canzone italiana. La rivoluzione musicale di Mauro Pagani (la parte musicale, musiche e arrangiamenti, è farina esclusiva del suo sacco) non solo introdurrà una miscellanea di influenze in grado di partorire una vero e proprio nuovo linguaggio musicale, ma costringerà Fabrizio a diventare un vero cantante e non soltanto uno straordinario e affascinante ammaliatore vocale. Paradossalmente, la scelta di scrivere in dialetto genovese non lo relega nei ghetti del provincialismo ma, al contrario, lo internazionalizza, liberandolo da zavorre culturali e stilistiche, non ultima proprio quella di Brassens. Per la prima volta la magia dell'ascolto di De André non è legata al testo perché comunque il genovese non lo si capisce, esattamente come non si capiscono tante canzoni cantata in una lingua straniera.

La ricerca di una nuova musica in grado di assorbire e di esprimere le varie culture mediterranee covava da tempo, dopo le aperture di Roberto De Simone con La Nuova Compagnia di Canto Popolare. E non solo in Italia: proprio qui in Catalogna, nel 1978, Lluís Llach pubblicò *El meu amic el mar*, disco uscito anche in Italia, anche se col titolo *Venim del nord venim del sud*. Devo confessare di essere stato il responsabile di quel cambiamento perché fui io a curare quell'uscita italiana. E, contemporaneamente, feci lo stesso anche con un disco di Pi de la Serra: credo che, a distanza di trentaquattro anni, restino gli unici due dischi di canzone d'autore catalana presentati sul mercato italiano. Quel disco di Llach cercava, e ci riuscì del resto molto bene, di costruire una serie di canzoni in cui convergessero sonorità e influenze musicali mediterranee. Ma, quando sei anni dopo uscì il disco di De André, per lo stesso Llach si trattò della tipica folgorazione sulla strada di Damasco. E infatti scrisse e incise subito una canzone, *A l'e-*

stació, il cui arrangiamento veniva preso pari pari da *Crêuza de mä*. Ringraziando, sulle note di copertina “San Fabrizio di Liguria”.

Con questo disco di De André possiamo smettere di parlare di radici comuni tra scuola genovese e canzone catalana. Perché, a quel punto, è lo stesso Fabrizio a diventare, per tanta canzone di Catalogna, una vera e propria radice. Non solo per alcuni giovani, ma anche e soprattutto per cantautori storici. Tra cui, appunto, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet e Joan Isaac Quest’ultimo, che oggi pomeriggio è qui con noi, ha inciso in catalano la canzone *Crêuza de mä*. In realtà, in catalano ha cantato la sua strofa, perché la registrazione proviene da una rassegna del Club Tenco: si tratta di una versione poli-idiomatica dove al catalano di Joan si affiancano il genovese di Mauro Pagani, il napoletano di Massimo Ranieri e il wolof del senegalese Badrà Seck. Ma Fabrizio non è ripreso da Joan solo nelle vesti di autore, diventa anche personaggio in *Cala la nit a Sanremo*, una canzone scritta da Joan, sia in catalano che in italiano, e interpretata proprio insieme a Lluís Llach.

Dietro a un sipario di fuoco
cantano e ballano gli dei
magica aria di neve
*vola in silenzio De André.*¹

(Relazione al Convegno *Arrels Comunes*, Centre San Pere Apostol, Carrer Sant Pere Més Alt, Barcellona, 5 aprile 2011 – una giornata, organizzata dall’Associazione Altra Italia, interamente dedicata a Fabrizio De André con spettacolo serale al quale hanno partecipato, tra gli altri, Alessio Arena, Joan Isaac, Alessio Lega, Roger Mas, Olden, Piero Pesce, Miquel Pujadó, Rusó Sala.

1. Isaac. *Cala la nit a Sanremo* In: Joan Isaac *De profundis*, Discmedi, 2006.

Lontano lontano

Una sola canzone in ventuno interpretazioni diverse

Il più immediato e scontato rimando a questa raccolta di ventuno diverse interpretazioni di *Lontano lontano*, la sigla della Rassegna del Club Tenco, non è a un disco, bensì a un libro, *Esercizi di stile* di Raymond Queneau. Dove una storiella insignificante (poco più di un'espressione di un volto per caso) viene raccontata in novantanove modi diversi. E sono proprio le varianti stilistiche, come del resto suggerisce il titolo, a costituire il *corpus* dell'opera. Fornendo, contemporaneamente, l'indicazione principale: di come sia possibile guardare lo stesso paesaggio da punti panoramici differenziati, scoprendo la ricchezza di lettura che ci viene fornita proprio dalle diverse prospettive. Con la conseguente e necessaria ricerca di qualcosa negli occhi di un altro. Non solo per un principio di civile convivenza, ma anche di vera conoscenza. Che parte proprio dalla capacità di cogliere differenze e sfumature.

Del resto, di precedenti discografici ce n'è uno solo, per quanto io sappia. Che riguarda una canzone che ci porta lontano lontano nel tempo, nel 1914. E, anche, lontano lontano nel mondo: a Montevideo, capitale dell'Uruguay. Proprio in quell'anno e in quella città nacque *La cumparsita*, il più celebre ed eseguito brano nella storia del tango. E così, proprio nel 1999, un cd omonimo ha raccolto le venti delle più importanti esecuzioni, da Juan Maglio "Pacho" a Carlos Gardel, da Juan D'Arienzo a Anibal Troilo, ricostruendo al contempo le vicissitudini – nonché le varianti – della canzone di *Gerardo Matos Rodríguez*. Che, è bene ricordarlo in un periodo di fortunate effervescenze giovanili, la scrisse quando aveva diciassette anni.

Ma poi si potrebbero inserire altri tipi di suggestioni: quelle che provengono dal mondo dell'arte del Novecento. Da Andy Warhol, innanzitutto, con l'ossessiva ripetitività e uniformità seriale di bottiglie di *Coca Cola*, scatolette di *Campbell's Tomato Soup*, ritratti di Marilyn, di Jacqueline, del Che o di Mao. Ma con una differenza sostanziale: che in questo disco non viene riproposto un prodotto del consumo industriale e culturale di massa, ma l'opera – commercialmente abbastanza marginale – di un artista morto proprio per non essere riuscito ad arrivare al grande pubblico.

Oppure, sempre rimanendo nella storia dell'arte, ma in un settore decisamente più d'avanguardia, ci si potrebbe rifare al critico francese Pierre Restany, teorico del *Nouveau Réalisme*, che parla di “ripetizione come forma di possesso”. E lo fa in relazione al pittore-scultore Arman che assemblava oggetti dello stesso tipo. Di Arman sono celebri il parallelepipedo di calcestruzzo, alto una ventina di metri, in cui sono conglobate automobili (auto e calcestruzzo assurti a simbolo della modernità), oppure le sezioni parallele dello stesso oggetto (caffettiere, macchine da scrivere, accette, pennellesse, ingranaggi industriali) per cui la tecnica di accumulazione fa sì che gli oggetti si compongano da soli. Un principio in grado di deliziare qualsiasi dadaista.

E infatti in un disco come questo, la composizione della scaletta non ha, né potrebbe avere, un senso compiuto, se non quello della successione cronologica. Per il resto potrebbe essere, in fin dei conti, affidata alla casualità, quasi si giocasse a tombola.

Così, chissà come e perché.

dal cd *Sulle labbra di un altro*, Liliun 2011, a cura di Enrico de Angelis – il disco contiene ventuno interpretazioni della canzone di Luigi Tenco *Lontano lontano*, sigla d'apertura delle Rassegne del Club Tenco. In ordine cronologico, dal 1989 al 2010, la sigla è stata interpretata da: Ornella Vanoni, Gino Paoli, Milva, Roberto Vecchioni, Eugenio Finardi, Fiorella Mannoia, Gianna Nannini, Francesco Guccini, Patty Pravo, Vinicio Capossela, Edoardo Bennato, Teresa De Sio, Gilberto Gil, Enzo Jannacci, Antonello Venditti, Massimo Ranieri, Samuele Bersani & Gino Paoli, Simone Cristicchi, Sergio Cammariere, Alice, Renzo Arbore.

Traduttori & traditori

Cover e traduzioni

Se la terribile arena della Grande Guerra era stata Mondiale, la vittoria non poteva produrre che atmosfere di cosmopolitismo. Parigi assume negli anni Venti il ruolo incontrastato di capitale della cultura e del *loisir*; calamitando da ogni parte del mondo scrittori, pittori, musicisti e artisti vari accorsi a sciacquare panni e pennelli in Senna. Le truppe degli artisti statunitensi arrivano in massa sostituendo i militari che fanno ritorno in patria. Non sono qui solo in cerca d'ispirazione: Parigi costa poco e, non esistendo il proibizionismo, si può bere fin che si vuole. Lo spiega bene Hemingway in *Fiesta*. Ai militari che sono riusciti a sopravvivere e a portare le ossa a casa non è permessa, invece, nemmeno una birra.

La Madelon, la canzone della Vittoria, viene tradotta ed esportata anche in quei Paesi che il periodo bellico l'hanno vissuta solo attraverso i propri corrispondenti parigini: al di là dei Pirenei la bella fatalona del *cuplé* Consuelo Hidalgo, ne fa addirittura un successo cantandola in spagnolo col suo stile da operetta. Sarà la prima a incassare mille *pesetas* per un'esibizione. Da noi, dove la guerra è stata duramente sofferta in prima persona, la vittoria non sente il bisogno di simili importazioni: a galvanizzare il sentimento patriottico ci ha già pensato E. A. Mario con la *Leggenda del Piave*.

La canzonetta, naturalmente, vive da tempo di miti e di influenze internazionali e così Odoardo Spadaro emigra con la sua paglietta alla corte di Maurice Chevalier proprio negli anni in cui Mistinguett decreta imperiosamente, attraverso un fascino forse dovuto più alla personalità che non all'ugola, *Ça c'est Paris!* Che è davvero il motore immobile della musica, patria dei Balletti Russi di Djagilev e delle migliori orchestre: non solo quelle argentine di tango, ma anche quelle gitane e perfino

quelle hawaiane. Se si vuole rendere internazionale il successo di un canzone, bisogna che questa passi da Parigi: da lì potrà poi ripartire verso qualsiasi destinazione per indossare magari nuovi abiti confezionati dai vari traduttori nazionali. Lo dimostra il destino di *Oci c'jornie*, affluita nella capitale francese con la massiccia immigrazione in fuga dai bolscevichi e destinata a diramarsi in tutto il mondo, persino nel policromo repertorio caraibico dei Lecuona Cuban Boys (naturalmente sotto le spoglie di *Ojos negros*). Ma il vero paradosso di questo interscambio musicale sull'asse Parigi-Mosca sta nel fatto che l'inno nazionale sovietico sia (e lo sarà per più di un ventennio, fino al 1943) una canzone francese, adattata naturalmente in lingua russa:

*Vstavaj prokljat'em zaklejmennyi,
ves' mir glodnyx rabov!*¹

Si tratta dell'*Internazionale* scritta nel 1871 da Eugène Pottier e musicata da Pierre Degeyter nel 1888. Nessun brano ha mai avuto tante versioni in lingue diverse: basti pensare che, solo per quanto riguarda la lingua inglese, oltre alla versione britannica esistono anche quella statunitense, canadese e sudafricana. Da noi, nel 1907, il giornale *L'Asino* aveva bandito un concorso per le migliori parole italiane dell'inno, adottato poi dal Partito Socialista Italiano. Si trattava, come si diceva allora, di "libere traduzioni" non necessariamente fedeli al testo originale, ma sicuramente veritieri interpreti dello spirito da cui questo era nato.

La canzone italiana degli anni Venti è un po' troppo provinciale e, abbarbicata sul proprio eremo, se ne sta imprigionata nella gabbia degli stereotipi *d'antan*, tra "scettici e maliarde" e altre macchiette da tabarin d'importazione, nutritesi alla mediocre poesia di Lorenzo Stecchetti, alias Olindo Guerrini (che scrive anche testi di canzoni di successo).

Contemporaneamente, alcuni fascisti di estrazione futurista inneggiano, in nome della velocità e del ritmo, alla *jazz-band*, ovvero alla batteria. Ecco un curioso esempio di traduzione semantica: la batteria è un nuovo strumento, tipico delle orchestre jazz, e i produttori molto spesso

1. *Internatsionál* (Pottier – Degeyter – versione russa di Arkadij Koc).

esibiscono la scritta "jazz band" sulla cassa, per cui si finisce per identificare il genere musicale con lo strumento. Nel sopravvissuto dialetto milanese, per indicare la batteria viene ancora usato il termine *giasbàn*.

All'ombra della Tour Eiffel, non interessa più di tanto l'italico teatrino della decadenza déco, popolato di femmine fatali dispensatrici di corruzione e di rovina. Figurarsi se può far colpo tanta letteraria perdizione in una città dove il talentuoso poeta portoghese Mario de Sá-Carneiro, caro amico di Fernando Pessoa, dopo una brevissima vita realmente segnata da compagnie femminili, cocaina, morfina, pratiche sadomaso e una non indifferente dose di pazzia, organizza in un modesto hotel, con tanto di inviti, il proprio suicidio cui si presenta in frack. L'Italia più elettrizzata dalle novità guarda naturalmente a Parigi e chiude gli occhi su altre città, ignorando l'esperienza della Repubblica di Weimar con le canzoni di Spoliansky e Hollander per Marlene Dietrich, di cui non si parlerà proprio. Anche l'appuntamento con il teatro di Brecht e Weill è rimandato di una trentina d'anni.

Dall'altra parte dell'Atlantico le nostre melodie, quelle napoletane in primis, sono già sbarcate da tempo e, dalle banchine di Ellis Island, sono transitate alle luci dei più prestigiosi teatri statunitensi grazie ad alcune vedette del calibro di Caruso. E, da patrimonio culturale di una pur importante minoranza etnica, sono inesorabilmente destinate a riformarsi nei prestigiosi e remunerati repertori di tanti cantanti anglofoni.

Negli anni Trenta inizia anche il percorso inverso. Sulla scia allungata delle onde marconiane, l'indulgente magia del ritmo sincopato e i soffici fiati dello swing cominciano a rimbalzare con frequenza sempre più intensa sui suoli italiani, nonostante l'atteggiamento non certo favorevole delle autorità. A determinare questa voga è forse il disco, oppure il cinema, oppure ancora la radio che è molto più veloce dello stesso Spirit of St. Louis. Saltata disinvoltamente tutta l'epopea del dixieland, di cui si farà comunque un rapido recupero, si affaccia così il jazz all'italiana. I nostri nuovi autori ascoltano le orchestre di Paul Whiteman e di Jean Goldkette, quella diretta da Pippo Barzizza interpreta magistralmente le nuove sonorità e le tre sorelle olandesi Leschan, dal cognome italianizzato in Lescano, cantano come le Boswell Sisters. È quindi inevitabile che gli stessi grandi successi americani entrino a far parte del repertorio dei cantanti italiani. Non c'è bisogno della presenza trainante di un Bing Crosby in

persona, grazie al disco basta la registrazione della sua voce. Ma, ancor più dell'interprete, è la canzone stessa a diventare la vera protagonista, pronta a moltiplicarsi grazie all'intraprendenza degli editori, solleciti a stampare spartiti con copertine di compiacente grafica. Ponendo subito il problema della fruibilità del testo, sia per i cantanti delle varie orchestre che per il pubblico.

Per i nostri parolieri comincia un'attività di traduzione che, tutto sommato, non diventerà mai frenetica, dal momento che, più che di traduzione, si dovrebbe parlare di riscrittura di un testo: del prodotto originale si richiede di mantenere, e nemmeno sempre scrupolosamente, soltanto l'etichettatura, come marchio di garanzia. Ovvero, il titolo. *Stardust* diventa *Polvere di stelle* e, per editto anti-anglofono del regime fascista, attraverso la bacchetta magica del purismo nazionale il cognome dell'autore Carmichael si trasforma nell'italianissimo Carmicheli. Ecco dove l'opera di traduzione si dimostra davvero scrupolosa: nell'italianizzare i cognomi. Si dà così prova di demenza del tutto efficiente: Benny Goodman è Beniamino Buonomo e Louis Armstrong diventa Luigi For-tebraccio. Conseguentemente, *St. Louis Blues* viene ribattezzato *Le tristezze di San Luigi* e persino *l'Antologia di Spoon River* comparirà, nella prima edizione del 1943, come *Antologia di S.River*, quasi si trattasse della raccolta dei pensieri di un santo.

Leggendo i testi italiani che scaturiscono da queste operazioni sembra quasi che l'originale non sia mai stato mostrato agli autori stranieri, o che, comunque, venga da questi considerato un dettaglio di secondaria importanza. È il titolo a dettare il tema, assurgendo così al rango di baluardo ispiratore della nuova composizione. Se si va a indagare fra le traduzioni di alcune delle canzoni più significative arrivate in Italia nel periodo, ci si rende conto in cosa consista la tecnica della traduzione "da titolo". Basta soffermarsi sulla stessa *Stardust*:

And now the purple dust of twilight time / Steals across the meadows of my heart / Now the little stars, the little stars pine / Always reminding me that we're apart / You wander down the lane and

*far arway / Leaving me a love that cannot die / Love is now the stardust of yesterday / The music of the years gone by*².

La traduzione letterale dovrebbe recitare:

E ora la polvere purpurea del crepuscolo / si insinua nelle pieghe del mio cuore / Ora le piccole stelle, le piccole stelle languono / ricordandomi sempre che siamo lontani / tu passeggi senza meta giù per il sentiero e più lontano / lasciandomi un amore che non può morire / l'amore è ora polvere delle stelle di ieri / la colonna sonora degli anni passati.

Ecco un garbato racconto d'amore che si nutre di languore, di tenerezza e di sfumato ricordo. La versione nostrana lo trasforma in un ritratto imbellettato esclusivamente di pulviscolo siderale:

Scende una polvere di stelle e vedo te / che sorridi a me e gli occhi tuoi / guardano nei miei innamorato più che mai. / Io mi specchio in te, nel tuo magico sorriso. / Tu lasci su di me, e sopra il nostro mondo / un po' d'azzurro, un po' di te. / Tu polvere di stelle, sei per me / quando non sei qui nei sogni miei...³

D'altra parte i dischi americani, benché molto ricercati dagli appassionati, non hanno da noi un mercato fiorente e la conoscenza della lingua inglese non solo non è molto diffusa, ma rimane l'espressione di una cultura pluto-giudaico-massonica. E la canzonetta, in fin dei conti, è pur sempre una canzonetta, per cui tradurre i versi di Cole Porter o di Irving Berlin non è come tradurre William Shakespeare.

Non è che all'estero ci si comporti in maniera differente: non conoscono sorte diversa i vari successi italiani di Bixio, Cherubini, Marf, Mascheroni, da *Parlami d'amore Mariù* a *Violino tzigano*, ormai frequentemente ripresi in altri paesi.

2. *Stardust* (Carmichael – Parish) 1930.

3. *Polvere di stelle* (Devilli-Carmichael – Parish) 1940.

La sopravvivenza della sola intestazione, quando sopravvive, è da ritenersi condizione più che sufficiente e, nella trasmissione del messaggio, ci si può tranquillamente accontentare della traduzione "da titolo". Lo dimostra il tragitto di un altro grande successo americano dal titolo stimolante: *Smoke gets in your eyes*, il cui incipit risuona:

They asked me how I knew my true love was true/I of course replied something here inside cannot be denied/They said someday you'll find all who love are blind/When your heart's on fire, you must realize/Smoke gets in your eyes'.⁴

Ovvero:

Mi hanno chiesto come faccia io a sapere che il mio è vero amore / Ho risposto con sicurezza che c'è dentro di me qualcosa che non posso negare /Mi i hanno detto che un giorno penserò che tutti gli innamorati sono ciechi / Quando il tuo cuore è in fiamme, ti rendi conto che / c'è fumo nei tuoi occhi.

E questa è, invece, la corrispondente versione italiana resa celebre dall'interpretazione di Meme Bianchi:

È fumo e niente più questo grande amor. / Sono sogni che bruciano il tuo cuor, resta solo il fumo / tu crederai d'amar per l'eternità / ma ti accorgerai che ti resterà / fumo e nulla più.⁵

Come si vede, dell'originale non resta più nulla se non, come spiega la traduzione stessa, quel nebulizzante "fumo negli occhi".

Teoricamente, ci sarebbe una buona ragione a ostacolare una corretta opera di traduzione: proprio la lingua inglese, così ostica per via di tutte quelle tronche che trovano limitate simmetrie nella lingua italiana. Risulta difficile non scivolare sulla banalità (termine appunto tronco) per far quadrare la metrica ritmico-musicale. Nell'o-

4. *Smoke gets in your eyes* (Kern – Harbach) 1933.

5. *Fumo negli occhi* (Calibi – Kern – Harbach) 1936.

biezione c'è una grande parte di verità, anche se le vere difficoltà verranno soprattutto con il rock, dai ritmi spezzettati densi di monosillabi così rari nella nostra lingua.

Ma, in realtà, come vedremo, la questione non riguarda solo l'inglese: cambiando idioma, il risultato resta identico.

Lo spagnolo ci è sicuramente più familiare tanto è vero che, per tradurre la famosissima habanera del musicista basco Sebastian Yradier *La paloma*, non c'è nemmeno bisogno di scomodare i dizionari italiani alla ricerca del corrispondente termine "colomba": *paloma blanca* diventa tout-court *paloma bianca*. Sull'aggettivo, come si può notare, invece non si transige.

La lingua spagnola, con le sue similitudini di termini, con una musicalità non tanto distante dalla nostra, spinge nella direzione di quella collaudata tecnica, evocativamente seducente, del "perché ci vuole orecchio". Ecco che la "traduzione ad orecchio" va a influenzare quella "da titolo": le suggestioni fonetiche sono in grado di liberare l'immaginazione interpretativa e la fantasia compositiva fornendo un altro motivo per non preoccuparsi troppo di aderenze al testo.

Ma, come detto sopra, il problema della fedeltà al testo non riguarda solo l'Italia.

Si prenda ad esempio la suggestiva, popolarissima e intramontabile *Amapola*, scritta nel 1924 dallo spagnolo José Lacalle. Per il paroliere chiamato a fare un testo in un'altra lingua, la difficoltà sta innanzitutto in quel misterioso titolo: suggestivo, ma per niente evocativo e dal significato oscuro. E, per una "traduzione da titolo", non è un problema da poco.

*Amapola, lindissima amapola / sera siempre mi alma tuya, sola / yo te quiero, amada nina mia / igual que ama la flor, la luz del dia / Amapola. lindissima amapola / no seas tan ingrata, y amame / Amapola... amapola... / como puedes tu vivir tan sola?*⁶.

6. *Amapola* (Lacalle) 1924.

Un nome che possiede la magia del mistero: suona bene, anche se non si conosce il significato. Amapola, è nome di fiore (papavero), ma anche di donna.

Amapola, bellissimo papavero / la mia anima sarà sempre soltanto tua / Io ti amo, mia amata fanciulla / così come il fiore ama la luce del giorno / Amapola, bellissimo papavero / non essere tanto ingrata e amami / Amapola... amapola.../ come puoi tu vivere tanto sola?).

Quando, nel 1935, la canzone viene ripresa e tradotta in francese per Tino Rossi, ci si pone il problema della traduzione del nome. Certo, in tutte le lingue esistono nomi di fiori e, al contempo, di donne. Si potrebbe ricorrere a forzature metricamente compatibili del tipo “ Margherita, mia dolce margherita...”. Ma come rinunciare al fascino misterioso di quell’Amapola? Impossibile:

Amapola l'oiseau léger qui passe / la rose et le lilas chantent ta grâce / Amapola où les cieux se mirent / n'a pas autant d'éclats que ton sourire / le vent même t'apportant le poème / que je lui ai confié ce soir pour toi / Amapola, Amapola / dans sa chanson te dira “je t'aime”⁷.

con un gioco ricco di rime, l'attenzione onomastica dei traduttori si adagia comodamente su una sorta di profumato giaciglio floreale e naturalistico. Si scrive un testo, forse, riservando più livelli di lettura: per coloro che sanno (ma non è necessario saperlo) che stiamo parlando di un fiore, ecco che gli interlocutori diventano un uccellino e altri fiori circostanti:

Amapola, l'uccello leggero che passa / la rosa e il lillà cantano la tua grazia / Amapola, dove i cieli si specchiano / non c'è altrettanto splendore del tuo sorriso / il vento stesso, portando la poesia / che stasera gli ho confidato per te / Amapola. Amapola, / nella sua canzone ti dirà ti amo.

7. *Amapola* (Sauvat-Chamfleury-Lacalle) 1935.

Quattro anni dopo, la canzone viene ripresa negli Stati Uniti e portata al successo dapprima da Deanna Durbin e poi, in misura eclatante, dall'orchestra di Jimmy Dorsey con le voci di Bob Eberly e di Helen O'Connell. Nella trasposizione inglese si vuole mantenere la doppia allusione tra la donna e il fiore anche se, per questioni idiomatiche, non è possibile usare lo stesso termine:

*Amapola, my pretty little poppy / You're like that lovely flow'r so sweet and heavenly / Since i found you my heart is wrapped around you / And loving you it seems to beat a Rhapsody, / Amapola, my pretty little poppy / Must copy it's endearing charm from you / Amapola, Amapola. / How I long to hear you say I love you.*⁸

perciò, anche qui il nome resta invariato (siamo pur sempre nella traduzione da titolo). Albert Gamse non si occupa tanto di tradurre il testo, ma di non fare sparire l'accostamento tra il nome femminile e il papaverino:

Amapola, mio bel papaverino / sei come quel grazioso fiore, così dolce e angelica / da quando ti ho trovato il mio cuore è avvinghiato a te / e amarti è come suonarti una rapsodia / Amapola, mio bel papaverino / bisogna imitare la tua tenerezza e il tuo fascino / Amapol, Amapola / quanto tempo ho aspettato, pe sentirti dire ti amo.

Tra i primissimi interpreti della canzone c'erano stati due italiani: il tenore Tito Schipa e Alberto Rabagliati, voce solista dei Lecuona Cuban Boys. Ma tutte due, star internazionali, l'avevano cantata nella lingua originale. Quando la canzone viene invece ripresa in Italia, assistiamo a un'operazione molto più complessa e il titolo (perché, come sappiamo, non si usa andare oltre) finisce per intervenire sulla stessa struttura musicale. Infatti, vista l'incomprensibilità dell'affascinante termine, ci si preoccupa, innanzitutto, di comunicare che si tratta di un vocabolo non appartenente al dizionario italiano. E, volendo rilevarne l'origine straniera riconducibile

8. *Amapola* (Gamse-Lacalle) 1940.

a quella spagnola, si ambienta il brano nella pampa che è il leggendario avamposto dell'esotismo musicale, nonché il rifugio topico per tutto ciò che evoca sonorità ispaniche. Per di più si tratta di un tango, anche se non ci si sofferma sulla marginalità del fatto che questa sia la musica tipicamente urbana della capitale Buenos Aires e non di una pianura popolata da vacche e *gauchos*. Sul fatto, poi, che il paroliere, Luis Roldán, sia argentino è inutile soffermarsi: figuriamo quanto interessa, al pubblico, sapere chi sia l'autore del testo o da dove provenga.

Per rafforzare ulteriormente l'elemento straniero, il protagonista diventa un povero gitano che è sì improbabile come abitante della pampa, ma è pur sempre imparentato con evocazioni iberiche.

Però è davvero difficile fare tutto questo sulla musica di Lacalle. E allora ci s'inventa un'introduzione musicale, assolutamente inesistente nell'originale. Lo si fa, con ogni probabilità, anche perché la codificata canzone italiana è strutturalmente bisognosa di un intro: per la sua sparizione in un grande successo dovremo aspettare il 1959 con *Arrivederci*, (perfino la rivoluzionaria *Nel blu dipinto di blu* lo manteneva). Perciò l'opera di traduzione arriva a investire anche la parte melodica:

Nel cuor della Pampa profumata / va il suon d'una dolce serenata / tra i fior, canta il gitano alla sua amata / la bella canzon con immensa passion.

A questo punto, dopo un momento di risaputa sospensione, si può finalmente entrare nel cuore del motivo:

Amapola, dolcissima Amapola / la sfinge del mio cuore sei tu sola / io ti bramo, t'invoco follemente / per dirti: t'amo appassionatamente / Amapola, vaghissima Amapola / la luce dei miei sogni sei per me / deliziosa, armoniosa / come il suono della mia mandola!⁹

In un colpo solo, abbiamo un gitano della pampa che suona la mandola: ecco la cerchiatura del quadrato. Si noti anche come, sia nella versione inglese che in quella italiana, il desiderio amoroso si ammanti

9. *Amapola* (Bruno-Lacalle) 1939.

di immagini musicali: amarla è, negli Stati Uniti, "come suonarle una rapsodia", qui la fanciulla è "armoniosa come il suono della mandola".

Come vediamo, in un periodo musicalmente tanto esaltante, la traduzione del testo è una prassi pressoché inesistente: quel che conta è soltanto l'aspetto musicale, le parole si possono disinvoltamente intercambiare. Anche perché, solitamente, i testi di queste canzoni non sono proprio indimenticabili, per cui la mancanza di fedeltà verrebbe vissuta senza complessi anche dal più scrupoloso dei traduttori.

Per di più, la posizione subordinata del testo rispetto alla musica è una situazione sancita dalla stessa Società degli Autori che, nella ripartizione dei diritti, riserva al musicista un minimo di otto sedicesimi e all'autore delle parole un massimo di quattro, che diventano due nel caso di traduzione, dovendosi dividere la spettanza.

Se nella prassi della traduzione non esiste una fedeltà al testo, non si può certo parlare d'infedeltà al contesto. Lo swing promuove quella *nonsense song* tanto cara ai dadaisti, ma anche a tanto teatro di rivista italiano, da Ettore Petrolini a Rodolfo De Angelis, da Renato Rascel a Totò. Se negli USA le Andrews Sisters furoreggiano con brani come *Beat me Daddy eight to the Bar*, da noi le sorelle Lescano replicano con *Pippo non lo sa* o *Maramao perché sei morto*. Questa seconda canzone altro non è che una simpatico adattamento di *Cherful Little Earful* portato al successo da Ruth Etting, ma va aggiunto che il testo italico, inventato di sana pianta riprendendo il titolo di una filastrocca del nostro meridione, risulta molto più divertente e intelligente di quello originale. E anche un altro successo italiano del Trio Lescano *Tulipan* (a volte riportato come *Tuli-tulipan*), altro non è che la trasposizione di *Tu-Li Tulip Time* delle Andrews Sister. Un testo, originariamente giocato sulle assonanze più che sui significati:

Egli disse: "Questo è il tu-li-tu-li-tu-li / Tu-li-tu-li-tu-li-tulipano tempo " / Ha detto, "sì è tu-li-tu-li-tu-li / Tu-li-tu-li-tu-li-tulipano tempo " / poi hanno parlato del tempo / ma le loro teste erano vicine / Essi hanno convenuto che sia tu-li-tu-li-tu-li / Tu-li-tu-li-tu-li-tulipano tempo

Nel costruire il testo italiano, il talentuoso Riccardo Morbelli s'inventa una garbata storiella floreale ambientata in Olanda dal momento che il tulipano è il tipico fiore dell'Olanda, terra d'origine, anche, delle sorelle Lescano:

Tonda, nel ciel di maggio / come un formaggio d'Olanda / monta la luna in viaggio / ed il suo raggio ci manda / questo paesaggio. / Che miraggio! / Che sogno! Che sogno! / Dorme il mulino a vento / sotto la luna d'argento / dorme l'olandese / nel suo lettino piccino....

Ma il buon Morbelli fa ancora di più: si tuffa nella piscina della meta-canzone e le tre sorelle entrano addirittura nel testo nelle vesti di protagoniste:

La luna di lassù / dalla cupola blu / sporge gli occhi all'ingiù. / Udendo questa canzon / il suo bianco faccion si confonde / e le pare, fatto strano, /di ascoltare le Lescano. / E cantano i tuli, tuli, tulipan / Tuli, tuli, tulipan / nel cantar questa canzone / le tre Lescan /ci tenderan / tre tuli, tuli, tulipan!¹⁰

I tempi si stanno facendo sempre più cupi. La guerra di Spagna ha coinvolto persone da ogni parte del mondo e le atmosfere guerresche stanno entrando nella consuetudine del pensiero quotidiano. E, per reazione, le canzoni si fanno sempre più allegre e spensierate, immerse in un clima dove “spensieratezza” diventa sinonimo di “mancanza di pensieri” quando non, addirittura, di “mancanza di pensiero”. Da una parte e dall'altra dell'Oceano, nell'America fordista e taylorista o nell'Italia delle mille lire al mese, alle parole di una canzone si richiede soltanto di essere orecchiabilmente facili, superficialmente accattivanti.

Parolieri spesso eleganti e dalla tecnica raffinata, ricchi di trovate a volte spassose e divertenti, lavorano al servizio della più gaia e leggera evasione, per cui anche la straziante malinconia solitaria dovuta a un amore lontano va a sfociare nel grande e rassicurante fiume del

10. *Tulipan* (Morbelli-Mendez Grover) 1939.

benessere psicologico collettivo. È una tendenza globale: la spinta propulsiva del New Deal, le esigenze di una Roma imperiale e le speranze del Front Populaire hanno, come denominatore comune, l'esigenza di un ottimismo ramificato senza troppe pretese. Non è diverso nell'irrespirabile atmosfera dell'Unione Sovietica delle purghe staliniane, dove si alimenta l'epica della costruzione del socialismo anche con quelle canzoni di Leonid Utësov che svolgono un'identica funzione consolatoria. Ovunque si può sempre contare su simpatici ed espliciti manifesti programmatici:

Canto quel motivetto che mi piace tanto/ e che fa dududu-du dududu du-dudu...¹¹.

Non sono i famosi motivi da “canticchiare mentre ci si fa la barba” o mentre si convive con naturali e salutari momenti di leggerezza e di allegria. È l'insinuante suggerimento che l'evasione sia, per le persone, la condizione naturale, e quasi necessaria, per stare lontano da ogni forma di assunzione di responsabilità.

Siccome le piccole consuetudini culturali hanno solitamente una vita più lunga di quella dei regimi, le modalità della traduzione "per titolo" o "ad orecchio" sopravvivono durante tutti gli anni post-bellici, quando il tasso di importazione musicale si dilata e una sorta di Piano Marshall canterino invade l'Europa. Con *Serenata a Vallechiarà* cominciano a venire alla luce anche pellicole e canzoni degli anni precedenti, non soltanto americane, bloccate dagli eventi bellici.

L'approccio giocondo alla traduzione resiste non solo nel dopoguerra, ma continua a perpetuarsi per tutti gli anni Cinquanta e nemmeno l'ascesa ribellistica del rock and roll fa cambiare abitudini. Ma questa nuova musica fa sostanzialmente a meno delle traduzioni, e i brani americani entrano di prepotenza nella nostre orecchie così come sono stati scritti: se è vero che la prima pietra miliare *Rock around the clock* diventa *L'orologio matto*, il resto si diffonde quasi esclusivamente in lingua originale e, nel rifare Elvis Presley o Gene Vincent,

11. *Quel motivetto che mi piace tanto* (Caslan – Galdieri) 1932.

anche i vocalist delle orchestre meno celebrate si cimentano scrupolosamente in un rigoroso, e a volte improbabile, inglese. Per quanto riguarda la restante produzione delle canzoni, da quelle dei Platters a quelle di Paul Anka, i collaudati criteri di traduzione rimangono quelli di vent'anni prima. Il mercato internazionale finirà per escludere dall'obbligo di traduzione solo gli artisti del mondo anglosassone, quello autenticamente multinazionale, essendo che il pur vasto mondo ispanofono non possiede quei mezzi economici che creano sudditanza. Le star degli altri paesi, si tratti di Charles Aznavour o di Julio Iglesias, di Roberto Carlos o di Lucio Battisti, pur appartenendo a case discografiche multinazionali, i mercati esteri dovranno conquistarsi a suon di versioni tradotte.

Come alla fine della Prima Guerra, Parigi ritorna ad essere l'incontrastata capitale della cultura, anche se questa supremazia non avrà vita lunghissima. I testi delle canzoni francesi mantengono l'antico vigore, traendo rinnovata linfa dalla partecipazione attiva di poeti e letterati. In realtà, non si tratta di una novità assoluta: lo stesso Prévert, che spopola in tutto il mondo con *Les feuilles mortes*, scriveva canzoni già negli anni Trenta.

Per quanto un po' alla lunga, gli effetti si fanno sentire anche da noi: è proprio guardando oltralpe che, sulla fine degli anni Cinquanta e soprattutto attraverso l'esperienza torinese di Cantacronache, comincia a prendere voce l'esigenza di una canzone non "gastronomica", dove il testo non ha più una funzione accidentale, ma diventa sostanza. Contemporaneamente Giorgio Strehler, portando il teatro di Brecht in Italia, diffonde le sue canzoni nella nostra lingua. E, questa volta, si tratta di vere traduzioni.

Negli anni Sessanta il pianeta discografico italiano mantiene, sul fronte delle traduzioni, un atteggiamento assolutamente schizofrenico. Sono gli idiomi con le relative influenze a fare da spartiacque comportamentale: il francese da una parte e l'inglese dall'altra. Traducendo dalla prima lingua si ricerca, comunque, un'aderenza all'originale (se non altro, come ben sappiamo, nel titolo). Premura o scrupolo quasi sempre assenti nel caso di canzoni inglesi o nordamericane.

Nel decennio, l'uso delle versioni italiane dall'inglese esplose soprattutto nel periodo *beat*, quando tutti i complessi italiani, nonché

buona parte dei solisti, saccheggiano tranquillamente il repertorio anglo-sassone per costruire i propri successi. È l'apoteosi delle *cover* che occupano i migliori posti nelle classifiche e, soprattutto, "fanno tendenza". Spesso il successo della traduzione è maggiore rispetto a quello dell'originale. Ma quasi mai si tratta di traduzioni: a differenza dell'antica consuetudine pre-bellica, si è portati anche a ignorare una corrispondenza col titolo. Si pone molta più attenzione, invece, al "suono" e all'atmosfera culturale che fa da cornice. Gli autori più attenti (e i più furbi) cercano però di trasmettere il clima di disagio generazionale e la richiesta di rinnovamento di cui l'ondata musicale si fa confusamente portavoce. Valga l'esempio di *Come potete giudicar* dei Nomadi, fortunata e infedelissima trasposizione (testo inventato di sana pianta) di Toni Verona sulla base di *Revolution Kind* di Sonny Bono, che riesce addirittura a trasformarsi in una sorta di timone ideologico della più ingenua rivendicazione giovanile.

Negli anni immediatamente precedenti all'avvento del *beat*, arriva la prima avvisaglia di una nuova strategia delle multinazionali del disco: una massiccia presenza di cantanti che i propri successi se li vengono a cantare direttamente nella nostra lingua. Trattandosi di un mercato abbastanza robusto, lo fanno anche gli interpreti anglofoni, da Neil Sedaka allo stesso Paul Anka, e ci provano perfino i Rolling Stones. Ma, alla fine, l'inglese finirà per imporsi come idioma universale senza più bisogno di traduzioni.

Gli altri si devono adattare. In quanto essi stessi autori del testo (e non si tratta di testi qualsiasi) i cantanti transalpini esercitano un controllo diretto sulle versioni italiane. Forse la comprensione del francese (la lingua straniera più conosciuta in Italia e ancora largamente maggioritaria nell'insegnamento scolastico) risulta più familiare al nostro pubblico suggerendo quindi una minore spensieratezza nelle traduzioni. Dopo l'affermarsi del fenomeno dei cantautori c'è l'esigenza di mantenere alto il livello letterario e nell'operazione di traduzione vengono coinvolti personaggi come Paoli, Calabrese, Lauzi, Bardotti. Finalmente, la traduzione del testo comincia ad avere una riconosciuta dignità anche nella musica leggera.

I criteri che regolano la traduzione sono anche uno specchio, non eccessivamente deformato, del tasso di attenzione, di comprensione e,

perché no, di rispetto e di coraggio intellettuale dell'industria discografica italiana: ci permette di vedere quali sono gli argomenti che una canzone può trattare e quali no. Anzi, visto che qualcuno all'estero gli argomenti li ha comunque già trattati, ci dice cosa si può importare e cosa deve rimanere al di fuori delle nostre frontiere e, di conseguenza, questa scrematura fornisce indicazioni riguardanti il gusto e il costume. Ci mostra non solo i tabù politici e sociali dai ben definiti contorni, ma anche le nebulose sfumature del perbenismo, della convenzione e della convenienza che contribuiscono a delimitare i tenitori *off limits*, davanti ai quali la canzonetta deve porre barriere invalicabili.

Il problema riguarda soprattutto la diffusione radiofonica, unico canale comunicativo in grado di determinare il grande successo. Un organo censorio difficilmente si basa su disposizioni operative chiare e nette, ma molto spesso sul pavido conformismo del censore. Non si spiega, altrimenti, che canzoni come *Dio è morto* dei Nomadi o *Pregghiera in gennaio* di De André siano stati proibite dalla Rai perché irrispettose nei confronti della religione e trasmesse tranquillamente da Radio Vaticana. Non c'è bisogno di ipotizzare il pianificato disegno del classico "grande vecchio", lo stratega in grado di decidere la politica discografica nazionale, per decifrare una situazione, tanto ingessata, di stasi e di rinuncia generale: sono i timori dei piccoli e alti funzionari, restii ad assumersi responsabilità, la diffusa la miopia dei responsabili artistici, il disinteresse dei parolieri addetti alla catena di montaggio del testo, le perplessità del responsabile dell'ufficio vendite e soprattutto l'idea globale che il successo lo si possa raggiungere soltanto coltivando l'orticello del risaputo.

Ci sono tre canzoni importate e altamente rappresentative degli anni Sessanta, il decennio chiave nei Paesi occidentali soprattutto per i cambiamenti del costume, che offrono un'occasione di riflessione sul pensiero, e verrebbe quasi da scomodare il termine "ideologia", dell'industria discografica italiana e della stessa intera società. Si tratta non solo di tre grandi successi esteri diventati anche da noi brani da hit-parade, ma anche, e soprattutto, di tre canzoni dai testi particolarmente significativi sia dal punto di vista letterario che da quello con-

tenutistico che sono stati però sacrificati, proprio attraverso la traduzione, sull'altare della commerciabilità.

La prima, *If I had a hammer*, arriva dagli Stati Uniti, è una vecchia canzone scritta nel 1949 da due componenti del gruppo Weavers e che precedentemente avevano fatto parte degli Almanac Singers: Lee Hays, autore del testo, e Pete Seeger, responsabile della musica. La canzone era stata incisa dagli stessi Weavers nel 1958, ripresa e portata in auge nel 1962 da Peter Paul and Mary per diventare poi una *hit* grazie a un personaggio dello *show-business* come Trini Lopez. Si tratta di una delle più importanti canzoni di quella stagione che vede una crescente sensibilizzazione per le battaglie per i diritti civili:

*If I had a hammer / I'd hammer in the morning / I'd hammer in the evening / All over this land/I'd hammer out danger / I'd hammer out a warning /I'd hammer out love between/ All of my brothers and my sisters / All over this land.*¹²

Siamo nel pieno periodo di quella *folk-music*, da noi conosciuta come “canzone di protesta”:

Se avessi un martello / lo userei al mattino / lo userei alla sera/ per tutto quanto questo Paese / lo userei per il pericolo / lo userei per un allarme / lo userei per l'amore che scorre/ tra i miei fratelli e le mie sorelle / per tutto questo Paese.

Il martello in questione è (sarebbe) quello usato negli Stati Uniti dal giudice per annunciare le sentenze. Ma il martello della giustizia si trasforma in Italia, per bocca di Rita Pavone, in:

*Datemi un martello! / Che cosa ne vuoi fare? / Lo voglio dare in testa / a chi non mi va / a quella smorfiosa / con gli occhi dipinti / che tutti quanti fan ballare / lasciandomi a guardare / eh eh che rabbia mi fa / uh uh che rabbia mi fa".*¹³

12. *If I had a hammer*(Seeger – Hays) 1949.

13. *Datemi un martello* (Bardotti – Seeger – Hays) 1964.

Effettivamente, a un amante della ballate di Pete Seeger, un po' di rabbia la fa. Trattandosi di una sua canzone, si sarebbe potuti andare un po' più in là di un semplice riferimento al titolo. Soprattutto perché il responsabile del testo italiano è Sergio Bardotti, uno dei più raffinati parolieri e traduttori dell'industria discografica italiana. Ma allora era un giovane esordiente e questo testo scritto per la Pavone costituì il suo primo, e grandissimo, successo.

La seconda canzone è *La banda* di Chico Buarque de Hollanda, in Italia portata al successo da Mina. È il ritratto di un quartiere popolare in cui il sopraggiungere festoso di una banda regala alcuni attimi di allegria. Solo che la canzone si chiude con una considerazione densa di amarezza:

*Mas para meu desencanto / O que era doce acabou / Tudo tornou seu lugar/ Depois que a banda passou / E cada qual no seu canto / e em cada canto uma dor / depois da banda passar / cantando coisas de amor*¹⁴.

Non ci sono soltanto allegria e “cose d'amore”, ma anche lo spazio contenitore per tanta tristezza:

Ma con mio disincanto / una tale dolcezza terminò / tutto ritornò al suo posto / non appena passata la banda / e ciascuno dentro al suo canto / e in ogni canto un dolore / appena passata la banda / che cantava cose d'amore.

Come viene proposta quest'ultima strofa dal traduttore Amurri? In nessun modo: viene semplicemente tagliata, perché l'allegria non può essere disturbata da fuorvianti considerazioni. E allora si riprende di slancio con il ritornello: *la banda suona per noi, la banda suona per voi, la la la la la la..*

Ovvero, citando doverosamente Charles Trenet:

14. *A banda* (Buarque de Hollanda) 1966.

Quand on est à court d'idées / on fait la la la la la lei...¹⁵. (Quando si è a corto di idee / si fa la la la la...)

Non siamo molto distanti dalle logiche degli anni Trenta, dove la spensieratezza diventava imperante.

Per inciso, va comunque ricordato che una meritoria pezza giustiziera nei confronti del testo originale verrà posta da Sergio Bardotti con la versione scritta per lo stesso Chico (Bardotti, con le sue raffinate traduzioni dai francesi e, soprattutto, dai brasiliani, si farà ampiamente perdonare quel peccato di gioventù rappresentato dal pezzo per la Pavone).

La terza canzone rappresentativa di questa imbarazzante e spiacevole auto-censura imposta dalla nostrana discografia è *La tieta* del cantautore catalano Joan Manuel Serrat

La despererà el vent d'un cop als finestrons / És tan llarg i ampie el llit i són freds els llencols / amb els ulls mig tancats buscarà una altra mà / sense trobar ningú, com ahir, com demà / la seva soledat és el fidel amant/ que coneix el seu cos plec a plec palm a palm / escoltarà el miol d'un gat castrat i vell / que en els seus genolls dorm els llargs vespres d'hivern.../ hi ha un missal adormit damunt la tauleta / I un gol d'aigua mig buit quan es Ileva la lieta¹⁶.

viene raccontata, con momenti di toccante poesia, la vita discretamente quanto desolatamente ripetitiva di una zia zitella:

La risveglierà il vento con un colpo alle persiane / è tanto grande ed ampio il letto e sono fredde le lenzuola / con gli occhi ancora socchiusi cercherà un'altra mano / senza trovare nessuno, come ieri, come domani / La sua solitudine è il fedele amante / che conosce il suo corpo piega a piega, palmo a palmo / ascolterà il miagolio di un gatto castrato e vecchio / che sulle sue ginocchia dorme nelle lunghe

15. *L'âme des poètes* (Trénet) 1951.

16. *La tieta* (Serrat,) 1967.

sere d'inverno / un breviario che dorme sopra il comodino / e un bicchiere d'acqua mezzo vuoto quando si alza la zietta

Il brano diventa un grande successo anche in Italia, sempre grazie all'interpretazione di Mina. Ma il testo, il primo scritto da Paolo Limiti, persona di grandi conoscenze e di efficace divulgazione, parla di tutt'altro, ritenendo, con ogni evidenza, poco conveniente il tema di una zia zitella, tanto più che la canzone finisce con il funerale della protagonista. Meglio quindi metterla sull'amore, argomento comunque rassicurante e di sicura resa commerciale:

Tu dormi e io sono qui, da quanto non lo so / so che affondo così l'odio che ho / a tratti sentirei di svegliarti ma poi / ci penso e dico no, ora è meglio di no / ti guardo mentre sei abbandonato lì / odio tutto di te, oramai è così / e te lo griderò e tu saprai il perché / non c'è niente fin qui che salverei di te / Certo, visto così da vicino / c'è il sonno che ti da un'aria da bambino / certo, visto così da vicino vicino, che bambino che sei...¹⁷.

Ecco un esempio di come si possa, certamente con la dovuta eleganza formale, banalizzare, e in un certo modo involgarire, un argomento. Va segnalato, se non altro per completezza di informazione, che esiste un'altra traduzione di questa canzone, in dialetto modenese e assolutamente letterale, ad opera di Francesco Guccini, *La ziata*, tutta giocata sulle similitudini fonetiche e lessicali esistenti tra il catalano e il modenese; fu presentata al Rassegna del Club Tenco nel 1978 e sarà possibile, prossimamente, ascoltarla anche su disco.

Gli anni Sessanta rappresentano comunque, nel bene e nel male, un periodo chiave per la traduzione di canzoni. Certe versioni italiane non proprio esaltanti di brani di grande successo (quella di *The sound of silence*, ad esempio) spingono gli autori a non concedere più nessun diritto di traduzione in Italia, mentre altri cominciano (ormai è prassi universalmente valida) a pretendere un attento controllo del testo prima di rilasciare l'autorizzazione: chi pone tanto impegno nella stesura delle

17. *Bugiardo e incosciente* (Limiti – Serrat) 1969.

parole richiede la dovuta considerazione per il proprio lavoro. Fortunatamente è anche il periodo in cui si assiste a un'attenzione crescente da parte di alcuni autori italiani per i "poeti" della canzone: dalla trinità francese Brassens-Brel-Ferré a quella brasiliana Vinicius-Buarque-Veloso, senza dimenticare, naturalmente, gli americani Cohen e Dylan. Ora stiamo vivendo un periodo di stasi sul fronte delle cover: si traduce pochissimo, ma lo si fa ricercando la qualità del prodotto originale.

Come abbiamo avuto modo di vedere, non è tanto la qualità del singolo testo ad avere determinato l'esigenza di una traduzione fedele, quanto una coscienza generalizzata dell'importanza del ruolo del paroliere. L'avvento dei cantautori e della cosiddetta "canzone d'autore" ha giocato un ruolo di primo piano nella crescente sensibilità nei confronti della traduzione, anche perché gli esponenti più significativi, da Paoli a De André, da De Gregori a Fossati, sono stati tra i protagonisti, chi in maniera saltuaria e chi in maniera decisamente continuativa, dell'arte del traslare. Il Club Tenco, che opera nel settore ricercando costantemente tra gli anfratti meno conosciuti della canzone straniera di qualità, ha deciso di interessare al tema delle traduzioni tutte le attività legate al Tenco 2002, sia attraverso un convegno dal titolo "Traduttori & Traditori" e i cui atti vengono interamente documentati in questo volume, sia attraverso la Rassegna, dove tutti i cantanti partecipanti hanno eseguito almeno una loro traduzione.

(da *La tradotta, Storie di canzoni amate e tradite*,
a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi, Editrice Zona, 2003).
Il libro raccoglie gli interventi del convegno *Traduttori & Traditori* del Tenco 2002.
I relatori sono: Ruedi Ankli, Sergio Bardotti, Raffaella Benetti, Riccardo Bertoncetti,
Giorgio Calabrese, Vinicio Capossela, Renato Dibi, Luca Faggella, Roberto Ferri,
Giuseppe Gennari, Ricky Gianco, Joan Isaac, Bruno Lauzi, Meri Lao,
Mimmo Locasciulli, Enrico Médail, Gino Paoli, Andrea Satta, Tito Schipa,
Nanni Svampa, Roberto Vecchioni

Bardóci

Sergio Bardotti, il mestiere e l'arte del tradurre

Quando il giovane Sergio Bardotti, fresco di laurea in lettere, inizia nel 1962 il suo lavoro alla RCA, lo fa in qualità di curatore di una collana di poesia. Trattandosi di un esordio, è tecnicamente impossibile definire quel periodo una parentesi. Ma è meglio tenere presente la formazione universitaria del nostro e questa esperienza per comprendere meglio la sua attività futura. Sergio Bardotti finisce ben presto per diventare uno dei parolieri della scuderia romana dopo un dimenticabile – e da lui pervicacemente dimenticato – esordio in veste di cantautore.

In un mercato discografico di massiccia richiesta produttiva, scrivere testi di canzoni è un lavoro prevalentemente di routine. Si lavora soprattutto sul catalogo editoriale straniero. Si prendono i successi, o comunque le canzoni che sembrano accattivanti, e si costruisce sulla musica una versione italiana. Un modo di recuperare qualche briciolo di diritti d'autore. Prevalentemente briciole perché, molto spesso, quei brani non verranno mai eseguiti (e a volte il paroliere non firma nemmeno la sua versione) ma è un lavoro che viene abbondantemente ripagato nel caso si riesca a trovare il brano che finisce in *hit-parade*.

Si tratta delle famose *cover*, cioè di trasposizioni di un brano da una lingua a un'altra che non sono necessariamente traduzioni. “Ci sono stati dei momenti in cui si scrivevano anche quattro canzoni al giorno” ricordava Sergio parlando di quel periodo. Molto spesso il testo non aveva nessuna relazione con quello originale, veniva inventato di sana pianta. E, quando proprio si voleva essere fedeli attraverso la collaudata tecnica del “perché ci vuole orecchio”, a essere traslatato era semplicemente il titolo.

Si è sempre fatto così, fin dagli anni Trenta, e Sergio Bardotti si adegua tranquillamente alla collaudata consuetudine professionale. Quando, nel 1964, centra il primo tra i suoi più grandi successi commerciali con *Datemi un martello* eseguita da Rita Pavone, e poi ripresa con grande successo anche dai Surfs, con ogni probabilità non si preoccupa nemmeno di andare a controllare cosa dicono le parole dell'originale *If I Had A Hammer*, il cui testo era stato scritto negli anni Cinquanta da Lee Hays e musicato da Pete Seeger. Si trattava di una canzone cantata dagli Weavers, di cui i due autori facevano parte, un gruppo perseguitato dalla inquisizione maccartista proprio a causa delle accentuate connotazioni politiche. La canzone era stata poi ripresa e portata al successo, nel 1963, dal trio Peter Paul & Mary nonché dal *folksinger* dei casino di Las Vegas Trini Lopez. Con ogni probabilità è proprio nella versione di quest'ultimo che s'imbatte Bardotti: un adattamento surf, ballabile e dai toni spensierati che poco si adatta allo spirito del testo. Presumibilmente la versione più raffinata di Peter, Paul & Mary avrebbe messo sull'avviso il nostro. Il martello del giudice reclama giustizia e uguaglianza:

*se avessi un martello
scaccerei via a martellate il terrore
scaccerei via martellate la paura...*¹

mentre, nel brano della Pavone, lo si usa per darlo *in testa a chi non mi va*, inventando, comunque, un aforisma abbondantemente ripreso ancor oggi.

Non è, naturalmente, solo il titolo a ispirare il traduttore. Alcune canzoni funzionano per il soggetto (e non necessariamente per il linguaggio usato) e quindi il nuovo testo italiano non può che tenere conto della trama della canzone. È il caso del lacrimevole fumettone *Tell Laura I Love Her* che Bardotti firma insieme a Testoni e Nistri facendolo coerentemente diventare *Dite a Laura che l'amo*. Nelle connotazioni biografiche si registrano, però, alcune mutazioni: il protago-

1. Seeger-Hays *If I Had A Hammer*, The Weavers The Weavers at Carnegie Hall, Vanguard, 1957.

nista del brano originale è Tommy, un pilota di auto che partecipa a una gara per guadagnare i mille dollari necessari a sposarsi. Alla vigilia del gran premio non può dire tutto il suo amore all'amata perché questa se ne sta lontana dalle piste, esattamente come, in *Sangue e arena*, le mogli dei toreri se ne stanno lontane dalla corrida, chiuse in casa a pregare. Laura non è detto che rimanga in casa, tanto è vero che, quando Tommy le telefona, risponde la madre per cui non può che lasciare il messaggio *Dite a Laura che l'amo*.

Nel testo italiano, Tommy diventa più succintamente Tony (o forse Toni?): è un cantautore tanto innamorato della sua ragazza da dedicarle una canzone che diventa un grandissimo successo, fissato dai traduttori nella folgorante trilogia "gente, applausi, chilometri". Naturalmente il titolo della canzone è *Dite a Laura che l'amo*. Ma, anche qui, mentre lui va in giro in tournée, lei se ne resta a casa. Sembrano tutte compagne di un operaio di fonderia, ce ne fosse mai una che rimanga in compagnia dell'amato mentre lui lavora.

Anche se il primo in pista e il secondo in una comune strada di collegamento tra un concerto e l'altro, la loro fine in auto è però identica: quando li estraggono agonizzanti dalle lamiere, le loro ultime parole sono "dite a Laura che l'amo e il mio amore per lei non potrà morire". E, così, le due rispettive Laura, di vedovili lacrime innaffiate, possono serbare coerenti rimembranze: quella americana lo fa nella cappella funebre, memorizzando a mente la cantilenante voce di lui, quella nostrana riascoltando ripetutamente il disco con la canzone che lui le aveva dedicato.

Il trio Bardotti-Testoni-Nistri (e forse qualcun altro) opera un'autentica traduzione semantica: alla penosa litania "Dite a Laura che l'amo", che deriva direttamente dai sottoprodotti del melodramma, viene conferita una credibilità staticamente italica, sottraendola al fascino hollywoodiano della velocità automobilistica (e telefonica) destinata per sua natura a dubbia longevità. La Laura nostrana, proprio grazie alla ripetitività dolente dell'ascolto di un 45 giri, assicura la fedeltà sempiterna al suo amore. In quella americana c'è sempre il dubbio che, una volta terminate le esequie, nessuna occasione esterna possa rinverdire il lutto, non certo il cosiddetto rombo dei motori. Perché la singola memoria affettiva è fatalmente privata e quindi del

tutto arbitraria. Quella con certificazione documentata da un oggetto riproducibile come il disco è invece memoria collettiva.

Il vero colpo di genio dei traduttori (e ha poca importanza sapere chi sia stato l'ideatore, trattandosi di un marchio di fabbrica perfettamente inserito in una logica collettiva come quella industriale) è la creazione di una meta-canzone: c'è una canzone che non solo racconta una canzone ma, per di più, cita se stessa. Siamo nel 1966 e ci vorranno altri sette anni perché l'operazione si ripeta. Sarà il cantautore francese Serge Lama a farlo, con *Je suis malade* dove il protagonista continua a ripetere questa sconsolata e tragica constatazione. E, a un certo punto dirà:

*Questo amore mi uccide se questo continuerà
io creperò da solo con me stesso vicino alla mia radio
come una grande idiota ascoltando la mia stessa voce che canterà:
je suis malade, completement malade...²*

Una conseguenza difficilmente immaginabile di questa canzone sta nel fatto che il successo importato, quello di una *cover* americana, si trasformi a sua volta in un successo internazionale. La traduzione si fa specchio riflettente che fa rimbalzare oltre i patri confini un'immagine proveniente dall'estero: sull'onda del successo di *Dite a Laura che l'amo*, Michele debutta all'Olympia di Parigi e da lì va in Germania, Giappone, Canada, Messico e tutto il Sudamerica.

Il ricordo di quel disco si cancellerà difficilmente dalla mia memoria. Mi rimanda al 1966, quando Luciano Cerioni era innamorato della sua ex-compagna di liceo Laura Frapolli, sorella maggiore del mio carissimo amico Guido. Eravamo soliti, verso la fine della scuola, trascorrere le domeniche nella loro villa sul lago di Pusiano. Laura e Luciano litigavano sempre e ricordo i ritorni a Milano in auto con lui, esaltato dal dolore causato da quegli scontri (Luciano era più grande di noi e l'unico ad avere la patente) a velocità folli con il mangiadischi che trasmetteva a tutto volume "...dite a Laura che l'amo...". Mi chiedo ancora come sia stato possibile evitare certe stragi della dome-

2. Lama-Dona: *Je suis malade*, Philips, 1973.

nica pomeriggio. E soprattutto, come sia stato graziato io che, almeno allora, non amavo nessuna Laura e che, tra le eventuali lamiere necessariamente fumanti, non avrei proprio saputo cosa dire se non maledire, per l'ennesima volta, la demenza amorosa del conducente.

Sono state ben altre le frecce incendiarie della balestra artistica del traduttore Sergio Bardotti. La differenza tra l'autore di *cover* e il traduttore vero e proprio si traduce, nella prassi, tra quella di tradurre dall'inglese, la lingua leader del mercato discografico, o nel tradurre da altre lingue, come il francese, lo spagnolo o il portoghese. Solitamente, nel primo caso non si traduce, ma ci si inventa un nuovo testo, mentre nel secondo si tenta di seguire scrupolosamente l'originale. Non si deve però credere che nell'area delle prime si annidino solo i grandi successi commerciali, spesso privi di pretese letterarie, di cui si tenta solo di sfruttare l'esito: basti pensare al destino di *The Time Has Come*, brano attinto dal non eclatante repertorio della cantante afro-americana P.P. Arnold, spesso relegata al ruolo di corista, e trasformato nel grande successo di Patty Pravo *Se perdo te*. Né si deve credere che le canzoni in lingue "minoritarie" siano composte solo da raffinate versioni destinate alle élite, ma dai modesti risultati di vendita. I grandi successi, anche commerciali, ottenuti soprattutto dalla Vanoni con le canzoni di Vinicius de Moraes e di Chico Buarque de Hollanda lo stanno a dimostrare.

Bardotti, parlando di sé, amava definirsi un Sancho Panza, disposto, cioè, a lavorare sempre al servizio di qualcuno. Grazie ai suoi studi musicali, la sua carriera in RCA aveva ben presto preso la via della produzione discografica. In questo ruolo non scriveva testi perché poi qualcuno, non si sa chi, potesse cantarli. Quando Sergio si armava di penna per buttare giù dei versi aveva già un obiettivo ben preciso: sapeva quasi sempre chi sarebbe stato l'interprete. E lui stesso sarebbe stato il responsabile di tutta l'operazione. Il traduttore Bardotti si comportava di conseguenza: lavorava sempre al servizio dell'autore, senza tentare di sovrapporsi al linguaggio originale.

Gino Paoli che traduce *Ne me quitte pas* non si preoccupa minimamente di ricreare, nella nostra lingua, la costruzione originaria: se ne frega di rime e di giochi di parole, concepisce il capolavoro di Jacques Brel come una propria canzone e la riconduce al proprio magico erme-

tismo. *Non andare via* è, di fatto, una canzone alla Gino Paoli. Ivano Fossati che trasporta nella nostra lingua *Pequeña serenada diurna* di Silvio Rodríguez o *O que será* di Chico Buarque si comporta allo stesso modo. Non tenta nemmeno di riproporre le acrobazie verbali originali. Non è dato di sapere se preferisca arrendersi di fronte a una così ardua impresa o se non voglia, piuttosto, tenere lontano da sé l'ombra ingombrante di tanto titanici autori di testi. In Chico, la musica non è data solo dalla melodia e dall'armonia, ma anche dall'incalzante e saltellante ritmo scandito dalle rime bacciate e alternate, dalle allitterazioni e dalle consonanze. Fossati non si fa minimamente tentare da tanto geniale virtuosismo: sceglie di intraprendere un'altra strada e fa sua quella canzone adattandola al proprio stile, accontentandosi quasi di una traduzione letterale. Compie un'operazione analoga anche nella ritmica musicale, la trasforma in un brano asciutto ed ermetico. E infatti *Ma che sarà* di Fossati ha la magia della sua *Treni a vapore* più che assomigliare a un brano di Chico Buarque.

Quando esiste tanta distanza dalla logica linguistica originale, si finisce per porci la domanda: trattasi veramente di traduzione? O, meglio ancora: cosa significa tradurre una canzone? Significa trasportare in un'altra lingua il racconto (e il più possibile le singole parole) o invece cercare di cannibalizzare il linguaggio originale tentando di penetrare le tecniche espositive e riproporre? Le parole della traduzione sono solo al servizio della linea musica (che non conosce variazioni) o soprattutto del testo originale?

Bardotti, si è sempre comportato in maniera diametralmente opposta a quelle di Paoli o di Fossati. Consocio di come la singola parola possa avere una valenza non soltanto grammaticale e sintattica, ma anche musicale, convinto che un gioco di rime vada comunque mantenuto per poter ricalcare il ritmo originale, privilegia a volte l'eufonia alla stessa trasposizione letterale. Traducendo "Basta um dia" vuole mantenere a tutti i costi la musicalità di quel "dia" (letteralmente "giorno") che scatena poi una serie di rime. E così, invece di tradurre "*a me basta un giorno/ non più di un giorno / la metà di un giorno...*", preferisce "*che lui mi dia /ancora un'ora/, poi vado via...*".

Potremmo discutere a lungo (sempre che tutto ciò abbia poi un senso) su quale sia la strada preferibile e chiederci, come già faceva provocato-

riamente Majakosvkij, se poi la rima stessa e il ritmo abbiano un senso. In questo momento ciò che interessa è il sottolineare la differenza di approccio al lavoro di traduzione. E possiamo sicuramente affermare che per Bardotti la canzone non va analizzata con l' *intelletto*, che non va oltre la logica formale, ma con la *ragione* che include nella propria sfera anche l'irrazionale, in quanto esso è vivo e vitale. Non si può quindi dimenticare che il suono della parola è l'accompagnamento acustico del senso.

Sergio Bardotti si è sempre mosso all'interno delle logiche dell'industria discografica, in cui militava nell'ala colta e illuminata, e ne è stato uno degli esponenti più rappresentativi. Esistono piccoli, e apparentemente insignificanti, segnali che tradiscono certe scelte di campo: traducendo *La chanson des vieux amants* di Jacques Brel, per esempio, inizia il ritornello con un convenzionale e iper-collaudato "amore mio" in luogo del molto più poetico, accattivante e inconsueto "mio amore", usato invece da Duilio Del Prete.

Non ha mai amato i toni barricadieri di tanta canzone "alternativa", ma non per questo ha mantenuto posizioni accomodanti o convenzionali. Nel tradurre i suoi amati brasiliani ha saputo anche avventurarsi nella denuncia sociale. Nello stesso periodo in cui trattava il tema della Resistenza scrivendo con Endrigo *La ballata dell'ex*, con la traduzione de *II funerale del lavoratore*, interpretata da Chico Buarque, ci avvicina all'opera di un poeta come João Cabral de Mello Neto, documentando una realtà squisitamente brasiliana (e, più generalmente, latinoamericana), quella dei "lavoratori senza terra". Una realtà non ancora ascesa, negli anni Sessanta, agli onori delle grandi cronache, ma che sarebbe balzata all'attenzione dell'opinione pubblica mondiale nel giro di un ventennio. Con una canzone come *Construção*, che affida dapprima ad Anna Identici, riconsegna a Ornellia Vanoni quel ruolo di cantante "sociale" avuto agli inizi della carriera con Strehler e Fo. Lo fa riproponendo il problema dei morti sul lavoro che non possiamo certo pensare di relegare soltanto alle cronache brasiliane (vale la pena di ricordare che, all'epoca, certe morti come quelle sul lavoro in Brasile non godevano nemmeno del diritto di cronaca, perché i militari vietavano ai giornali di riportarle).

Construção è una canzone dalla impalcatura narrativa genialmente elaborata, ma anche facilissima da tradurre: basta riportare pari pari la tra-

duzione letterale di ogni verso, facilitati dall'equivalenza, tra portoghese e italiano, degli aggettivi e sostantivi proparossitoni: *ultima, unica, timido, macchina, solide, logico, lacrima, sabato, principe, naufrago, musica, prodigo, logico, passero, flaccido, pubblico...* C'è solo lo scoglio di "bebado", cioè "ubriaco", che in italiano non ha corrispondenza sdrucchiola. E difatti più di un traduttore va in crisi: la pur attenta e scrupolosa Meri Lao traduce infatti con "alcolico" scelta che poi la obbliga a ricorrere a un'immagine non proprio felicissima come "pieno di alcolici". Jannacci si rifugia in un indovinatissimo e semplice "ubriaco fradicio", mentre Bardotti elimina il sostantivo e lo sostituisce con "comico". Apparentemente si tratta di un grande tradimento, ma nella canzone di Chico il ricorso all'immagine del "bebado" è privo di contenuti sociologici: l'alcool serve solo a ricordare la camminata incerta, l'equilibrio precario. E Bardotti, con il suo verso "come se fosse un comico" ci rimanda alle tecniche interpretative di tanti attori (in primis Charlie Chaplin) che proprio sull'andatura e sui movimenti sghimbesci hanno costruito la loro comicità.

Bardotti, si diceva, era uomo dell'industria discografica, abituato a ragionare con i grandi numeri. E quindi capace di togliere dall'angusto mercato di nicchia anche prodotti difficili. La riprova sta in quel capolavoro che fu *La vita, amico, è l'arte dell'incontro*, dove riunì, proprio grazie all'arma della traduzione, tre personaggi come Vinicius de Moraes, Giuseppe Ungaretti e Sergio Endrigo. E non fu un'attenzione da poco se fece conoscere agli aficionados della canzone d'autore un brano come *Poema degli occhi*, nemmeno tanto famoso presso lo stesso pubblico brasiliano, o la canzoncina infantile *La casa* alla nostra vastissima platea nazionale. Fu in quell'occasione che Vinicius incontrò, seppur indirettamente, un giovane chitarrista di nome Toquinho. Questi si trovava a Roma in visita all'amico Chico Buarque de Hollanda, che nella capitale italiana aveva posto la sede del suo momentaneo esilio. Bardotti, che conobbe Toquinho attraverso Chico, lo portò in sala per brevi inserimenti strumentali. Lo portò in un secondo momento, a registrazioni già terminate. Vinicius conobbe Toquinho soltanto ascoltando il disco. Ma da lì nacque un consorzio musicale che ha rappresentato uno dei capitoli più importanti della storia della musica popolare brasiliana. E che Sergio seppe magistralmente documentare, debitamente tradotto e con l'inserimento di Omelia Vanoni, attraverso il disco *La voglia, la pazzia, l'incoscienza, l'allegria*

Paradossalmente, fu proprio con un mostro sacro internazionale come Charles Aznavour che Bardotti ebbe uno degli incontri meno fortunati dal punto di vista commerciale. Del periodo d'oro del cantautore franco-armeno, Sergio aveva tradotto un evergreen come *E io tra di voi*, spietata analisi delle dinamiche dei comportamenti in una coppia in cui interviene un terzo elemento destinato a rompere gli equilibri esistenti. Ma si era trattato semplicemente di un episodio. Fu quasi sempre Giorgio Calabrese, l'altro grande paroliere-traduttore, a occuparsi delle traduzioni di Aznavour.

Il quale, un piede nell'arte raffinata e l'altro nel bazaar commerciale più variopinto, è stato, nella canzone, quello che registi come Truffaut o Sautet sono stati nel cinema: attenti lettori della piccola e media borghesia, a cavallo tra la commedia brillante e il dramma. Aznavour ha uno strepitoso stile cinematografico di scrittura: sa mettere in scena una fauna umana variegata, una galleria animata di personaggi, dove ognuno racconta in prima persona la propria vita e la propria psicologia.

Sergio Bardotti ha tradotto, con la complicità sapiente di Nini Giacomelli, i brani del *disco Momenti sì, momenti no*. E, in alcuni, casi, gettandosi in acrobazie lessicali, ha rincorso Charles Aznavour sul suo stesso arduo sentiero linguistico. Vedi la canzone *Io bevo*

*e io brindo all' inferno che nel fegato posi,
al bouquet di cirrosi che mi annaffio da me...
...io bevo al nostro amore, al diabolico amplesso
tragicomico spesso / che volare non può...³*

Sergio è stato non soltanto un grande paroliere, ma ha messo a disposizione questo suo talento all'incontro tra culture diverse, gettando ponti tra mondi lontani. Nel diventare ambasciatore musicale della cultura brasiliana, è diventato, a sua volta, un punto di riferimento in Brasile (il suo cognome diventerà il musicale e dolce Bardóci) per l'esportazione della canzone nazionale. Di cui, certamente, già conoscevamo la ricchezza mu-

3. *Io bevo* (Aznavour-Bardotti-Giacomelli) In: Charles Aznavour *Momenti sì, momenti no* NEM, 1988.

sicale. Ma Bardotti ha saputo mostrarci come, dietro a tanta dovizia, ci fosse anche un grandissimo capitale poetico.

Grazie.

~~dal libro~~ *cd Se tutti fossero uguali a te. Il Club Tenco per Sergio Bardotti*, a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi, Editrice Zona 2008 – il libro, presentato per la Rassegna della Canzone d’Autore del Tenco 2008, è interamente dedicata alla figura di Sergio Bardotti. Contiene più di cento testi e un cd con quattordici canzoni eseguite dallo stesso Bardotti

Dimenticanze

Il traduttore omezzo

Un'opera senz'altro meritoria di Angelo Branduardi è stata quella di avere messo in musica la celebre poesia di Sergej Esenin, *Confessioni di un malandrino* (si tratta, secondo le sue stesse dichiarazioni, della sua prima composizione). Meritoria per vari motivi: innanzitutto perché fatta in piena autonomia, nel 1968, in un periodo in cui gli interessi della cultura giovanile guardavano altrove. In secondo luogo perché ha dato vita a una bellissima canzone, sfatando l'assunto abbastanza diffuso secondo cui l'operazione di musicare la grande poesia debba fatalmente condurre a modesti risultati. Per di più, la musica di Branduardi non solo ha creato un motivo orecchiabile di grande impatto, ma ha anche saputo perfettamente interpretare la finta insolenza del grande poeta russo in cui, dietro all'atteggiamento di ribellismo sempre più inquieto, si cela un'inconfessata tenerezza (come del resto lui stesso finisce per ammettere: "sono malato di infanzia e di ricordi").

La sottolineatura di questo aspetto lo si evince già nel titolo, che va a smussare la manifesta arroganza dell'originale *Ispoved' chuligana* (La confessione di un teppista). Il termine *Chuligán* trova il suo l'equivalente nell'inglese *hooligan*, ed è curioso notare che, nel 1919, e cioè l'anno prima della pubblicazione della poesia, Ottone Rosai aveva pubblicato *Il libro di un teppista* assumendo l'identico atteggiamento provocatorio.

In quest'opera di temperamento, Branduardi ci mette anche del suo e, in verità, in maniera arbitraria perché antepone la parvenza perbenista dell'interprete alle scelte linguistiche dell'autore: sostituisce il verso originale "*pischiare* contro il disco della luna" con un più garbato

gridare. Si tratta dello stesso atteggiamento censorio dell'editoria sovietica che negli anni Sessanta, tornando a pubblicare le poesie di Esenin dopo un trentennio di silenzio, rimpiazza il verso con dei puntini di sospensione. Va ricordato, invece, che l'immagine originale è stata ripresa da Roberto Benigni nella sua canzone *Ernesta*:

*...quando dicevi, Ernesta, "se n'ha da far una"
e poi si pisciava dalla finestra contro la luna...¹*

Un altro aspetto, comunque meritorio dell'operazione di Branduardi, è legato al grande successo commerciale che ha finito per sollecitare la curiosità di non pochi appassionati di canzoni verso l'opera del lirico russo. Dimostrando, quindi, come la buona canzone sia in grado di promuovere interessi di altro tipo e di condurre a esperienze culturali più elaborate. In proposito, vale la pena di ricordare che è possibile ascoltare la poesia direttamente dalla voce dello stesso Esenin (la si può ritrovare in You Tube, però digitando in cirillico) dove viene declamata con la classica intonazione cantilenante riservata in Russia alla poesia. Un'intonazione comunque carica di tensione emotiva che rimanda ad altre celebri voci di poeti recitanti come Ungaretti o Dylan Thomas. Tanto che Maksim Gor'kij scrisse: "Esenin più che un uomo era uno strumento musicale creato dalla natura esclusivamente per la poesia"².

La diffusione di queste registrazioni, in grado di offrire la presenza dello stesso Esenin, testimonia che l'interesse per lui non riguarda solo l'opera, ma anche la biografia. Perché le vicende della sua breve vita hanno contribuito non poco al suo mito: il giovanissimo contadino, *l'enfant terrible* carico di bellezza e di poesia, arriva a Mosca non ancora ventenne e raccoglie subito l'interesse dei maggiori letterati, trasformandosi, in brevissimo tempo, in un veneratissimo poeta e in uno dei protagonisti dell'elettrizzante vita europea negli anni Venti. Seguono pagine indimenticabili di lirismo mischiate alle speranze per

1. Roberto Benigni: *Ernesta* in: Sergio Secondiano Sacchi *Per chi suona il cantautore* Edizioni Il Ponente, Sanremo 1983.

2. citazione in: Sergej Esenin, *Russia e altre poesie*, (a cura di Curzia Ferrari) Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2007.

la Rivoluzione d'Ottobre da cui rimane ben presto deluso. E poi l'assidua frequentazione delle bettole moscovite, una vita di bohème costantemente all'insegna dell'eccesso, con quattro mogli, da cui ha tre figli, diverse amanti (tra le altre, da una ha avuto un ulteriore figlio e un'altra si è suicidata sulla sua tomba). Delle mogli, l'attrice teatrale Zinajda Raich diventerà compagna del regista Vsevolod Mejerchol'd e i due faranno una brutta fine durante il più truce periodo delle purghe staliniane: nel 1939 lei verrà uccisa nel suo appartamento, accoltellata e accecata, lui sarà arrestato, processato e fucilato.

L'ultima moglie di Esenin, è Sofija Tolstaja, una nipote di Tolstoj, ma l'unione più nota è quella con la famosa ballerina americana Isadora Duncan che ha diciassette anni più di lui, lei non conosce il russo mentre lui non sa una parola di inglese. Con la Duncan viaggia per l'Europa e l'America, dove, però, si sente completamente estraneo. Per di più lui, poeta celebrato in patria, viene relegato al semplice ruolo di marito accompagnatore. Gli scandali pubblici in hotel e ristoranti dovuti allo smodato alcolismo di lui mettono ben presto in crisi irreparabile la relazione. C'è poi il ritorno in patria, il ricovero in un ospedale psichiatrico, la galoppante ostilità degli apparati culturali dopo le sue critiche al regime, le liriche più intense e disperate (*L'uomo nero* in primis) e infine gli ultimi versi scritti col sangue delle proprie vene all'hotel Angleterre di Leningrado:

*non è nuovo morire, in questa vita
ma più nuovo non è di certo vivere.*³

E il suicidio il giorno seguente, nella camera dello stesso albergo, quando s'impicca ai tubi del riscaldamento a soli trent'anni. Queste note biografiche finiscono per rimandare immediatamente a quelle del poeta-cantautore Vladimir Vysotskij per via della celebre moglie straniera (l'attrice francese Marina Vlady) e del grande talento compromesso da un alcolismo autodistruttivo. Va ricordato, tra l'altro, che proprio lo stesso Branduardi ha messo in musica, con raffinata sensibi-

3. Esenin, Sergej *Arrivederci, amico, arrivederci* in *Poesie* (a cura di Giuseppe Paolo Samonà) Garzanti, Milano, 1981.

lità, l'ultima poesia di Vysotskij (che, essendo senza titolo è stata denominata *L'ultimo poema*).

Un ulteriore aspetto encomiabile dell'operazione legata a Esenin ci arriva, infine, proprio dal sito dello stesso Angelo Branduardi. Dove il testo cantato viene messo a confronto con la traduzione (più conosciuta) di Angelo Maria Ripellino. La lettura parallela dei due versioni permette di calarsi nel non semplice mestiere del traduttore di poesia perché, anche senza conoscere la lingua russa, è possibile paragonare le diverse soluzioni adottate e, soprattutto, leggere con quale inventiva il testo poetico sia stato presentato nella nostra lingua. Il confronto tra i versi di Ripellino e quelli cantati da Branduardi è quello tra due approcci alla traduzione totalmente diversi: letterario il primo e lirico il secondo (i due termini vengono qui usati per semplificazione). Il primo ricerca innanzitutto una fedeltà quasi filologica al testo originale senza per questo rinunciare all'eleganza stilistica, il secondo tenta soprattutto di ricreare nella nostra lingua i preziosi giochi di metrica, rime e assonanze di Esenin. Dal confronto è possibile capire come Branduardi non avrebbe mai potuto costruire la sua canzone, così ritmicamente incalzante, basandosi sul testo di Ripellino. Volendo appassionarsi all'esercizio di comparazione, varrebbe la pena di estenderlo scomodando altre traduzioni, tra cui quelle degli illustri slavisti Eridano Balzarelli o Bruno Carnevali (esisterebbe teoricamente, anche quella attribuita a Giuseppe Paolo Samonà ma, per misteriose coincidenze, è perfettamente identica a quella di Ripellino).

Partiamo proprio dall'incipit della canzone (non della poesia, perché Branduardi ne omette i primi cinque versi) dove il poeta rivendica il ruolo di impertinente provocatore. Ripellino così traduce:

*Io porto di mia voglia spettinata la testa
lume a petrolio sopra le mie spalle
mi piace nella tenebra schiarire
lo spoglio autunno delle anime vostre
e piace a me che mi volino contro
i sassi dell'ingiuria
grandine di eruttante temporale
solo più forte stringo fra le mani*

*l'ondulata mia bolla dei capelli.*⁴

La versione cantata da Branduardi è ugualmente fedele, ma si presenta in una forma metrica che si adatta magistralmente alla musica:

*Mi piace spettinato camminare
col capo sulle spalle come un lume
così mi diverto a rischiarare
il vostro autunno senza piume
mi piace che mi grandini sul viso
la fitta sassaiola dell'ingiuria
l'agguanto solo per sentirmi vivo
al guscio della mia capigliatura.*⁵

Nel 1922, due anni dopo che Esenin aveva composto questa poesia, Lev Trotskij annotava a proposito di questi atteggiamenti: “È indubbio che Esenin ha riflesso in sé lo spirito prerivoluzionario e rivoluzionario della gioventù contadina che dallo scuotimento del modo di vita contadino è stata spinta all’insolenza e alla sfrenatezza”. E proseguiva poi: “vuole essere terribile, ma non ci riesce”, e poi ancora: “quando si presenta quasi come un teppista sanguinario, l’effetto è divertente...”⁶

La sua poetica soffre la permanente conflittualità tra le pulsioni urbane della società sovietica, che da una parte lo affascina, e il nostalgico richiamo della vecchia Russia contadina, in cui affondano le sue radici, minacciata dall’industrializzazione. Nella parte centrale della poesia l’effervescente campionario delle sue immagini rivela proprio questo irrisolvibile contrasto generato, o comunque accelerato, dalla rivoluzione. In Ripellino leggiamo:

*Ma vive in lui la primigenia impronta
del monello campagnolo
ad ogni mucca effigiata*

4. Esenin, Sergej *Confessione d'un teppista* in: *Poesia russa del Novecento* (a cura di Angelo Maria Ripellino) Guanda, Parma, 1960.

5. Branduardi, Angelo: *Confessioni di un malandrino* in: *La luna*, RCA, 1975.

6. Trotskij, Lev *Letteratura e rivoluzione* Einaudi, Torino, 1973.

*sopra le insegne di macelleria
si inchina da lontano
ed incontrando in piazza i vetturini
ricorda l'odore del letame sui campi
pronto, come uno strascico nuziale
a reggere la coda dei cavalli.*⁷

Carnevali (che peraltro presenta, a differenza degli altri, il testo a fronte) aggiunge, abbastanza misteriosamente, un verso assente in Esenin:

*Ma vive ancora in lui l'antica foga
del monello campagnolo
che ogni cosa vuole rimettere a posto
ad ogni mucca sulle insegne di macelleria
egli manda un saluto di lontano
ed incontrando in piazza i vetturini
e ricordando l'odore del letame de' campi natali
è pronto a reggere la coda a ogni cavallo
come lo strascico di un abito nuziale.*⁸

Mentre Branduardi ritmicamente incalza:

*Ma sopravvive in lui la frenesia
di un vecchio mariuolo di campagna
e ad ogni insegna di macelleria
alla vacca s'inchina sua compagna.
E quando incontra un vetturino
gli torna in mente il suo concio natale
e vorrebbe la coda del ronzino
regger come strascico nuziale.*⁹

7. Esenin, Sergej *Confessione d'un teppista* in: *Poesia russa del Novecento* op. cit.

8. Esenin, Sergej: *Confessione d'un teppista* in: Aleksandr Blok, Vladimir Majakovskij, Sergej Esenin, Boris Pasternak: *Poeti russi nella rivoluzione* (a cura di Bruno Carnevali) Newton Compton, Roma, 1971.

9. Branduardi, Angelo: *Confessioni di un malandrino* op. cit.

Come osserva sempre Trotskij nel 1922: “Le radici di Esenin sono campagnole, ma non così profonde come quelle di Kljuev. Esenin è più giovane, è diventato poeta quando la campagna e la Russia erano già messe sottosopra dalla rivoluzione. Non è soltanto più giovane, è anche più flessibile, più plastico, più aperto agli influssi e alle possibilità”. Per poi aggiungere: “Esenin appartiene ancora all’avvenire”¹⁰.

Sappiamo invece che l’avvenire di Esenin durerà ancora solo tre anni. Ma quali possano essere le possibilità irrisolte sembra adombrarlo lo stesso poeta che, proseguendo i suoi esercizi di immaginismo, conclude con questa quartina:

*L'agosto del mio capo si versa quale vino
Di capelli in tempesta
Ho voglia d'essere la vela gialla
Verso il paese cui per mare andiamo.*¹¹

Questo, naturalmente, secondo la traduzione di Ripellino, dove invece Balzarelli (che, come Carnevali, mette a fronte il testo originale russo, recita:

*Come un agosto la mia testa
versa vino di capelli in tempesta
voglio essere una gialla velatura
verso il paese per cui navighiamo.*¹²

La conclusione della canzone, più sensibile alle esigenze di mantenimento delle rime, suona invece così:

*Dalla mia testa come uva matura
gocciola il folle vino delle chiome*

10. Trotskij, Lev *Letteratura e rivoluzione* op.cit.

11. Esenin, Sergej *Confessione d'un teppista* In: *Poesia russa del Novecento* op.cit.

12. Esenin, Sergej: *Hooligan (Chuligan)* In: Sergej Esenin *Poesie e poemetti* (a cura di Eridano Bazzarelli) BUR Rizzoli, Milano, 2000.

*voglio essere una gialla velatura
gonfia verso un paese senza nome.*¹³

Con l'accostamento dei due testi, quello con la traduzione di Ripellino e quello cantato da Branduardi, Il curatore del sito ha compiuto una operazione culturale più che encomiabile, del tutto insolita perfino nei saggi letterari. Quello, invece, che risulta assai poco meritorio è la disinvolta presentazione del testo che Branduardi canta. A differenza di quello di Ripellino, non si fa alcun cenno al traduttore, lasciando implicitamente intendere che si tratti dello stesso cantautore. Invece è Renato Poggioli che, proprio come Ripellino, è stato uno studioso di letteratura moderna non solo russa, ma anche ceca. Poggioli cominciò a tradurre Esenin nel 1935, a ventisette anni, in piena epoca fascista. Nel 1937 dovette lasciare l'Italia ed emigrò negli Stati Uniti dove ha insegnato ad Harvard. Del 1949 è la sua raccolta *Il fiore del verso russo* (edito da Mondadori) da cui è stata appunto estratta la versione musicata da Branduardi. Tale libro gli ha procurato il dichiarato ostracismo del PCI per avere pubblicato poeti non graditi all'estetica del "realismo socialista" e per questo perseguitati (Stalin era ancora vivo). Tale avversione gli costò l'epurazione dalla casa editrice Einaudi e il rifiuto di Laterza. Per chi è interessato alla poesia russa, va segnalata un'altra sua opera basilare: *I lirici russi: 1890-1930*, pubblicato ad Harvard nel 1960 e ripreso in Italia da Lerici quattro anni dopo. Qui, parlando proprio di Esenin, Poggioli annota sconsolatamente: "La lezione del suo destino, come del destino di Majakovskij, è che in nessun paese i poeti trovano altrettanto difficile vivere o sopravvivere quanto nella Russia sovietica, che essi stessi un tempo hanno salutato come una terra promessa"¹⁴.

Renato Poggioli è stato un intellettuale antifascista, ma scomodo perché anticonformista, privo di tabù e non allineato su posizioni dogmatiche. È morto in California nel 1963 in un incidente stradale. Le tre università americane in cui ha insegnato, Harvard, Massachusetts e Brown, nel centenario della nascita (2007) hanno organizzato per tre

13. Branduardi, Angelo: *Confessioni di un malandrino* op. cit.

14. Poggioli, Renato, *I lirici russi: 1890-1930*, Lerici Editori, Milano, 1964.

giorni consecutivi un simposio di studi su di lui. Da noi, invece, ci si dimentica troppo colpevolmente di uno degli intellettuali più cosmopoliti che abbiamo avuto: non viene citato né dalla Treccanina né dalla Garzantina. Branduardi si è comportato in modo analogo. E non solo nel sito: nel disco il nome di Poggioli non è menzionato tra gli autori della canzone. Come invece obblighi morali, ancor prima che legali, costringerebbero a fare.

(Inedito, 2008)

Canzone e poesia

Il permanente equivoco

La canzone d'autore è poesia? La domanda che dà il titolo all'incontro di oggi non è certamente nuova. E non solo perché si ripete puntualmente nei tanti convegni sull'argomento che si organizzano in Italia, ma perché viene da molto più lontano. Risale a un secolo fa, quando i poeti scapigliati polemizzavano sui libretti d'opera. Le diatribe di allora soffrivano della contrapposizione schizofrenica tra soluzioni drammaturgiche e valori letterari. Puccini avrà addirittura due librettisti, uno per l'intreccio e l'altro per costruzione poetica: in pratica soggetto e sceneggiatore. Non scandalizziamoci per questa scrittura a quattro mani, perché, proprio due anni prima della morte di Puccini, viene prodotto uno dei testi poetici più importanti del Novecento: *La terra desolata* di Eliot che conosce una collaborazione non marginale di Ezra Pound.

Comunque, morto Puccini, morto Mascagni e in coma quasi quasi stazionario il melodramma, il dilemma ristagna ben celato per tutta la stagione della cosiddetta musica leggera, termine che ormai usa soltanto Ivano Fossati. Ma, sulla fine degli Anni Cinquanta, il dilemma riaffiora. Proprio con l'apparizione di quella che verrà in seguito definita canzone d'autore (e mi piace qui ricordare che il copyright andrebbe riconosciuto a Enrico de Angelis che usò per primo questa denominazione), quando cioè il testo torna a svolgere un ruolo non necessariamente subalterno alla musica. Per cui, ogni tanto, si finisce per organizzare un incontro o una tavola rotonda per riproporre la questione. Come in ogni convegno che si rispetti, argomento e titolo sono scelti con largo anticipo e quindi gli organizzatori di questa lunga giornata di dibattito avevano già posto da qualche tempo l'inquietante

interrogativo che dà il titolo all'incontro di oggi: "la canzone d'autore è poesia?"

Senonché, circa un mese fa, è apparso nelle edicole una collana discografica dedicata a Mogol dalla denominazione piuttosto perentoria e risolutiva: *Musica e Poesia*. Titolo impegnativo, dal momento che, finora, in questo tipo di operazioni si erano usati approcci differenti: *Emozioni in musica*, *Musica e Parole*, *Musica e versi*. Notate come il termine *musica* non sia mai messo in discussione: compare sempre, anche se, a questo punto, varrebbe la pena di porre anche un altro più che legittimo interrogativo, che però non viene mai in mente a nessun organizzatore di convegni: la canzone d'autore è musica?

Questo *Musica e Poesia* è un titolo che viene a spiazzare il dubbio insito nell'interrogativo posto da questo convegno. Ci informa, infatti, che non solo le canzoni di Battisti, Cocciantè, e anche di Tajoli, sono grondanti di *poesia*, ma che questa è presente solo in virtù dei testi. Se poesia c'è, esiste solo nella parte letteraria della canzone e non certo nelle composizioni o nel canto del Lucio nazionale, perché, trattandosi di *musica*, si tratta di tutt'altra cosa. Il perentorio titolo della collana discografica ci potrebbe suggerire un ulteriore e ben più impegnativo quesito: la canzone il cui testo non sia scritto da Mogol può essere poesia?

Ma, come ben sappiamo, gli addetti al marketing fanno il loro mestiere e poco si curano delle eventuali quisquiglie legate alle loro stesse strategie comunicative. Questa intrusione di Giulio Rapetti, in arte Mogol, nei pascoli del Parnaso potrebbe, forse, suscitare qualche commento sarcastico, riassumibile in questi tre versi:

*vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole e più non dimandare:
"come può uno scoglio arginare il mare?"*.

Se intorno alla parola *musica* non si apre nessun dibattito è forse perché al termine viene attribuita una valenza squisitamente tecnica, cioè quella della combinazione di più suoni in base a regole definite. Per cui la musica, buona o cattiva che sia, è pur sempre musica. In-

vece il testo non è sempre solo testo, per cui a volte scatta l'allarme: siamo forse entrati nel campo della poesia?

A questo punto, e per affrontare il quesito, meglio partire da ciò che sembrerebbe ovvio e scontato, ma che forse tanto scontato non è: dal significato attribuito al termine "poesia". Lo faremo non tanto per darci una risposta univoca, ma, casomai, per porre altre domande e stimolare ulteriori considerazioni. E, soprattutto, lo faremo impossessandoci delle definizioni dei dizionari. Il Devoto Oli ci fornisce quattro definizioni molto articolate. Lo Zingarelli addirittura sei, seppure più sintetiche. Per evitare che ci possa sfuggire qualcosa, prendiamo in considerazione proprio queste: 1) *Illusione e finzione* 2) *Versi* 3) *Opera, componimento di un autore specialmente lirico o di non grande dimensione.* 4) *Arte e tecnica dell'esprimere in versi una determinata visione del mondo* 5) *Il complesso della traduzione poetica di una determinata tradizione culturale* 6) *Capacità di commuovere e di suscitare emozioni, sentimenti fantasie.*

Vediamo quindi di verificare se la canzone d'autore sia o no poesia a secondo dei significati, che peraltro non si escludono a vicenda, che vogliamo dare alla parola.

- 1) *Illusione e finzione.* Il termine viene qui usato in senso spregiativo: "siamo gente pratica, non siamo qui a fare poesia". Si tratta, insomma, dell'astrattezza che non ha nessun riferimento con la realtà. In questo senso possiamo tranquillamente sostenere che la canzone d'autore non è per niente poesia. Dietro ad essa si muove, infatti, un'industria discografica, un apparato promozionale, una struttura organizzativa che alla realtà quotidiana è molto bene ancorata. Se è purtroppo vero che, salvo rarissime eccezioni, non si può vivere di poesia, è altrettanto sicuro che di canzone d'autore sia possibile farlo. E alcuni ci vivono molto bene, altro che *illusione e finzione*.
- 2) *Versi.* In questa accezione, squisitamente tecnica, la canzone sembrerebbe indiscutibilmente poesia perché il testo di una canzone è, formalmente, costruito con scrittura in versi. E, annotazione a latere, è sovente poesia tradizionale: poiché la musica lo impone o lo suggerisce, è spesso in rima e quasi sempre segue schemi metrici. Però viaggiano in metrica anche

i rapper che sono soliti scrivere i loro testi a monoblocco, senza punteggiatura e senza andare a capo. Come la mettiamo, in questo caso?

- 3) *Opera, componimento di un autore specialmente lirico o di non grande dimensione.* Anche qui si tratta di una definizione esclusivamente tecnica che sottintende una composizione articolata formata da un susseguirsi di parole. Però “di non grande dimensione” perché altrimenti si entra nell’ingombrante parametro del “poema”. Si deduce inoltre, e di conseguenza, che la canzone, essendo commistione di musica, parola e interpretazione, non può venire confusa con la poesia.
- 4) *Arte e tecnica dell’esprimere in versi una determinata visione del mondo.* Fuocherello, cominciamo a entrare, finalmente, nel rischioso e affascinante campo dell’opinabile, dal momento che una propria “visione del mondo” la esprimono tanti cantautori, da Ivan Della Mea al portavoce musicale di Comunione e Liberazione Claudio Chieffo, da Renato Rascel a Leo Valeriano, prototipo del cantautorato neo-fascista, da Gigi D’Alessio ad Antonello Venditti. Tutti costoro esprimono determinate visioni del mondo e, per di più, lo fanno in versi. Traiamone le conseguenti conclusioni.
- 5) *Il complesso della traduzione poetica di una determinata tradizione culturale.* Qui il discorso sul “complesso della traduzione poetica” si fa veramente “complesso” e, proprio per non “complicare” ulteriormente la nostra vita immediata, eviterei di conferire all’intero *corpus* della produzione cantautorale l’appellativo compromettente di “tradizione culturale”. Forse sarà possibile farlo in un futuro e invito i giovani qui presenti a rimandare di qualche decennio il lavoro di classificazione storica ed estetica.
- 6) *Capacità di commuovere e di suscitare emozioni, sentimenti, fantasie, pensieri.* Questa, in fondo, è la vera funzione dell’arte e, direi, è anche uno dei ruoli principali della canzone. Detta in soldoni, l’arte e la canzone svolgono un’identica funzione comunicativa e quindi, in questo senso, la canzone può essere poesia. Ma lo è indipendentemente dal valore letterario

perché l'emozione, cioè l'alterazione dell'equilibrio di uno stato psichico affettivo, esiste indipendentemente dalla qualità della percezione che l'ha provocato. C'è chi si emoziona con Leopardi e chi con Mario Merola, chi con Dostoevskij e chi con Liala. Il nocciolo della questione sta, in fondo, proprio qui.

In base a queste riflessioni, sarebbe stupido negare alla canzone la possibilità di esprimersi in forme che qualcuno, partendo magari da esperienze culturali non troppo ingenuie, potrebbe definire "poetiche" tanto da inserirle a forza nelle cassaforte della letteratura. Se c'è stato più di un illustre cattedratico che ha proposto Bob Dylan o Horacio Ferrer al Nobel, se i versi di Vinicius de Moraes, anche quelli scritti per essere musicati, vengono considerati patrimonio della poesia brasiliana del Novecento, se Fernanda Pivano sostiene che i veri poeti contemporanei siano i cantautori, mi sembra quasi imbarazzante porci la domanda: "la canzone è poesia?". Si tratta, casomai, di valutare soltanto entrando nel merito dell'opera e chiederci invece: "in questa determinata canzone c'è o non c'è poesia?". Tenendo ben presente che questa domanda si traduce in una semplice considerazione: "è forse in grado di emozionarmi, di dire qualcosa ai miei sentimenti, stati d'animo ed emozioni intellettuali?".

E qui sì, allontanandoci prudentemente da ogni tipo di generalizzazione, che l'argomento comincia a farsi interessante. Forse, a questo punto, possiamo farci tutte le domande che vogliamo e non avere paura di restare abbagliati dalle risposte. Così la poesia e la "canzone d'autore" possono, se proprio vogliono, abbracciarsi ed avvinghiarsi. Insomma:

*apro gli occhi e ti penso
e m'illumino d'immenso.*

(Intervento al convegno *La Canzone d'autore è poesia?*
Comune di Basiglio, 27 maggio 1999)

L'anima dei poeti

Gli incontri tra letteratura e canzone

L'affettuosa citazione di una delle più famose canzoni di Charles Trenet è il titolo della Rassegna della canzone d'autore 2003, del convegno e delle manifestazioni collaterali.

Ma, tanto per sbarazzarci di ogni possibile equivoco e per delimitare le aree d'indagine, si sono posti subito dei picchetti ben identificabili nel sottotitolo "quando la canzone incontra la letteratura". Che è argomento ben diverso da "quando la musica incontra la poesia" o, ancora, da "quando la canzone genera poesia", enunciazioni destinate a portarci fatalmente lontano, costringendoci a spaziare nella storia, da Omero a Stravinskij, o dentro i linguaggi di Raimbaut de Vaqueiras o di Steve Lacy, a immergerci nel tempo riesumando l'attualità di episodi come quelli del 1979 al festival dei poeti di Castelporziano, quando Allen Ginsberg volle ricalcare le vestigia dei trovatori cantando i suoi versi accompagnandosi con l'armonium, sonaglini indiani e con un organetto suonato da Fernanda Pivano. Se non, addirittura, a scantonare l'argomento stesso, col rischio di precipitare nelle fruste argomentazioni capaci di partorire la faticosa domanda "la canzone d'autore è poesia?".

Partendo invece da una ben netta distinzione di ruoli, tra la parola destinata alla lettura e quella destinata alla musica e alla voce, si vogliono osservare da vicino alcuni significativi episodi di un ciclico *rendez-vous*, che avviene quando il mondo della letteratura viene assorbito e fatto proprio da quello della canzone. In questa sede, l'inverso non ci interessa: non è nostra intenzione focalizzare l'attenzione sulla tendenza di numerosi cantautori che, con alterne fortune, tentano occasionali scorriere nelle steppe della poesia e del romanzo.

La canzone incontra la letteratura in diversi modi. Il caso più significativo, anche se non il più frequente, vede il sodalizio diretto tra letterato e compositore: il poeta, o lo scrittore, scrive appositamente versi destinati alla musica. Si tratta di una prassi dalle felici stagioni, come quella napoletana di Salvatore Di Giacomo e di Ferdinando Russo (e, seppur estemporaneamente, dello stesso D'Annunzio) o come quella post-bellica ed esistenzialista di Jacques Prévert. Non va però dimenticato, da una parte, che già alla fine degli anni Venti questo poeta aveva cominciato a scrivere versi per canzoni, e, dall'altra, che molte canzoni che portano la sua firma sono in realtà poesie già edite a cui è stata applicata in un secondo tempo una musica.

Questa diretta discesa in campo non risulta sempre delle più agevoli, spesso è la prova di un indizio insinuante: la canzone non è affatto un'arte minore e il cosiddetto "paroliere" non è, necessariamente, da considerarsi alla stregua di un poeta di serie B.

L'incontro più frequente si registra, però, nella trasformazione della poesia in canzone, quando cioè si va a mettere in musica dei versi originariamente destinati alla pagina scritta (o al *reading*, esperienza che sottintende comunque una contaminazione tra verbo e suono). Si tratta di un'invasione di campo: il musicista tenta di fare sue parole che teoricamente non dovrebbero appartenergli. La pratica ha anche sfornato alcuni specialisti del genere, cantautori che hanno fatto del "cantar poesia" l'unico modo – o quello preponderante – di scrivere canzoni: in Spagna ci sono Paco Ibañez e Amancio Prada, in Romania Tudor Gheorghe e in Italia il duo Palladini-Gargano.

La prassi ha illustri antenati nella musica colta, specificamente nella premiata ditta "Lied & Song" che della compagnia "Canzone d'autore" rappresenta un aristocratico socio fondatore e, in qualche modo, anche un azionista di minoranza. Nella musica colta si è soliti giudicare il risultato basandosi esclusivamente sulla preponderanza musicale, mentre nella canzone d'autore, per tradizione più sensibile all'importanza del testo, si pretende soprattutto che venga evidenziato il valore poetico e semantico delle parole. Posto sul piano strettamente musicale, il confronto è spesso improponibile. Ma sta proprio nell'assoluto primato della musica sul testo, nella attenzione spesso marginale che, in realtà, compositori hanno per la parola, nella distanza semantica che si viene a

creare tra il canto impostato e il verso, che l'umile e discreta voce di un Sergio Endrigo ci risulta più familiarmente vicina e aderente al progetto poetico originario rispetto a quella di tecnicamente ineccepibile di un tenore, troppo spesso compressa nella virtuosistica esibizione del mezzo vocale e quasi del tutto assorbito dallo spartito e non dal testo.

E non solo: la musica popolare, così vicina alla nostra sensibilità d'ascolto quotidiano, è a volte in grado di annullare la distanza tra noi e una lingua magari desueta, restituendocene così l'attualità emotiva. Per cui le note di Stefano Palladini e Nazario Gargano ci permettono di immergerci senza resistenze nella dolente tristezza di quei versi "Perch'i no spero di tornar giammai..." riconsegnando freschezza all'italiano duecentesco di Guido Cavalcanti. Allontanarci dalla tentazione di considerare certa letteratura degli albori soltanto alla stregua di un documento storico per ricomporre un linguaggio capace di parlare allo stato d'animo significa instaurare la relazione primaria tra l'ascoltatore e l'opera d'arte.

Naturalmente, l'esercizio del musicare versi non è pedantemente filologico: ammette qualche mutilazione o digressione rispetto al testo originale che a volte viene adattato, oppure non cantato nella sua interezza. Ascoltando Angelo Branduardi intonare *Il cantico delle creature* di Francesco d'Assisi ci si rende subito conto di quanto i famosi versi del santo siano stati (dalla moglie dello stesso Branduardi, Luisa Zappa) "aggiustati", sostituendo cioè alcune parole o forme verbali desuete con termini e costruzioni sintattiche a noi più comprensibili. Non c'è da meravigliarsi o da scandalizzarsi: anche il celebre testo del XIII secolo *Pauvre Rutebeuf* musicato da Leo Ferré non solo è il risultato di un collage selezionato di tre poesie (*Le dit de la griesche d'hiver*, *La complainte de Rutebeufe*, *Le mariage de Rutebeuf*) ma è anch'esso frutto di un adattamento alla lingua francese contemporanea. E così le poesie di Saffo musicate da Angelique Ionatos e da Nena Venetsanou sono quelle riadattate in greco moderno da Odysseus Elytis.

Succede anche che, a volte, la poesia possa essere ripresa soltanto in parte per venire inserita in un contesto che la incorpora, in una sorta di "canzone sandwich". Di questo tipo di operazione, Roberto Vecchioni ci ha mostrato un efficace esempio con *Lettere d'amore*: una canzone che nelle strofe, con parole del cantautore, racconta gli ultimi giorni di Fernando Pessoa con abbondanti citazioni al suo mondo poetico, grazie ai ri-

ferimenti che vanno dalla tabaccheria alla pioggia obliqua, dagli eteronimi a Ofelia. Ma poi, nel ritornello, utilizza gli stessi versi del poeta portoghese, tratti da *As cartas do amor*, l'ultima poesia del poeta, scritta trenta giorni prima della morte (utilizzando, senza però citarla, la traduzione di Antonio Tabucchi). Così facendo, con questo dare voce direttamente a Pessoa, Vecchioni dilata ulteriormente il gioco, tanto caro al poeta, di osservare se stesso da *miradores* differenziati.

Un altro modo di fare incontrare canzone e letteratura è quello, assai fugace, della citazione. A volte criptica e cannibalistica, per cui si prende a prestito un singolo verso e lo si infila con noncuranza all'interno di un testo: può essere interpretato come un furto, un gioco o una sfida. Oppure esibita e compiaciuta, a volte scopertamente allusiva.

Francesco Guccini ha spesso amato questi due tipi di *divertissement*, basti pensare *all'Isola non trovata* ripresa (non proprio in filigrana) da Guido Cozzano e in cui viene dichiarato solo il titolo, o alla *Canzone dei dodici mesi* dove saltellano continui rimandi letterari, dalla scapiagliatura ante-litteram di Cenne della Chitarra e Folgore da San Gimignano a Poliziano di *Ben venga maggio*, dall'Eliot di *The Waste Land* a quello di *Gerontion*.

In altri casi la poesia rappresenta un punto di partenza per un'elaborazione ulteriore, per quell'operazione definita "libero adattamento": l'esempio più efficace ce lo ha fornito Fabrizio De Andre con la sua raccolta *Non al denaro, non all'amore, né al cielo* basata su personali trascrizioni di brani *dell'Antologia di Spoon River*. La raccolta di Masters ha sollecitato anche Ivano Fossati: *Il perdono (Johnny Sawrye)* riprende, infatti, una delle più celebri pagine dell'Antologia.

L'opera letteraria può, inoltre, diventare l'ispiratrice di una canzone. Le straordinarie pagine di *Morte a credito* in cui Louis Ferdinand Céline, rievocando un episodio della propria adolescenza, descrive un tragico-mico passaggio della Manica, sono servite a Giorgio Gaber per comporre *La nave*. La storia di Antenor, protagonista del XXIII capitolo del romanzo *Don Segundo Sombra* di Ricaldo Güiraldes, ha offerto a Francesco Guccini l'ispirazione per la canzone, giocata sul ritmo di *chacarera*, intitolata appunto *Antenor*.

Tra i personaggi letterari diventati protagonisti di canzoni, un certo riscontro ispirativo lo raccolgono Ofelia, Cirano, l'Alice di Lewis Car-

roll o il Corvo di Poe. Ma don Chisciotte è sicuramente la figura più ripresa, da Roberto Vecchioni a Francesco Guccini, da Jacques Brel a Milton Nascimento. Se Guccini, dietro l'*input* di Beppe Dati, instaura un dibattito tra i due personaggi chiave del poema, un'operazione molto più intrigante è stata quella compiuta da Anna Lamberti Bocconi e Ivano Fossati che, in *La confessione di Alonso Chisciano*, instaurano un confronto indiretto addirittura tra il personaggio letterario e il poeta: don Chisciotte, messa da parte la sua pazzia, riacquista la vera identità di Alonso Chisciano, come un attore che abbandona il ruolo finora recitato. Si apre così un affascinante dibattito tra Cervantes e il suo stesso personaggio. D'altra parte Cervantes muore nella prima parte del '600, il secolo del barocco in cui l'arte è soprattutto rappresentazione e finzione scenica. E Anna Lamberti Bocconi, autrice del testo, non fa altro che entrare nel merito della finzione ampliando il relativo commento.

Il mondo della letteratura non è composto soltanto di opere, ma anche di autori. E spesso è la biografia a incuriosire, soprattutto se si tratta di una biografia particolarmente movimentata: quella di Proust non ha ispirato nessuno, almeno finora, mentre quelle dei poeti maledetti seminano invece un fascino continuamente rinnovato. Se Paolo Conte fotografa in pochi tic esistenziali la figura di Hemingway, Silvio Rodríguez tenta di addentrarsi nel mondo poetico di Edgar Allan Poe attraverso i papaveri che tanto segnarono la sua vita. E se il cantautore cubano arriva ad affrontare l'opera attraverso certi episodi di vita, Roberto Vecchioni si spinge addirittura a teorizzare l'identificazione tra biografia e opera d'arte, sostenendo che la vera poesia stia, come nel caso di Rimbaud, nella stessa biografia. E lui, Vecchioni, in *A.R.* fa un summit linguistico di quello che è appunto l'incontro tra canzone e letteratura. Cogliendo il protagonista in mezzo al Mediterraneo nella disperata via di un ritorno verso la culla delle sue radici, lo colloca in quel significativo guado tra i due mondi del suo (di Rimbaud, naturalmente) concetto poetico: l'Europa, teatro della ribellione e della letteratura (la poesia scritta), e l'Africa, via della fuga e dell'avventura (la poesia vissuta). Un Rimbaud agonizzante racconta se stesso e manifesta anche una parte della propria poetica in due sintetiche righe:

*ribaltare le parole, invertire il senso
fino allo sputo*¹

La citazione diventa poesia cantata quando Vecchioni introduce, come con Pessoa, alcuni versi di *Mes petites amoureuses*. Il gioco, che qui è scoperto perché sono cantati in francese, diventa criptico quando si appropria di due immagini del poeta argentino Juan Gelman: *portoghesi, inglesi e tanti uccelli di rapina* (nell'originale, a dire il vero, ci sono anche i francesi...) e poi *una negra grande come un ospedale*. Si tratta di due citazioni ricavate da *Explicação*, poesia di Gelman dedicata proprio al poeta di Charleville. È una sequenza di sofferti riferimenti letterari perché Vecchioni, si sa, nella sofferenza si esalta.

C'è invece chi preferisce sintonizzarsi sull'onda del rimando scanzonato facendo sfilare sulla stessa passerella sia autori che personaggi letterari: la lezione viene dal simbolismo d'oltre oceano e, non per niente, il Dylan di *Desolation row* ci fa incontrare Cenerentola, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, il Fantasma dell'opera, il Quasimodo di Nôtre Dame, Ofelia, Einstein, Casanova: tutti quanti in festosa successione, come in un gran finale felliniano. E così, di rimando in rimando, di vicolo in via, si arriva a Guccini che nelle atmosfere albeggianti di *Via Paolo Fabbri 43* caprioleggia tra Linus e Khayyam, Borges e Barthes, Alice e Cartesio.

In alcuni paesi, quelli latini in primis, la pratica del musicare i poeti è presente con una certa frequenza. In Francia la tradizione è di lunga data, incoraggiata anche dall'usanza, sopravvissuta alle sovvertitrici avanguardie del Novecento, di mantenere metrica e rima, di costruire quindi testi facilmente adattabili ad un ritmo musicale. Anche così si spiega, ad esempio, la straordinaria diffusione delle canzoni tratte da Louis Aragon. C'è proprio una sua frase, nella prefazione all'edizione del 1966 del *Roman inachevé*, che può spiegare tanto successo: "Eh sì, cari imbecilli, la poesia francese è innanzitutto canto".

Mentre, in Italia, uno degli effetti più visibili dell'irruzione di Marinetti sulla scena letteraria sta proprio nella frantumazione di tutte queste gabbie.

1. Vecchioni, Roberto A.R. In: *Elisir*, Philips, 1976.

Da non dimenticare, infine, l'aspetto "rivendicativo" delle culture e delle lingue minoritarie. La massiccia presenza di canzoni catalane nel repertorio "poetico" è dovuta, ad esempio, a un preciso disegno strategico, maturato all'inizio degli anni Sessanta, quando alcuni intellettuali (precisamente Josep Maria Espinàs, Miquel Porter e Remei Margarit), individuando nella canzone un formidabile canale di diffusione di massa, cominciarono a scrivere e a cantare in catalano dando così voce pubblica sia alla lingua che alla cultura del paese, messe al bando dal franchismo. Professionisti della musica hanno poi seguito le loro orme e le particolari condizioni storiche e politiche hanno favorito un'eccezionale sfornata di grandi talenti, da Joan Manuel Serrat a Maria del Mar Bonet e Lluís Llach. Di conseguenza, e proprio attraverso la canzone, si sono fatti conoscere i poeti tradizionali, esclusi per decenni dall'editoria, e offerto ai poeti contemporanei, pubblicati solo all'estero, l'occasione di fare ascoltare i propri versi anche in patria.

La necessità di affermare e di diffondere, attraverso ogni canale di comunicazione, la propria cultura e la propria letteratura spiega l'attuale straordinaria fioritura, registrata nei Paesi Baschi, della poesia messa in musica, per cui poeti e scrittori come Joxanton Artze, Bernardo Atxaga e Joseba Sarrionandia risultano tra le più prolifiche firme della canzone nazionale. Lo stesso bisogno di identità nazionale e culturale spiega anche il particolare culto riservato nell'area celtica a poeti come William Butler Yeats o a Louis MacNeice e la relativa ripercussione anche nell'ambito musicale.

È indubbio che, durante il Novecento, le sinistre europee non solo abbiano avuto una grande presenza nelle varie iniziative culturali, ma ne abbiano rappresentato una sorta di numi tutelari: si pensi da una parte ai roghi hitleriani dei libri e dall'altra al Congresso Mondiale degli Scrittori in piena guerra civile spagnola. È una considerazione da tenere presente per spiegare la pratica diffusa di mettere in musica tanti poeti politicamente schierati. È regolarmente successo, soprattutto nella stagione dei più vivaci fermenti giovanili, alla fine degli anni Sessanta, in Francia, in Italia, in Spagna, in Portogallo e in Grecia.

In Spagna si sono messi in musica, tra i poeti novecenteschi, esclusivamente quelli "storici" sterminati dal franchismo (alcuni proprio fisicamente come Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Her-

nández), altri costretti all'esilio (come Rafael Alberti, Léon Felipe, Luis Cernuda.). Era difficile non scorgere, dietro all'iniziativa, una sorta di rivendicazione politica attraverso il messaggio "sinistra uguale cultura". Con il contributo della SGAE, la locale Società degli Autorii, un intellettuale della canzone Come Fernando Lucini è riuscito anche a pubblicare una collana discografica dedicata proprio ai poeti cantati.

I pochi letterati, come Manuel Machado o Gerardo Diego, che non hanno preso le decise distanze dal regime franchista, o che ne sono rimasti in qualche modo legati, sono stati sempre sistematicamente ignorati da queste operazioni e hanno fatto la loro piccola comparsa soltanto recentemente, in un clima, se non proprio di oblio, almeno di riconciliazione. Ma, guarda caso, sempre ad opera di autori appartenenti allo schieramento "progressista".

Una operazione analoga è stata compiuta in Portogallo con l'avvento della democrazia, quando nel mondo della "nuova canzone" è partita una rincorsa alla ricerca delle proprie radici storiche e culturali rivolgendosi a tanta poesia trascurata nei quarant'anni precedenti (con l'eccezione delle meritorie sortite di Amália Rodrigues). Per cui, tra le firme di tante celebrate canzoni, risultano quelle (a volte involontarie) di Manuel Alegre, Alexandre O'Neill, Natália Correia o quella del vate nazionale Luís de Camões.

Identico discorso è applicabile all'America Latina dove le tradizionali barriere nazionalistiche vengono a cadere grazie ai versi di autori come Nicolás Guillén, Pablo Neruda o Mario Benedetti che diventano la bandiera poetica, e politica, di un intero continente.

Un osservatorio un po' accurato (i cui risultati sono pubblicati in fondo a questo volume) ci permette di notare come la prassi di "musicare poeti" o di introdurre elementi letterari nel testo di una canzone sia abbastanza latente nei Paesi di lingua anglosassone, dove pure la produzione musicale è straordinariamente ricca di offerte e di opzioni. Il dato meriterebbe di essere analizzato.

Una nota a margine: *L'anima dei poeti* non si occupa delle zone *borderline*, di quei (pochissimi in verità) autori che rappresentano da soli un fortunato incontro tra canzone e letteratura; di coloro, ad esempio, che, raggiunta una certa notorietà nell'ambito letterario, si sono trasformati in cantautori (Vinicius de Moraes, Leonard Cohen,

Boris Vian, Bulat Okudžava e, seppur a modo suo, Adrian Paunescu), oppure di chi ha praticato con successo sia l'attività di cantautore che quella di poeta, come il croato Arsen Dedić, autore di cui in Italia non è mai uscito nessun disco, ma soltanto un piccolo libro di liriche. Lo stesso discorso vale per Okudžava che da noi si è visto pubblicare tutti i romanzi e parte delle poesie, ma solo un piccolo disco di registrazioni clandestine di canzoni osteggiate dal regime sovietico). Si è deciso altresì di ignorare Vladimir Vysotskij e Aleksandr Galič, casi veramente unici di autori che, proprio grazie ai testi delle loro canzoni, hanno finito per occupare un posto di rilevanza nella letteratura russa.

E non ci si è voluti occupare nemmeno di teatro, ritenendo che Bertolt Brecht o Dario Fo, nello stesso momento in cui scrivono testi finalizzati al canto, non sono letterati che occasionalmente incontrano la canzone, ma veri e propri "parolieri". Nella totale nobiltà del termine.

da *L'anima dei poeti* – a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi, Editrice Zona, 2004. Il libro racchiude gli atti del convegno *L'anima dei poeti, quando la canzone incontra la letteratura* tenutosi dal 23 al 25 ottobre 2003 al teatro Ariston di Sanremo nell'ambito del Tenco 2003. I partecipanti sono stati: Eric Andersen, Guido Armellini, Vincenzo Cerami, Fausto Cigliano, Mariano Deidda, Mino Di Martino, Sergio Endrigo, Franco Fabbri, Umberto Fiori, Francesco Guccini, Kosovni Odpadki, Meri Lao, Giovanna Marini, Morgan, Gianni Mura, Stefano Palladini, Marco Paolini, Fernanda Pivano, Xevi Planas, Andrea Satta, Patti Smith, Sergio Staino, Roberto Vecchioni, Ezio Vendrame.

La fatica del vivere

Il ritorno alla vita di Stefano Palladini

Stefano Palladini ha dedicato la propria carriera artistica a rivestire di musica i versi dei poeti, con la tenacia e il trasporto di un militante. Se della letteratura o della canzone non si sa, tanto è invisibile, se non addirittura impossibile, una demarcazione in tal senso.

A differenza dei pochi colleghi musicisti che percorrono questo sentiero in maniera saltuaria, anche se non marginale, Palladini si cimenta in quest'opera con esclusiva dedizione e con costanza brevettabile, esattamente come ha fatto nella sua vita di insegnante, trascorsa nella volontà di diffondere il gusto per la letteratura

Il Novecento italiano non è un secolo molto esplorato dai nostri migliori musicisti di poesie, con la parziale eccezione di quelle dialettali. Di solito, gli autori rivolgono l'attenzione alle letterature straniere, non si sa se per il tipico provincialismo di chi vuole essere a tutti i costi cosmopolita o per l'effettiva straordinaria offerta di grandi voci poetiche che il panorama internazionale è in grado di offrire. O, forse ancora, per le difficoltà tecniche poste da scritture di tanti nostri poeti, molto spesso antimediodiche, o da linguaggi a volte criptici. Perché, se è vero che i documenti di poetica di Marinetti hanno raramente prodotto autentiche pagine di poesia, è invece certo che alcuni degli effetti più palesi e duraturi della sua irruzione sul proscenio letterario italiano siano stati, quello dell'annullamento delle gabbie strutturali rappresentati da rima e metrica. Ricordiamo, in proposito, i celebri versi di Umberto Saba, peraltro posti in musica da Palladini:

.....M'incantò la rima, fiore

amore:.

La più antica, difficile del mondo.

Il fascino per il verso lungo e non musicale è stato spesso generato da pregiudizi, basta ricordare Cesare Pavese che, a proposito di alcune poesie inserite nella seconda edizione di *Lavorare stanca*, scriveva: "Nei metri tradizionali non avevo fiducia, per quel tanto di trito e di gratuitamente (così mi pareva) cincischiato ch'essi portano con sé".

In altri paesi, invece, la frantumazione metrica non è stata così generalizzata, a volte nemmeno all'interno delle avanguardie, salvaguardando così, nella poesia stessa, una "cantabilità". Come in Aragon o in Federico García Lorca che, non a caso, sono i poeti più frequentati dagli autori di musica popolare.

Non so quale sia il tipo di poesia che Palladini ama e quali autori preferisca, conosco invece la poesia che ci ha fatto amare attraverso le sue canzoni, spogliandola di tutta la distanza letteraria e restituendoci l'attualità emotiva. Vale la pena di ricordare che, di queste sue scelte, ha persino scritto, con la consueta sagacia, un personaggio solitamente svincolato dal commento critico come Paolo Conte, produttore del suo primo disco. Che dice, commentando la distanza di attualità che l'insegnamento scolastico pone tra gli studenti e la poesia:

Ci fosse stato Palladini a dare una mano sarebbe andata diversamente: perché sarebbe venuta fuori subito – e facile – la causa surrealista dei giardini volanti di Poliziano o la terrigna vitalità quasi folclorica di Machiavelli poeta; per una credibile vera vita sarebbe transitato – dentro l'arcano di una splendida musichetta da contrada – il vecchio uomo Parini e grande e magico ci sarebbe apparso Giovanni Pascoli...¹

Una cosa è certa: del Novecento italiano Palladini ha sempre prediletto, fosse anche per il solo fatto di doverli musicare, quei poeti, da Pascoli a Saba, da Gozzano a Pavese, che si sono espressi attraverso metrica e ritmo, trasmettendo quindi una poesia mai urlata, ma anzi sempre sussurrata, costruita su versi che avevano già in partenza una loro spiccata musicalità, a volte dalla cadenza frizzante e altre dalla tonalità sommessata.

Ora Stefano Palladini si presenta a noi come autore di versi offrendoci, con questo suo *Di ritorno*, un'ulteriore, inedita – e per molti inaspettata – sta-

1. Note di copertina di Stefano Palladini, *Ben venga maggio* RCA, 1976.

zione dolorosa di quel suo percorso a spirale che si muove inesorabilmente all'interno della Poesia e della propria esistenza. Non essendo affetto da schizofrenia compositiva, una condizione non necessariamente negativa in campo artistico, segue con coerenza le sue predilezioni stilistiche esprimendosi attraverso rigorose metriche, dall'endecasillabo al settenario, non disdegnando nemmeno l'uso della rima per potere conferire un ritmo incalzante alla composizione.

Questa sua opera è poesia del racconto e dolente ballata, forma poetica particolarmente idonea per scavare nel dolore, come indicato da Oscar Wilde con la *Ballata del carcere di Reading*. È una narrazione che sviscera il suo più recente e drammatico tragitto autobiografico, scandito da stanchezze e disillusioni sia professionali che affettive, dove una logorante stanchezza data dalla mancanza di motivazioni offerte dalla scuola si mescola con la deriva – o il naufragio – del rapporto amoroso.

Il risultato di questo cocktail di sconforti deflagra improvvisamente, sfiorando una tragedia senza ritorni, che egli rievoca, con disarmata, ma altrettanto pudica sincerità, sotto la forma sommessa e articolata di un sonetto. Disarmata perché Palladini non esita e rendere pubbliche la sua travagliata debolezza e la sua angoscia. Pudica perché affida solo a cinque sostantivi *pomeriggio / stanza / fuoco / amico / ambulanza* la sequenza visiva di tutto il racconto.

Each man kills the thing he loves, "ogni uomo uccide quel che ama" indicava Wilde proprio nella sua ballata di Reading. Da questo angosciante capolinea riparte tutta una vita e Palladini la ripercorre millimetricamente, indagando il proprio io indifeso, dipendente in molte cose dalla generosità e dall'amore di chi gli rimane costantemente vicino, come l'amico Zazà, ovvero Nazario Gargano, non solo inseparabile sodale di vita artistica, da più di trent'anni suo fedele coautore e chitarrista, ma anche delizioso personaggio, schivo e discreto, partecipe attento della sua rinascita e del lungo e faticoso ritorno alla vita.

Di ritorno è un gravoso rimpatrio nel territorio della propria esistenza, i cui confini sono ancora tutti da ridisegnare:

*Devo ricominciare
a capire chi sono
cosa faccio e perché
vivo in un ospedale
apprezzare più il bene*

non temere più il male.

Se le familiari presenze di Zazà, della sorella Daniela e quelle occasionali dei compagni di ricovero, gli offrono i riferimenti quotidiani di un lento percorso, è la poesia (cantata) a offrirgli mete lontane e ambizioni necessarie, traguardi vitali in cui poter credere:

*Nazario dice che ci riusciremo,
a salire sul palco di Sanremo,
s'intende il premio Tenco.
Io lo ascolto in silenzio
e spero che sia vero.*

Ritrovarsi di nuovo padre, fratello, figlio, amico, amoroso, artista: passo per passo, ricovero dopo ricovero, ritaglia le tessere per il nuovo puzzle della sua esistenza. Purtroppo verrà a mancare quella della carissima sorella Daniela, finita dal male che già la stava corrodendo. Tuttavia, se questi riferimenti regalano la consolante consapevolezza che non si renderà necessario ricostruire su delle macerie, indicano, al contempo, che il futuro non si costruirà ricomponendo semplicemente le tessere di un passato, ma adattando giorno per giorno l'incerto presente:

*forse non riusciremo più a pensare
a una vita che sia tutta diversa
da questa solitudine glaciale.
Ma è troppo presto anche per dire ormai.*

Ma è soltanto quando una cronaca quotidiana, scandita dal telecomando, comincia a occupare un posto accanto alle più rassicuranti presenze familiari, che si iniziano a fare i conti con la realtà esterna. Una realtà con cui dovrà confrontarsi anche il suo fisico debilitato e le sue stesse sembianze alterate dalle ustioni e quelle sue mani non più in grado di suonare la chitarra.

E poi le pagine si riempiono di ricordi, di nuove presenze che la scrittura di Palladini ricompona con freschezza discorsiva e strade, stadi, locali, pinnacoli si mescolano tra ricomposta gioia e stanchezza fisica.

Ma *Di ritorno*, si diceva, è la lunga ballata del dolore, e in ogni pagina si aggirano speranze e cupi sentimenti dove la più grande difficoltà sta nel riuscire ad abitare il proprio incerto ego perché permane, più o meno latente, la sensazione che il riprendere il cammino sia solo un affaticante esercizio, un falso movimento intorno alla periferia di se stessi.

Prefazione a: Stefano Palladini: *Di ritorno* (Editrice Zona 2005)

La predestinazione nel nome

Ovvero, l'importanza di chiamarsi Horacio.

Tutti i generi di canzone popolare hanno finito per partorire grandi poeti. Oppure, cammino inverso, grandi poeti hanno finito per confluire nella canzone con continuità d'impegno, da Salvatore Di Giacomo a Federico Garcia Lorca, da Fernando Russo a Nikos Gatsos.

Il tango non poteva fare eccezione. E, infatti, non l'ha fatta. Nei suoi territori hanno compiuto incursioni rappresentanti della letteratura come Jorge Luis Borges o poeti del folklore come Hamlet Lima Quintana.

Che sembrava un predestinato dalla nascita: chiamarsi Amleto non può che riservare fati molto impegnativi se si decide, poi, di dedicarsi alla versificazione. Forse certi nomi bisognerebbe stare attenti a darli perché la smentita può sempre essere in agguato. E se il figlio chiamato Gastone nasce non particolarmente segnato dalla buona sorte? Se la figlia di nome Immacolata cresce poi fanciulla di spensierate abitudini?

Invece, in Argentina, certi compromettenti appellativi venivano dispensati con augurale temerità. Ma, stando almeno ai risultati, anche con sorprendente preveggenza. Soprattutto nell'universo del tango. Che, come sentenziava Paolo Conte, è il riassunto della vita così come la lucertola è il riassunto del coccodrillo. E siccome nulla, poi, riassume quanto un nome, a siglare tanta poesia tanghéra è stata proprio la predestinazione onomastica.

Qualcuno ha persino tentato di sfuggirla: Amleto Vergati, emiliano di Borgotaro, uno dei massimi esponenti poetici del lunfardo, gergo rioplatense particolarmente segnato dall'immigrazione italiana (e humus letterario del primo tango: sia uno che l'altro sono opere di sincre-

tismo), decise di celarsi con un *nom de plume* meno impegnativo, Julián Centeya. Con cui firmò molte sue opere, tra cui non pochi testi per tanghi. Non fu comunque il suo unico eteronimo, ricorse anche a quello di Enrique Alvarado. Tenendo così nascosta, in ambo i casi, l'origine italiana.

Il tango, si sa, è espressione dell'emigrazione italiana. Proprio per questo Borges gli ha riservato atteggiamenti di manifesta diffidenza, quando non di autentico disprezzo. A lui, intellettuale aristocratico di estrazione formativa inglese, la cultura italiana non piaceva proprio. Con l'eccezione di Dante, che la mamma era solita leggergli.

E, guarda caso, Dante è l'ingombrante nome attribuito a più di un autore di testi di tango. Da Gilardoni, sodale di musicisti come Florindo Sassone e Mariano Mores, a Mattio che una ventina di anni fa siglò più di un successo. Nonché a poeti e scrittori che col tango hanno voluto cimentarsi: da Dante Linyera, dalla vita spericolata (e, di conseguenza, di non duraturo decorso) che scrisse tra gli anni Venti e i Trenta, al contemporaneo Dante Bertini, emigrato ormai da tempo a Barcellona.

Si tratta di ragguardevoli autori. Ma, per entrare nell'Olimpo dei poeti del tango, bisogna calarsi nella ben più impegnativa onomastica dei classici e precipitarsi direttamente nell'antichità. Del resto furono proprio i latini a coniare il celebre "nomen omen", un nome un destino.

Dicendo "classici", non si può, ovviamente, che partire dal Verbo, da Omero. Si tratta di un nome compromettente e difficile da portare. Perché, se lui era cieco, lo è ancora di più il destino. Ma c'è chi è riuscito brillantemente nell'impresa di farsi ricordare: Homero è stato, prima di tutti, il nome dell'attore Cârpena che fu amico di Carlos Gardel e che, seppure sporadicamente, scrisse testi di tango, ma con partner d'eccezione, tra cui Astor Piazzolla. Ma poi, e soprattutto, è stato il nome di Manzi e di Expósito, due autentici giganti del genere, i cui versi hanno nobilitato tante composizioni della *decada de oro* degli anni Quaranta.

Da notare, in aggiunta, che molti successi del secondo sono dovuti alla raffinata sensibilità musicale del fratello. Che, guarda caso, si chiamava Virgilio (fu anche autore di testi, ma non altrettanto brillanti). E Virgilio era anche il nome di San Clemente, amico e autore di Gardel,

cui si deve anche una raccolta di poesie di discreto successo letterario. Le sue canzoni non saranno stati veri e propri componimenti bucolici, ma qualche evocazione naturalistica, almeno nei titoli, l'avevano: *Monte valle y sierra*, *Viejo jardin*, (Monte, valle e sierra, Vecchio giardino) etc. Altro celebrato autore della letteratura tanghèra è stato Cátulo Castillo, poeta ma anche raffinato compositore. Aveva un appellativo di vibrante classicità: all'anagrafe, infatti, risultava addirittura Ovidio Cátulo. E, in un certo modo, tenne fede al connubio: nostalgia e sottile penetrazione psicologica furono le caratteristiche principali delle sue composizioni.

Percorrendo questa rievocazione onomastica, si arriva poi al capitolo Orazio, apparentemente dispensatore di epicureismo, amicizia e semplicità. Che non sono, invece, le caratteristiche peculiari del tango. Dove i sentimenti diventano turbinosi, la vita si fa difficile e il domani è un vorticoso punto interrogativo. I passi del tango hanno un andamento obliquo e un respiro sospeso, malgrado la musica sia scandita da un tempo pari. E così la contraddizione che si trascina il nome Horacio finisce per offrire al tango i contributi più diversificati. A volte la predestinazione va oltre il tango e la relativa letteratura: abbraccia la vita stessa. Horacio Pettorossi era valente chitarrista, compositore nonché talentuoso autore di testi. Nel 1932 strinse un sodalizio con Carlos Gardel, non solo come componente del trio chitarristico che accompagnava il grande cantante, ma anche nelle vesti di attore cinematografico. Al suo fianco rimase due anni. Ma quando, nel luglio del 1934, Gardel andò a New York per cantare e recitare in alcuni film, non lo seguì. Alcuni impegni glielo impedirono e venne sostituito da José Maria Aguilar. Scampò così all'incidente aereo di Medellin che, sulla strada del ritorno, troncò la vita a quasi tutti componenti del gruppo. Il suo posto era comunque segnato dal destino, perché il sostituto Aguilar sopravvisse miracolosamente all'incendio, seppur rimanendo sfigurato.

Autore di testi per Gardel fu anche Horacio Zubiria Mansilla, di origini basche. Di lui si ricorda, soprattutto, *Enfunda la mandolina*. Sempre in quel periodo operò un raffinato scrittore di testi di nome José Horacio Staffolani che ebbe come partner privilegiato il compositore e direttore d'orchestra Pedro Maffia. Negli anni '40 fu un altro scrittore di testi, Horacio Delamonica, a segnalarsi, collaboratore abituale del direttore e violinista Argentino Galván, arrangiatore di rara

perizia. E, nello stesso periodo, contribuì al prestigio della letteratura tanghéra Horacio Sanguinetti che scrisse per tutti più celebrati direttori d'orchestra del periodo, da Anibal Troilo a Juan D'Arienzo, da Carlos Di Sarli a Osvaldo Pugliese.

Ma Horacio è nome legato, soprattutto, al tango d'avanguardia, a quello che ha rotto con decisione gli schemi della più consolidata tradizione. A partire da Horacio Salgán, organista di formazione accademica e virtuoso della tastiera, musicalmente onnivoro, il cui straordinario stile pianistico veniva accostato a quello di Art Tatum. Ha introdotto nel tango sincopi, contrappunti, intrusioni jazzistiche e citazioni dal repertorio folklorico. Con lui hanno esordito cantanti diventate poi autentiche star, come Roberto Goyeneche ed Edmundo Rivero. Ma tra gli interpreti lanciati non poteva certo mancare un suo omonimo: Horacio Deval.

Altro Horacio a segnare profonde rotture con la tradizione è stato Malvicino, chitarrista jazz che Astor Piazzolla scaraventò nel suo *Octeto de Buenos Aires* accanto ad acclamati musicisti di tango come Atilio Stampone, Enrique Francini e Domingo Federico, creando presso i puristi non poco sconcerto e scandalo. Tanto che, come reazione polemica, si decise a definire la propria musica non più come tango, bensì come *Musica della città di Buenos Aires*. E il percorso sembra continuare: il contrabbassista (argentino) del Quintet Araca, formazione catalana legata all'emigrazione del tango sperimentale, si chiama, per l'appunto, Horacio Fumero. Horacio Molina è cantante che ha collaborato sia con Salgán che con Piazzolla e Horacio Avilano è chitarrista solista dell'ultimissima generazione musicale.

È proprio in questo contesto di avanguardia che si colloca la figura del nostro Horacio Ferrer, grazie alla collaborazione con Salgán o a quella, ben più feconda, con Astor Piazzolla. Salgan e Piazzolla sono stati gli unici esponenti dell'avanguardia a non disdegnare il tango-canzone e Ferrer ha dedicato tutte le proprie energie nel perseguire nuove e non collaudate forme di scrivere tanghi. Aveva iniziato già da studente di architettura con il Primo Festival Universitario del Tango, e poi scrivendo libri e trattati (l'edizione del 1980 de *El libro del Tango, Arte Popular de Buenos Aires* è in tre tomi con più di duemila pagine). Ha curato trasmissioni radiofoniche e televisive, fondato

associazioni e persino l' *Academia del Tango*, nonché la rivista specializzata *Tangueando*. Oltre, naturalmente, ad avere scritto versi indimenticabili come:

*Morirò a Buenos Aires, sarò verso il mattino
riporrò con calma le cose quotidiane*

dove è impossibile non ricordare i profetici versi di *Piedra negro sobre de una piedra blanca* del poeta peruviano Cèsar Vallejo:

*Io morirò a Parigi durante un temporale
un giorno di cui ho già il ricordo*

Ma non si tratta, come proprio l'Orazio latino constatava: *Pulvis et umbra sumus*, perché Horacio Ferrer ama amplificare la citazione precedente attraverso l'incipit un'altra composizione *Preludio para el año 3001*, scritta anch'essa con Astor Piazzolla:

*Rinascero in Buenos Aires in un'altra mattina di giugno
con questa voglia tremenda di amare e di vivere*

Contraddicendo proprio gli insegnamenti di Quinto Orazio Flacco, evita ogni tentazione di *aurea mediocritas* promuovendo, scrivendo, recitando, cantando e raggiungendo, anche, inimmaginabili successi di pubblico come con *La balada para un loco*.

Ferrer personifica l'avanguardia letteraria: come questo libro mostra chiaramente, rompe gli schemi metrici e compositivi del tango-canzone tradizionale. Non è solo il linguaggio a distinguerlo da qualsiasi altro paroliere, ma anche l'uso di strutture insolite: scrive con Horacio Salgàn *Oratorio Carlos Gardel*, con Piazzolla l'opera *Maria de Buenos Aires*.

Per tutta questa continua, indefessa e prolifica attività il Club Tenco gli ha assegnato il Premio Tenco 2009 per l'operatore culturale.

Volendo riassumere la sua dimensione poetica, ci piace citare quello che ha scritto di lui uno scrittore che, naturalmente non po-

teva chiamarsi che Horacio: "fanatico della metafora, sorprendentemente ricca di caratteristiche *porteño*, di un avanguardismo ironico, è capace di mescolare l'immagine di taglio surrealista, con certa nostalgia di quartiere, in un puro gioco verbale sonoro, fuso con l'essenza del tango tradizionale".

A scrivere queste parole è stato Horacio Salas, uno dei più noti studiosi di tango. Che a questo genere musicale ha dedicato più di un libro, nonché un dizionario. Ma la frase citata proviene da un libricino di intenzioni didascaliche, *Tango para principiantes*. Che è accompagnato, proprio per facilitare l'approccio, dai disegni illustrativi di Lato. Lato, naturalmente, è uno pseudonimo, il suo vero cognome è Santana.

Il nome, va da sé, Horacio

da Horacio Ferrer: *Loca ella y loco yo* (Liberodiscrivere edizioni, Genova, 2009).

A Horacio Ferrer è stato attribuito il Premio Tenco 2009

Trovatori, mistici e romantici

I poeti iberici di Amancio Prada

Il tragitto che conduce all'attribuzione del Premio Tenco di quest'anno inizia, in realtà, nel 2002, con la rassegna interamente dedicata all'incontro tra canzone e letteratura. Per continuare con il Premio della scorsa edizione a Horacio Ferrer, dove la relazione si è manifestata con evidenza: un vero poeta, che qualcuno ha voluto candidare al Nobel, prestato al mondo della canzone, nella fattispecie il tango. Per arrivare, ora, con Amancio Prada a un cantante che da sempre mette in musica alcune delle migliori pagine della poesia iberica.

Ma forse, per cercare le radici dell'approdo di Amancio al Tenco, bisogna andare più lontano. Nel 1978, con Amilcare Rambaldi e il sottoscritto a Barcellona per prendere contatti diretti con Lluís Llach. Raccattammo anche informazioni sulle canzoni delle minoranze linguistiche presenti nello stato spagnolo. L'interesse del club per le culture di frontiera si era manifestato proprio quell'anno, con la presenza in Rassegna del provenzale Frédéric Bard e del catalano Pi de la Serra. Joan Molas, manager degli artisti catalani e nostra fonte d'informazioni e di suggerimenti, ci segnalò Amancio Prada come massimo esponente della canzone in lingua galiziana. Che, seppur parlata in una regione spagnola, è considerata dai linguisti un dialetto portoghese. E tutta la relativa letteratura, a partire dalle *cantigas* di quei trovatori medioevali cui Amancio Prada ha dedicato ben due dischi, viene conseguentemente conglobata in quella lusitana.

È una letteratura difficilmente uscita dall'ambito regionale, con l'eccezione meritoria di Rosalía de Castro. Che, nativa di Santiago di Compostela, è diventata l'icona della città: non c'è vetrina del centro che non esponga il suo ritratto, o negozio di souvenir che non ne mo-

stri i libri. Per cui, anche per motivazioni turistiche, il prestigio della nostalgica poetessa galiziana ha ormai largamente superato i confini nord-occidentali della penisola iberica: al pari di tutte le risapute strade che conducono a Roma, anche il celebre cammino di Santiago porta pellegrini da ogni parte del mondo e a volte in quelle camminate nascono anche storie d'amore (argomento celebrato in una canzone da Luis Pastor, *Paz de Santiago*).

Ci interessammo subito alle canzoni di Prada. Scoprendo, attraverso i dischi recuperati, che solo in maniera saltuaria era il classico cantautore: era soprattutto specializzato nel mettere in musica i poeti. Rosalía de Castro non poteva che essere la sua autrice prediletta, la maggior parte delle composizioni si basavano sui versi di questa poetessa della seconda metà dell'Ottocento. Che, a scapito di una biografia marchiata da fragilità di finanze e di salute e dalla nascita di sette figli, nella sua non lunga vita seppe trasgredire la consuetudine del castigliano (in cui, pure, scrisse) come unica lingua della cultura, affermando invece la dignità letteraria di un idioma disprezzato sia intellettualmente che socialmente.

Sembrava quasi che, un secolo dopo, Prada volesse percorrere una nuova strada del *Rexurdimento* il Rinascimento *gallego*. Nell'immediato dopo-Franco, molti cantautori si cimentavano con i poeti e una ricca letteratura, per decenni messa al bando dalla dittatura, veniva nuovamente diffusa grazie a un formidabile mezzo di comunicazione come la canzone. Era anche un modo per diffondere la lingua: a Barcellona lo facevano Raimon, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, nei Paesi Baschi Mikel Laboa e Benito Lertxundi e, in Galizia, Amancio Prada.

Trasmettevamo spesso sue canzoni nei programmi del Club Tenco che, con Antonio Silva e Roberto Molteni, tenevamo a Radio Popolare quando Sergio Ferrentino era responsabile del palinsesto.

Amancio è tipico nome galiziano, si chiamava così anche un famoso giocatore degli anni 60, ala del Real Madrid. Era nato a La Coruña, di cognome faceva Amaro ma, come capita spesso ai giocatori spagnoli e brasiliani, era ufficialmente conosciuto solo col nome.

Eppure, in Prada, l'amore per i poeti galiziani non ha il sapore dell'istanza nazionalista, si tratta di un semplice attestato di amore e di

stima. Egli, infatti, non è galiziano, bensì originario della regione di Castiglia e León. È di Dehesas, paese della comarca di El Bierzo, che con la Galizia confina e dove, seppur con accento un po' differente, viene parlato anche il galiziano.

Il suo primo disco era stato registrato nel 1976 a Parigi, città dove aveva vissuto per quattro anni e dove aveva esordito anche come cantante. Al teatro Bobino, facendo da spalla, per quindici giorni, a Georges Brassens.

Proprio per la scelta di lingua galiziana, all'inizio della carriera Amancio era stato attaccato dal *Diario de León*, il più antico e diffuso quotidiano della provincia, che, in un impeto di campanilismo conservatore e oltranzista, aveva innescato una durissima polemica.

Conoscemmo così anche la biografia. Scoprendo che era il cantore non solo di Rosalía de Castro, di Darío Xoán Cabana o Celso Emilio Ferreiro (questi ultimi, in verità, non sapevamo nemmeno chi fossero) ma anche di tanta lirica spagnola.

In Spagna, il musicare i poeti nazionali ha sempre avuto risvolti rivendicativi più o meno espliciti. Dichiaratamente autonomisti o indipendentisti nel caso di catalani, baschi e galiziani, antifascisti nelle altre situazioni. D'altra parte la poesia spagnola del Novecento è stata, nella stragrande maggioranza dei casi e in maniera sempre manifesta, una poesia di opposizione al regime franchista. Basti pensare alla morte dei tre più importanti esponenti: Federico García Lorca, fucilato nei primi giorni della sollevazione dei Quattro Generali, Antonio Machado che, ormai malato, fugge da Barcellona insieme alla madre ottantacinquenne e ad altri profughi, e che, nel rigido inverno del '39, è costretto ad attraversare a piedi la frontiera francese sotto tormento di neve. Arriva stremato a Collioure per morire quasi subito, seguito a distanza di tre giorni dall'anziana genitrice. E poi Miguel Hernández che, alla fine del conflitto, tenta di riparare in Portogallo ma viene consegnato dalle guardie di Salazar alla Spagna di Franco. Condannato all'ergastolo, si spegne due anni dopo, a soli trentun anni, per la tubercolosi e il tifo contratti in carcere. Quasi tutti gli altri sono costretti all'esilio: Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, León Felipe, José Bergamín, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Josep Carner e tanti altri.

Amancio Prada, che pure vive e cresce in ambienti antifranchisti, del musicare i poeti non fa mai un vessillo di militanza politica, forse memore di quel verso dell'andalusina Maria Zambrano *la poesia è sempre la migliore amica della misericordia*. Condivide strette amicizie e collaborazioni artistiche con due esponenti dell'anarchismo come il poeta Agustín García Calvo o il cantautore Chicho Sánchez Ferlosio (a cui dedicherà un intero disco dopo la di lui morte) ma non sventola mai bandiere ideologiche, anzi, fa a volte scelte inusuali: canta Gerardo Diego che, della famosa *Generazione del '27*, è stato l'unico a convivere, bene o male, con il regime. Soprattutto, si dedica alla lirica medioevale e a quella del *secolo d'oro*. Non solo Lope de Vega e Jorge Manrique, ma la poesia spirituale e ascetica dei santi carmelitani Giovanni della Croce e Teresa d'Avila. E quella del frate agostiniano Luis de León, che di Giovanni della Croce fu professore di filosofia morale, unito a Prada anche dalla radice del territorio, essendo suo corregionale. Come lo è un altro prediletto, Juan del Encina, precursore della poesia rinascimentale. Che, prototipo classico del periodo, fu anche musicista ed ecclesiastico. Lo diventò in età avanzata e, molto probabilmente, più per motivi professionali che per irrefrenabile vocazione.

Quattro sono i poeti cui ha dedicato dischi monografici. Nella sua discografia, Rosalía de Castro ritorna tre volte e, in un'occasione, con ospiti già legati al Tenco: Maria del Mar Bonet e Martirio. Una delle più note canzoni che ha tratto dall'opera della poetessa, *Adios rios adios fontes*, è stata interpretata anche da Joan Baez. Due dischi vengono dedicati a san Giovanni della Croce. La preparazione musicale di Prada, di stampo classico con una passione prediletta per il connubio chitarra-violoncello, si adegua perfettamente al misticismo di questo poeta. Amancio è il primo, ma non l'unico, a interessarsi a lui: lo seguiranno Paco Ibañez ed Enrique Morente in Spagna, Loreena McKennitt in Canada e da noi Giuni Russo, che si è cimentata, al pari di Amancio, anche con un'altra poetessa canonizzata, Teresa d'Avila.

A Federico García Lorca ha dedicato due dischi interi e, dal secondo, Marisa Sannia riprenderà *La canción de la mariposa*. Qui esiste anche una delle sei poesie scritte in galiziano, lingua che il poeta di Granada imparò quand'era piccolo dalla tata. Si tratta solo di

un primo passo perché Amancio ha in preparazione un disco interamente dedicato al rapporto di García Lorca con la terra galiziana. Si intitolerà *Poeta en Galicia* e, oltre ai *Seis poemas gallegos* conterrà anche un componimento giovanile scritto in spagnolo, recentemente scoperto, dedicato proprio alla grande poetessa: *Salutación elegiaca a Rosalía de Castro*.

Va ricordato, per completezza d'informazione, che i sei poemi in galiziano sono già stati musicati, nel 1986, dall'argentino Alberto Gambino che li ha incisi con la compagna Claudina. Il disco, *Danza na lua*, comprende anche due brani strumentali. Un intero disco viene dedicato da Amancio anche al galiziano (bilingue) Álvaro Cunqueiro. Va notato che, nella sua estesa produzione, egli ha musicato solo due volte poeti stranieri: il cubano Nicolás Guillén e l'indiano Rabindranath Tagore. *Ha finito, invece, per privilegiare tutti quelli della sua terra d'origine, il León. Sono suoi conterranei non solo Juan del Encina o Luis de León, vissuti nel Quindicesimo e Sedicesimo secolo, ma anche poeti del Novecento come León Felipe che, responsabile culturale della Repubblica spagnola in esilio, finì la sua vita in Messico, l'unico stato a riconoscere quel governo. O come Luis López Álvarez, plurilaureato funzionario ONU e ambasciatore internazionale della cultura.*

Particolarmente intenso è stato il sodalizio artistico con un altro suo conterraneo, quell' Agustín García Calvo, poeta e drammaturgo, filologo e filosofo, giornalista ed ex-cattedratico, scacciato dalle Università durante il franchismo e per questo esule a Parigi. Discograficamente l'incontro tra i due nasce nel 1979, in seguito si approfondisce e i due diventano assidui sodali. Tanto è vero che testi di García Calvo sono presenti in ben nove dischi e lo stesso poeta interviene, come voce recitante, in alcuni concerti. Ruolo svolto, ultimamente anche da Juan Carlos Mestre, poeta e incisore grafico nativo del Bierzo, come Amancio. E le incisioni di Mestre accompagnano anche il recentissimo libro *Coplas a la muerte de su padre*, la più celebre poesia di Manrique che, nel lontano 1969, era già stata messa in musica da Paco Ibañez.

Il rapporto di Amancio Prada con la creatività non si limita alla poesia cantata e la parola si abbina anche all'arte visiva. Sia con Me-

stre che con Marco Nereo Rotelli. Nel 2009 partecipa, con una selezione di testi, a *La via es sentimento*, una grande installazione luminosa dell'artista italiano sulla facciata della cattedrale di Santiago de Compostela.

Ma, in questo consorzio artistico, c'è già, ormai, lo zampino del Club Tenco...

da *Il Cantautore* Club Tenco, Sanremo, 2010

I cieli estesi di Volodja

I voli sempre interrotti di Vladimir Vysotskij

Nell'incipit di *Letteratura e rivoluzione* Lev Davidovič Trotskij scrive: "L'uccello canoro della poesia, come la civetta, uccello della saggezza, si fa sentire soltanto dopo il calar del sole. Di giorno si agisce, ma al crepuscolo il sentimento e la ragione incominciano a rendersi conto di ciò che è stato compiuto."¹

Vladimir Vysotskij è morto da trent'anni. Nella lunga notte che ha seguito lo stagnante periodo post-bellico sovietico, il sentimento e la ragione di milioni di russi sembrano ancora interrogarsi sul perché quella voce poetica sia una delle pochissime ancora vive.

Il sole dell'avvenire, costantemente blindato dietro le nuvole delle umbratili e plumbee giornate brežneviane, è ormai abbondantemente tramontato e ben altre luci cercano di abbagliare sguardi troppo spesso abituati a restare chini.

Eppure, nel crepuscolo della rassegnazione, la voce baritonale di Vysotskij continua a tuonare da quei cieli in cui le cicogne si sono levate in volo, alla sua morte. Come da tradizione, del resto, come alla scomparsa di ogni eroe:

*Su Volodja Vysotskij volevo comporre una canzone
ma tremava la mano e la musica non si intonava col verso...
Una bianca cicogna moscovita si è alzata in volo
una nera cicogna moscovita si è posata sulla terra nera.*²

1. Trotskij, Lev *Letteratura e rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1973.

2. Okudžava, Bulat *Volodja Vysotskij* In: *Arbat, mio Arbat* (a cura di Gian Piero Piretto) Guerini e Associati, Milano, 1989.

Quelle stesse cicogne da lui cantate con doloroso scoramento: *...non ci sono più uccelli canori, non ci sono più cicogne....* Che sono poi gli uccelli della pace. Ogni cielo ha il suo pennuto della conciliazione e i relativi cantori: da noi la colomba di Picasso e di Rafael Alberti, là la cicogna di Volodja Vysotskij.

La sua voce non ha mai smesso di farsi ascoltare e amare. Non si diffonde solo negli appartamenti, negli androni, nei taxi, nella memoria. Aleggja nell'aria, nei cieli. Nei suoi cieli. È una delle voci di Mosca, è la voce del poeta urbano per eccellenza.

Urbano non tanto perché le sue storie abbiano per sfondo privilegiato la capitale, questo è vero solo per la sua prima produzione, quella delle *blatnye pesni*, le canzoni della mala. Lo è, soprattutto, per questioni linguistiche, per quella sua *koiné* idiomatica che congloba e amalgama il frasario imbastardito dei cortili e della strada offrendo costruzioni lessicali e neologismi assorbiti dalla parlata del contadino inurbato, dal gergo dei milioni di reduci da quella repubblica non ufficiale che è stato l'arcipelago Gulag e persino dalla caricatura del burocrate della Pravda. Tutto ciò innestato nella lingua di Puškin ormai parlata, ai tempi di Vysotskij, solo nei meandri dell'emigrazione parigina. La città come teatro di forze a volte in minacciosa contrapposizione ma, contemporaneamente, luogo privilegiato di civile convivenza e di sintesi linguistica. Vysotskij, conferendo lirismo a quell'idioma, ha creato una poesia riconoscibile da tutti. In grado di arrivare, ancora adesso, nelle Siberie più remote, invertendo la rotta dei venti asiatici che percorrono le pianure.

Una volta le cupole di San Basilio erano visibili da qualsiasi punto della città. Al pari di altre, sono dorate proprio per mostrarsi meglio al cielo. Così Volodja, in *Cupole di Russia*, fotografa poeticamente una certa vocazione del suo popolo all'arrendevolezza e alla sudditanza. Vocazione spesso presente nella letteratura nazionale e cantata, del resto, già dalla poesia degli albori. Nello *slovo* di Igor, per esempio, si impone di confidare in Dio e non nelle proprie forze e infatti il grido del protagonista *meglio perire che essere fatti prigionieri* è condannato come atto di superbia e di trasgressione alle leggi divine. Questa sudditanza ai dettami di ogni tipo di autorità si è srotolata di chiesa in

chiesa e di zar in zar. Dalla servitù della gleba alla “meschina tutela” di stampo sovietico.

È stato un Dio relegato alle periferie dell’uomo e, forse proprio per questo, ora chiassosamente invocato. Attraverso cori di invocazione e incensi ascendenti, in un rigurgito spirituale – che il potere sovietico mai era riuscito a soffocare – costantemente incline a rituffarsi nelle nostalgie della vecchia Rus’.

Il ribelle Vysotskij, che a tale tutela non ha mai voluto piegarsi, ci dice che quelle cupole, come tutte le sacre icone delle chiese ortodosse, sono d’oro per attirare l’attenzione di Dio sulla drammatica solitudine dell’individuo. Sovvertendo così il secolare rapporto di sudditanza e manifestando il prodigio dell’uomo che, di fronte alla sua divinità, si fa protagonista attivo denunciando l’abbandono e rivendicando una propria dignità. Lo fa, quasi capovolgendo Dante, *da terra in cielo a miracol mostrare*.

Questo tipo di propensione verso l’alto, verso le sommità, Vysotskij l’ha sempre avuta. In lui è sempre l’uomo a innalzarsi, come nel suo ciclo delle canzoni di montagna: *non c’è vetta che non si possa conquistare, in questo mondo*. Dove i confini della conoscenza e della stessa esistenza sono rappresentati soltanto dai cieli.

Nel Ventesimo Secolo questi cieli hanno dato prova di schizofrenie continue. Esattamente come le varie società sovietiche che sovrastavano. Sopra la Russia dei titanici insediamenti industriali, a volte tecnologicamente un po’ annaspanti, volavano, sempre più numerosi e vocanti, gli uccelli mitologici della letteratura antica e delle fiabe popolari, di tutto quel bagaglio culturale che l’illusoria cooperativa Ragione & Progresso creata dalla Rivoluzione di Ottobre non è mai riuscita né a rimuovere né a modificare in profondità. Alcuni stormi di quei volatili si sono fatti recentemente tanto assordanti che l’antico slavismo ha corso più volte il rischio di indossare i panni del purismo etnico e dell’intolleranza.

Quegli uccelli, del resto, nei cieli della poesia e della musica russa ci hanno sempre volato, già nelle famose *byline* medievali. Le *byline* (letteralmente: “cosa accaduta”) sono un un tipo di canto epico popolare che, in contaminazioni posteriori, segneranno la diffusione dei co-

siddetti *skomoroch* i cantastorie antesignani dei canta-poeti come Vysotskij:

“...si trasforma *Volch* in chiaro falco
si librò alto, al di sotto dei cieli
volò lontano verso il campo aperto....”³

In quei cieli ci ha volato, naturalmente, l’uccello di fuoco di Stravinskij. E con lui Sirin, celebrato invece da Rimskij-Korsakov, dal seno e dal volto di donna che, al pari della saggia civetta, canta dopo il calare del sole. Lo stesso musicista si è occupato anche di un altro volatile antropomorfo, quell’Alkonost che la Chiesa Ortodossa Russa considera la personificazione della divina volontà. E poi l’uccello profetico Gamajun, anch’esso dal volto femminile e coronato. A cui Aleksandr Blok ha dedicato famosissimi versi messi anche in musica da Dmitrij Šostakovič. A Gamajun, “viaggiatore col vento”, portatore di rivoluzione e di pace, Sergej Esenin (il poeta più amato da Vysotskij essendogli anche legato da affinità biografiche) ha riservato una citazione in una poesia dedicata ai cavalli. Proprio quegli animali con cui Vysotskij si è identificato e con cui è stato raffigurato in più di un’immagine e di una statua:

*la mandria ascolta, con le fronti attente,
quel che le canta il gamajun ciuffuto.*⁴

Sirin, Alkonost, Gajamun: proprio i tre uccelli che sigillano i cieli di Vysotskij nella canzone *Cupole di Russia*.

Per una legge degli opposti paradossi, se nei i cieli della moderna Russia urbana e industriale svolazzava tanta mitologia arcaica, la punta più avanzata della tecnologia sovietica, quella spaziale, puntava ai corpi celesti dalle steppe sciamaniche del Kazakistan. Attraverso il

3. Volch Vseslav’evič *Il mago* In: Meriggi, Bruno (a cura di) *Le Byline, canti popolari russi* Edizioni Accademia, Milano, 1974.

4. *La mandria di cavalli* in: Esenin, Sergej *Poesie* (a cura di Giuseppe Paolo Samonà), Garzanti, Milano, 1981.

linguaggio, la guerra fredda aveva diviso anche l'indivisibilità del firmamento tanto da far venire il dubbio che i cosmonauti russi e gli astronauti americani facessero due mestieri differenti. Nel 1977 furono proprio Juri Romanenko e Georgij Grečko, due esploratori del cosmo scaraventati nello spazio dalla base kazaka di Bajkonur, a volere a bordo della loro Soljut 6 una cassetta con le canzoni di Vysotskij. Per il quale, evidentemente, le quotidiane volte celesti erano troppo anguste, al pari di tutti i mondi che l'hanno circondato: i destini del suo nome e della sua notorietà erano assegnati agli spazi siderali. Infatti, in un remotissimo cielo compreso tra le orbite di Marte e di Giove, esiste un corpo celeste, scoperto nel 1985, che nel catalogo internazionale dei pianeti è classificato con il numero 2374 e che porta il nome di Vladvystoskij.

Due sono i destini riservati ai cieli di Vysotskij perché duplice è il fato che ha accompagnato tutta la sua stessa esistenza: lo spazio infinito come metafora di libertà e di affermazione esistenziale e, contemporaneamente, teatro di lotta e di morte. Nel suo ciclo di canzoni sulla guerra ha cantato il dolore e la sofferenza, ma anche l'eroismo e la tenacia di un intero popolo che ha pagato un prezzo tanto alto per la propria libertà. Vysotskij, vivendo in prima persona tutti i personaggi delle sue canzoni, come del resto si conviene a un uomo di teatro, si è immedesimato addirittura in un aeroplano:

*...ma chi mi pilota mi fa precipitare a vite
il bombardiere molla una bomba, crepi l'aeroporto!
La bomba divampa e lui: la pace sia con voi!
Ma ecco che uno sbuca dietro di me
io mi metto a scappare, ne ho già abbastanza di ferite,
ma chi mi pilota, lo vedo già, mi vuole condurre alla morte.
Che fare? Qui si sta esplodendo, ma mi rifiuto di bruciare sulla sabbia
ora violo i divieti e le velocità e salvo la mia pelle.
Sono io a comandare, ma mi stanno inseguendo, dov'è il mio pilota?
Il nemico è finito in fumo e lui dice: la pace sia con voi!⁵*

5. Vysotskij, Vladimir: *Jak-istrebitel'* Melodija, 1981.

Violare i divieti porta la salvezza, come già capitato al giovane lupo protagonista della *Caccia ai lupi*. Canzone che ha conosciuto anche un secondo episodio, tecnologicamente aggiornato. Si tratta della *Caccia dagli elicotteri* dove la morte, ancora una volta, arriva dal cielo. La mattanza non si compie stavolta attraverso le bandierine che delimitano la fuga degli animali convogliandoli verso i battitori. Arriva senza nemmeno un rituale organizzativo: si spara indiscriminatamente, appunto, dagli elicotteri.

Nuovamente il protagonista non è l'uomo, bensì l'animale, la vittima designata che non ha scampo quando la morte arriva dal cielo. A lui, come a tutto il branco, non è dato di fuggire. Nemmeno violando quelle regole ancestrali che vietano ai lupi di oltrepassare la linea delle bandiere rosse.

E così i grigi predoni muoiono cercando verso l'alto una risposta:

*leviamo verso i cieli il nostro muso stupefatti,
il castigo degli astri piove su di noi
il mondo sprofonda e la follia invade le nostre cervella
le libellule d'acciaio ci mitragliano⁶*

Al pari delle cupole dorate, i musi si protendono al cielo quasi a sollecitare l'attenzione divina sul proprio avverso destino.

Nella canzone *Mosca-Odessa* un viaggiatore si trova all'aeroporto. A causa di complicazioni atmosferiche o di altre misteriose cause, nessuno arriva e nessuno parte. Tutti i voli sono annullati, salvo quelli per le località irraggiungibili. Neanche una persona, naturalmente, reagisce ai vari annunci di rinvio, tutti si rassegnano. Non proprio tutti, in realtà: il protagonista Vysotskij dichiara di essere stanco di trovare sbarrata ogni porta che vuole aprire. E allora andrà là dove lo vogliono. Ma, ancora qui, il destino assume una doppia sembianza perché i tutti quanti i voli di Volodja sono stati, come sappiamo da un'altra delle sue più note composizioni, "voli interrotti".

6. Vysotskij, Vladimir *Ochota s vertoletov* In: Vladimir Vysotskij *Gorizont* Venda, 1992.

Forse, proprio come nell'omonima canzone, Vysotskij non è mai realmente partito per nessuna destinazione. Come, del resto, suggerito dal pittore Giuliano Ghelli che, nella copertina di *Il volo di Volodja*, il primo disco-omaggio pubblicato dal Club Tenco (era l'anno 1993) riprese l'aeroplano di Leonardo, geniale e affascinante macchina incapace, però, di prendere il volo.

Oppure Vysotskij, come Icaro, è volato davvero per poi cadere. Caduto per avere preteso troppo dalle proprie ali ed essersi avvicinato pericolosamente al sole. Oppure perché, dopo avere esplorato i cieli più elevati, l'irrequietezza mai doma lo ha attirato nei più profondi abissi. E perciò si è lasciato precipitare in mare.

O, forse ancora, vale la stessa testimonianza, che egli ha messo in bocca al "suo" Amleto:

*il fardello di gravi meditazioni mi sospingeva in alto
le ali sottili della carne, invece, giù nella tomba mi hanno trascinato*

Ancora una volta, quindi, ecco l'ennesimo aggiornamento dell'abusato refrain *Eros & Thanatos* che finisce per soffocarlo. Come, nella vita, l'hanno fatto le due protagoniste della canzone *I due destini*, compagne conflittuali ma inseparabili della sua esistenza: da una parte l'Angoscia, altera e algida dama sempre pronta ad ammonire con la lucidità della ragione, e dall'altra la consolatoria Sbornia, mitologica figura di vecchia che, essendo zoppa, continua a camminare in tondo ritrovandosi sempre al punto di partenza.

E così il volo di Volodja si è spezzato all'età di quarantadue anni. Perso nell'estensione stessa dei suoi cieli.

Andavano gli innamorati a passeggiare, nei pomeriggi urbani, lungo i parchi periferici vicini agli aeroporti. Sedendosi sulle panchine a scambiarsi parole, sguardi e silenzi, mentre i vari Ilyušin, Tupolev, Antonov decollavano alla pari dei loro sogni. E naturalmente ci vanno

7. Vysotskij, Vladimir: *Moj Gamlet* In: Vladimir Vysotskij vol.20 *Moj Gamlet*, Melodija, 1991.

ancora, magari canticchiando canzoni di Vysotskij. E paragonando l'immensità azzurra che li sovrasta all'amore che li unisce.

Dimentichi, forse, proprio dell'illusorio destino dello stesso Vyso-tskij. Perché, come già ammoniva, a cavallo tra il Sedicesimo e il Diciassettesimo secolo il poeta spagnolo Lupericio Leonardo de Argensola, cortigiano della reggia aragonese di Napoli:

*perché questo cielo azzurro che tutti vediamo
non è né cielo né azzurro. Che grande peccato
che non sia verità tanta bellezza*⁸

dal doppio disco *Estensioni per Volodja Vysotskij* produzione artistica di Sergio Se-condiano Sacchi, I Dischi del Club Tenco, Ala Bianca, 2008. – Si tratta di doppio cd di canzoni tradotte la cui distribuzione è ancora bloccata per problemi di autorizza-zioni editoriali. Partecipano (oltre a Vladimir Vysotskij con una canzone in russo e l'altra in francese): Giovanni Block, Daniele Caldarini, Vinicio Capossela, Gigliola Cinquetti, Lu Colombo, Fabrizio Consoli, Giorgio Conte, Elio De Capitani, Edda,

Carlo Fava, Eugenio Finardi, Luca Ghielmetti, Joan Isaac & Roberto Vecchioni, Alessio Lega, Max Manfredi, Marco Ongaro, Mauro Pagani & Badara Seck, Pan Bru-misti, Alberto Patrucco, Massimo Priviero, Massimo Ranieri & Petra Magoni, David Riondino,

Sentieri Selvaggi, Paolo Simoni, Têtes de Bois, Gianluigi Trovesi & Gianni Coscia, Peppe Voltarelli, Yo Yo Mundi, Z-Star,

8. Argensola, Lupericio Leonardo *A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa* In: Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas* (a cura di José Manuel Blecua) Institución Fernando el Católico, Saragozza, 1950.

Lettere celesti

Il rapporto uomo-Dio nella canzone d'autore italiana

Gli autori di musica leggera italiana hanno raramente frequentato i salotti del soprannaturale. Se ne sono tenuti sempre a debita distanza ritenendoli, e senz'altro a ragione, poco confacenti a quel clima di spensierata evasione da sempre riservata all'*italicus cantor*. Anche quando il regime fascista assumeva a livello di suprema virtù nazionale la triade "Dio, Patria e Famiglia", gli scrittori di canzonette si sono dimostrati poco attenti all'effimera lusinga del primo valore. O, forse, si sono semplicemente rivelati più lenti nell'assimilazione dei dettami ufficiali, dal momento che qualche vaga attenzione è cominciata a sorgere molto tempo dopo, negli anni dell'Italia democristiana, anche se, l'interlocutore dei nostri parolieri veniva identificato, ancor più che in Dio, in tutto quel folklorico corollario di torri campanarie e madonnine locali.

Se prendiamo in esame le dieci finaliste del Festival di Sanremo del 1953, giunto alla seconda edizione, osserviamo che ben tre viaggiano grazie alla spinta di un propellente vagamente religioso, con l'aggiunta raffazzonata di additivi famigliari e patriottici. Il tema staziona nei pressi del divino in *Una donna prega*, anche se non è dato di sapere cosa e perché. L'istituzione famigliare entra in *Madonna delle rose* dove la preghiera è tesa a ottenere il ritorno a casa delle moglie, spensieratamente accomodatasi presso un altro focolare forse perché un po' birichina o, più probabilmente, perché legittimamente stanca di tanto insopportabile coniuge. Il triangolo "Dio, Patria e Famiglia" si ricompone con *Vola colomba* dove il volatile messaggero è il *trait-d'union* tra le amare orazioni di due innamorati triestini viventi nelle con-

trapposte metà del capoluogo: lei nella Zona A, italiana, e lui in quella B, assegnata alla Jugoslavia di Tito.

*Dio del Ciel se fossi una colomba
vorrei volar laggiù dov'è il mio amor
che inginocchiato a San Giusto
prega con l'animo mesto
fa che il mio amore torni, ma torni presto.*¹

Il Dio del cielo comincia a fare le sue timide apparizioni anche nelle sconsolanti vesti di sensale. E manterrà a lungo questo ruolo: un cantautore scanzonato come Edoardo Vianello costruisce la sua prima canzone seria, *O mio Signore*, su una preghiera serale che è, in realtà, un'interessata invocazione di grazia: che lei possa tornare da lui.

Negli Anni Sessanta, quando nuovi fermenti musicali cominciano a scuotere le strutture un po' ingessate della nostra canzone, inizia a fare capolino anche la figura del Cristo, come quello giustiziere di Michele L. Straniero nella *Zolfara* o quello pietoso approdato al *Mandrione* di Pasolini. È un Cristo straordinariamente umano: poco Verbo, un po' di Spirito e tanta Carne. Il soprannaturale, come il Paradiso, può attendere.

Non ancora per molto, però. Perché molte domande stanno serpeggiando per il mondo, e non solo in quello musicale. E le relative e confuse risposte, temporaneamente ancora svolazzanti nel vento, sono lì lì per precipitare.

È curioso notare come Dio faccia la sua comparsa in maniera fragorosa proprio alla vigilia del Sessantotto, l'anno del frastuono. E la canzone che da noi diventa l'emblema di questo periodo di rivolta globale ci annuncia, riprendendo la famosa affermazione di Nietzsche, che *Dio è morto*: si tratta di un Dio identificabile nei valori umani che appaiono in piena caduta libera per cui, morti questi, muore anche lui. La notizia del decesso coglie di sorpresa i censori della RAI, sebbene una copertina del Time avesse già dato l'avvertimento poco prima, recitando un ammonente *God is dead*. Sono i tempi del monopolio del-

1. Cherubini-Concina *Vola colomba* Nilla Pizzi, Cetra, 1952.

l'etere, esiste ancora la censura preventiva e i funzionari rimangono così impreparati di fronte alla notizia che decidono di proibire la diffusione del brano, non si sa mai. I discografici si vedono costretti a ricorrere al sottotitolo rassicurante "se muore è per tre giorni e poi risorge", ma non c'è niente da fare: il pezzo non passa comunque. Come già dimostrato tre anni prima con il film di Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo*, i censori sono più papalini del papa e infatti Radio Vaticana trasmette tranquillamente il brano. Sempre nel medesimo anno, il 1967, il perverso meccanismo si ripete quando Fabrizio De Andre dedica *Pregheira in gennaio* alla morte dell'amico Luigi Tenco: il Dio misericordioso che apre il suo abbraccio ai suicidi è un Dio pericolosamente sovversivo e se lui è disposto a spalancare i cancelli del paradiso, le porte della Rai rimangono ben serrate. Per cui, ancora una volta, l'unica emittente che farà conoscere la canzone sarà quella vaticana.

Le compilation discografiche documentano solitamente una tendenza musicale o rappresentano la vetrina di un appuntamento festivaliero. La presente raccolta di canzoni è operazione atipica perché si basa sui testi e, nella fattispecie, tende a verificare come si sia affrontato il rapporto uomo-soprannaturale nell'ambito della canzone d'autore. E che si tratti di canzone d'autore concorre a dimostrarlo la presenza di Roberto Coggiola, occhio fotografico del Club Tenco: difatti tutti i cantautori presenti nel disco sono passati nella rassegna sanremese. Si tratta di un'occasione per raggruppare un repertorio di brani di altissimo valore artistico, unico metro della selezione, anche se non appartenenti ai grandi successi commerciali del loro interpreti, con le eccezioni costituite dai brani di Franco Battiato e di Vasco Rossi. Ma è anche l'occasione per potere riesumare il valore, troppo colpevolmente dimenticato, di un grande artista come Piero Ciampi o per poter presentare i preziosi cammei costituiti da due autori sconosciuti al pubblico italiano come Bulat Okudžava, romanziere, poeta e padre della canzone di "protesta" sovietica, e Joan Isaac. Quest'ultimo è al suo debutto in una lingua diversa da quella catalana e il fatto va sottolineato, essendosi egli finora rifiutato di cantare le proprie canzoni in spagnolo per ovvie motivazioni nazionalistiche.

Paradossalmente, questo tipo di rapporto tra uomo e soprannaturale è un rapporto non-religioso, se è vero, come sostiene Martin Buber, che "ogni realtà religiosa inizia con ciò che la religione biblica chiama il "timor di Dio" (*L'eclissi di Dio*, Passigli, 2001).

Qui il *timor di Dio* è quasi assente. Se Jahweh, il nome del Dio ebraico, sta a significare "colui che è" (o colui che "fa-essere") è indubbio che il Dio dei cantautori sia "colui che non è": non appartiene alle consuete tradizioni secolari, diverge dalla figura del Dio farmacista armato di bilancino atto a soppesare peccatucci veniali e peccatucci mortali, e da quella dell'ideatore di bizantinismi metafisici come i limbi e i purgatori. Ci pensa già Alessandro Haber, nell'inedito recitato introduttivo, a delineare la figura di una divinità aliena da tali stereotipi. Per insinuare, di conseguenza, la figura di un Dio di *pietas* attraverso i toccanti versi di Vinicius de Moraes *La disperazione della pietà*, composizione poetica musicata da Enzo Jannacci solo dopo tanti anni. Un Dio pronto non solo a raccogliere i deboli e gli sconfitti, ma addirittura, a chiedere perdono per tutte le sofferenze loro inflitte, come ci urla Andrea Mingardi nel *Volo di Volodja*. È un Dio come quello di Francesco Guccini che prende le distanze da tutti i visionari, dagli gli esaltati profeti, dai capipopolo sempre pronti a farneticare in nome suo. Insomma: da tutti coloro che, con la pretesa di essere fatti "a sua immagine e somiglianza", perpetuano la più orribile delle bestemmie.

Un Dio non fossilizzato dalle dottrine e a volte partorito direttamente dalla letteratura, come nel caso di Bulat Okudžava, poeta da noi purtroppo ancora tutto da scoprire e qui al suo esordio italiano grazie all'interpretazione di Eugenio Finardi. Un Dio di *pietas* è un'irrinunciabile necessità per l'Uomo ricco solo delle proprie debolezze o dei propri falsi trionfi e adunque sempre in cammino nella lotta quotidiana dell'esistenza, capace di accettare con dignità ogni sconfitta, come l'Ettore che sotto le mura di Troia va incontro al proprio ineludibile destino, o come il guerriero pellerossa che avanza solitario nel deserto accompagnato dal fantasma della sua perdita e ormai irraggiungibile piccola squaw. Il Dio che di tutto ciò è il motore, forse non proprio immobile. Un Dio che potrebbe non esistere se non nel bisogno della sua esistenza, profondamente connaturato nell'uomo. Lo dice chiara-

mente Giorgio Gaber per il quale il bisogno di Dio è l'antidoto al cinismo o alla rigida disillusione. Ce lo suggerisce Franco Battiato in *E ti vengo a cercare*, canzone dal sapore panteistico dove il frutto della ricerca non sta, come spesso interpretato, in una mitica figura femminile, ma proprio nell'esigenza di un abbandono, quasi fisico, a un essere soprannaturale. E poi ce lo conferma Vasco Rossi con la struggente *Gli angeli*, contrapposizione tra l'etereo e distaccato mondo che ospita l'amico scomparso e la realtà quasi disperata della vita quotidiana.

Il Dio che osserviamo è un deus ex-machina psicologico. Sia che raffiguri, nelle due situazioni tragicamente rappresentate dal suicidio, il bisogno di misericordia cantato da Fabrizio De André quando, riprendendo il poeta francese Francis Jammes, sostiene che *non c'è l'inferno nel mondo del buon Dio*, oppure il desiderio di giustizia interpretato da Roberto Vecchioni per cui, demarcando le differenze tra vittima e carnefice, il fragile non può stare di fianco all'assassino. Si tratta sempre di un Dio a cui, più o meno irrazionalmente, si affida la funzione di Giudice Supremo. Ma ricordando, come fa Joan Isaac con una sequenza di metafore evocative, che il rapporto d'interdipendenza nel binomio Dio-uomo è inscindibile. Per cui, se è possibile affidare a Dio la remissione della colpa, la vergogna e il relativo dolore rimangono inchiodati nell'anima dell'uomo. E Isaac lo fa semplicemente con l'intuizione dell'artista, rimandando, per chi è interessato ad approfondire l'argomento, alla lettura di testi ponderosi di ermeneutica come quelli di Paul Ricoeur. (*Finitude et culpabilité*, Aubier Montaigne, Parigi 1968).

Accanto a questa serie di preghiere, squisitamente laiche, trovano poi posto tre canzoni più direttamente inerenti alla cultura religiosa di cui è imbevuta la nostra società. Piero Ciampi ci offre la raffigurazione anarchica, come del resto nella natura dell'autore, di un Cristo contraddittorio, che è sovvertitore e, al contempo, vittima sacrificale. Non si rendono necessarie criptiche letture in filigrana: è semplicemente il Cristo tramandataci dai Vangeli. Branduardi ci consegna un testo di uno dei protagonisti del Cristianesimo: Francesco d'Assisi, autore di quel Cantico delle creature" ideale e armonico punto d'equilibrio di un universo teso alla gloria del proprio creatore. Infine ecco la

testimonianza di Juri Camisasca, unico tra i cantori presenti in questa raccolta, ad affiancare l'ispirazione poetica a una vocazione religiosa.

dal disco *Lettere celesti*, EMI, 2002, progetto artistico di Sergio Secondiano Sacchi –

È composto da quindici brani di cantautori tutti incentrati sul rapporto uomo-Dio.

Si tratta di: Franco Battiato, Angelo Branduardi, Juri Camisasca, Piero Ciampi, Fabrizio De André, Eugenio Finardi, Giorgio Gaber, Francesco Guccini, Alessandro Haber, Joan Isaac, Enzo Jannacci, Andrea Mingardi, I Nomadi, Vasco Rossi, Roberto Vecchioni.

La musica che gironzolava intorno

Anni Cinquanta e dintorni

Le cronache riportarono che, ai funerali di Luigi Tenco, gli unici cantanti presenti erano Fabrizio De André e Michele, personaggi solitamente schivi, lontani dalle “trombe della celebrità” e abituati a far parlare di sé soltanto attraverso le canzoni. Come evidenziavano i giornali, si trattava semplicemente di amici, quasi a sottolineare l’assenza ufficiale del mondo dello spettacolo. Due amici dalle biografie artistiche così diverse che rappresentavano abbastanza emblematicamente le aspirazioni di Tenco, attraverso due modelli di non facile conciliabilità: la canzone poetica e di impegno civile da una parte e il grande successo commerciale dall’altra. Fabrizio veniva considerato, dall’élite che lo venerava, la versione italiana di Brassens. Michele, dalle masse che compravano i suoi dischi, quella dell’Elvis confidenziale. Probabilmente Tenco era andato a Sanremo proprio nell’illusione di riuscire a coniare con queste due facce la propria personale moneta. Anche artisticamente, del resto, Luigi Tenco aveva ascendenze ibride. Ricollegabili di volta in volta alla seduzione vocale dei crooner, a un anticonformismo poetico tipico degli esistenzialisti della Rive Gauche, alle influenze del jazz, del rock’n roll e della folk-music. Luigi Tenco interpretava molto bene il suo tempo. Mai, come in quella decade che ne aveva accompagnato la formazione culturale e l’inizio della carriera artistica, la canzone era stata figlia meticcica di tante tendenze diversificate, di evocazioni geograficamente remote. Ma, grazie ai moderni mezzi di diffusione, quasi tutte assimilabili per via diretta o attraverso la ricaduta di suggestioni che la catena di Sant’Antonio della comunicazione era in grado di innestare. Nel tentativo di analizzare le possibili influenze aleggianti sulla musica di Tenco è

forse preferibile non limitarsi all'orticello italiano puntando così la lente d'ingrandimento esclusivamente sugli influssi più evidenti e attigui. Meglio cercare di abbracciare da un opportuno *mirador* l'esteso panorama musicale di quei dieci anni, perché la rosa dei venti del grande respiro culturale degli anni '60 non può naturalmente ridursi ai risaputi quattro punti cardinali.

Il ballo è sempre stato il veicolo privilegiato dell'esportazione musicale perché il fascino primitivo del ritmo supera le barriere dell'idioma, l'apprendimento dei passi non comporta ostiche comprensioni intellettuali e le letture del movimento seguono spartiti differenti da quelli della parola. E, nella seconda parte degli anni '50, la musica trova il suo privilegiato canale di diffusione proprio nella sala da ballo, sia nella versione popolare della balera del *matinée*, sia in quella più esclusiva del night club. Buona parte della musica da ballo parte da Cuba e non si espande solo nelle Americhe, ma dilaga anche in Europa, sebbene gli Stati Uniti restino il vero albero di trasmissione. Dall'Avana nulla si propaga verso il mondo se non passando da New York, dove hanno sede le grandi case discografiche che operano sull'isola (senza contare, naturalmente, che persino in patria le orchestre cubane suonano negli alberghi e nei casinò di proprietà prevalentemente yankee). I barman statunitensi, portati dalla mafia italo-americana che controlla l'industria del *loisir*, inventano il *daiquiri* e il *mojito*, Hemingway scrive "Il vecchio e il mare" mentre Pérez Prado, Benny Moré e Xavier Cugat diffondono rumba, mambo e cha cha cha. A ritmo di mambo si suona tutto, da *El manisero* (che è del 1928) e *Cherry Pink* alle musiche di Ernesto Lecuona e Agustín Lara, da Duke Ellington a Mariano Mores. Insomma: *pregón*, tango, bolero, jazz e tutto quello che è suonabile. Scrive musica cubana anche chi cubano non è: *El negro Zumbon*, uno dei brani più in voga del periodo, è stato composto in Italia dal giovane Armando Trovajoli. Che è anche l'autore di *Mambo bacan*, il brano che, nel 1955, svela al mondo Sophia Loren nelle vesti di cantante. Non solo: molto più a sud del Caribe c'è una voce femminile peruviana, misteriosamente baritonale, che al mambo dona sapori evocativi non riconducibili esclusivamente alla danza. E, se proprio di danza si tratta, non è quella che richiama feste familiarmente esotiche, bensì le sacrali lontananze della

cordigliera andina. La cantante è Yma Sumac che già attraverso il nome conferisce alla parola mambo un improprio imprimatur sciamanico, sottraendolo agli spensierati stereotipi del palmizio ondeggiante e del ballerino sculettante. E in Francia un promettente cantautore di nome Serge Gainsbourg si mette discretamente in mostra con *Mambo miam miam*. Sul finire della decade il cha cha cha imperversa e in Italia si cava ispirazione da tutto. E così nascono *Chica cha cha cha*, *Dracula cha cha cha*, *Con quelle gambe... (cha cha cha)* nonché *Cha cha cha della segretaria* e *Cha cha cha dell'impiccato*.

Le atmosfere soft del night (anche della variante meno esclusiva del “whisky a gogo”) si contrappongono a quelle ruspanti della balera demarcando ceti e fasce generazionali. Il consumo musicale si fa interprete di culture e di aspirazioni sociali diversificate ed è naturale che i musicisti, soprattutto i più giovani, attingano dai repertori più disparati. Lo stesso Luigi Tenco guarda con trasporto sia alla canzone classica americana che al jazz dei “bianchi”, quello dei vari Dave Brubeck, Paul Desmond, Lenny Tristano, Gerry Mulligan e Chet Baker, e al *rock 'n roll* che arriva dall'America. Che nasce indifferentemente a Memphis, a Cleveland, Detroit o Chicago, a seconda della pietra miliare che si desidera depositare. Molti fanno partire l'era nella primavera del 1955 con il successo di *Rock around the clock* eseguita da Bill Haley (l'incisione, in realtà, è dell'anno precedente) ma si tratta chiaramente di una convenzione. Alcuni storici citano invece *Rocket 88* del 1951, altri scomodano Fats Domino della fine dei '40 e la casa editrice di materiali sonori Frémeaux & Associés colloca le radici addirittura nel 1927... Certo che è difficile porre un reticolato di demarcazione tra il *boogie woogie* e il *rock 'n roll*, tanto è vero che, a volte, i danzatori meno sofisticati non fanno differenze. Sta di fatto che nel triennio 1955-57 tutti i grandi capiscuola americani sono all'opera: Chuck Berry, Carl Perkins, Little Richard, Elvis Presley, Gene Vincent, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly. Gli inglesi si accodano con un discreto plotone capitanato da Cliff Richard.

Ma il R&R è molto più di una danza, e già quel nome “dondola e rotola” dalle chiare allusioni sessuali stimola fruizioni aggiuntive. In Italia diventa ben presto il rimando obbligato di un nuovo polivalente corollario lessicale che abbraccia la tecnologia ricreativa (*flipper*,

juke-box), quella ginnica (*hoola hop*), l'abbigliamento (*blue jeans*) e le problematiche sociali (*teddy boys*). Il *rock'n roll* è moderno non solo perché è la musica delle nuove generazioni, veloce e aggressiva come i tempi di cui vuole farsi interprete, o perché rappresenta il linguaggio privilegiato della nuova tecnologia come il maneggevole 45 giri o la strumentazione musicale elettrica, ma, soprattutto, perché mira all'essenziale: si suona in formazioni decisamente ridotte rispetto alle aristocratiche big band dagli organici complicati e dai costi sempre più insostenibili. È democratico perché rappresenta l'incontro della musica negra con quella bianca, allarga la base sociale di fruitori e praticanti, si suona nelle prestigiose università come nei suburbi multietnici. Non è esclusivo perché assimila con assoluta tranquillità qualsiasi tipo di tradizione musicale, dalla *Bamba* dell'emigrazione messicana al *country&western* delle praterie. Nell'evoluzione futura, non solo si mostrerà sempre aperto a qualsiasi tipo di commistione, ma le incoraggerà proponendosi come modello culturale vincente. In ogni parte del mondo sorge una via nazionale al *rock and roll* e ogni Paese ha la sua star, con Adriano Celentano e Johnny Halliday a contendersi la supremazia europea.

Altri tipi di musica saranno costretti a segnare il passo, strangolati dalle spire dell'opposizione tra guelfi del tradizionalismo e ghibellini dell'innovazione. Si assisterà spesso all'arroccamento sdegnato del partito dei puristi: a Newport fischieranno la chitarra elettrica di Dylan e a Buenos Aires osteggeranno le sperimentazioni di Astor Piazzolla che finirà per abbandonare la denominazione "tango" optando sdegnosamente per la meno compromettente "musica della città di Buenos Aires".

Con l'avvento del rock, la popolazione canora italiana si divide in due fazioni: melodici da una parte e "urlatori" dall'altra. Di coloro che segneranno la "terza via", quella del cantautorato, molti vengono dal rock: Tenco, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci e persino Gino Paoli.

Il *rock'n roll*, si impone mettendo in ombra ogni altro ballo e solo Cuba e Brasile resistono momentaneamente alla pressione. Ma l'isola caraibica, dopo la presa di potere di Castro, si impoverisce con il fuggi fuggi delle star internazionali: Perez Prado si trasferisce in Messico, Xavier Cugat a Las Vegas e poi nella natia Gerona, Celia Cruz negli

Stati Uniti dove vive già da tempo Arsenio Rodríguez, Bebo Valdés va a Stoccolma... La politica economica castrista e il conseguente boicottaggio statunitense finiscono per ridurre a fenomeno nazionale alcune formazioni prestigiose come l'Orchestra Aragón o quella di Benny Moré, stroncato dalla cirrosi epatica nel giro di pochi anni.

Il tango, negli anni Venti, era sbarcato in tutti gli stati, persino in Vaticano con un'esibizione privata di fronte a Pio XI chiamato a decidere sulla peccaminosità del ballo. Ora conosce il suo declino internazionale, giusto dopo la morte dei suoi più grandi poeti Enrique Santos Discépolo e Homero Manzi. In Italia comincia a essere relegato, musicalmente, nel recinto del liscio e, culturalmente, tra il ciarpame populista di Perón. E tutto questo dopo che si è continuato a ignorarne l'essenza stessa, definita dallo stesso Discépolo "un pensiero triste che si balla": del tango abbiamo conosciuto i passi, ma non la poesia né le orchestrazioni originali. Ma se il declino riguarda la scena internazionale, in patria lo zoccolo duro mantiene una straordinaria vitalità con i cantanti Roberto Goyeneche, Edmundo Rivero e Julio Sosa. Tanto che, quando nel 1964 quest'ultimo morirà schiantandosi in auto all'alba, proprio come Fred Buscaglione, la folla che accompagnerà sotto la pioggia i suoi funerali sarà tanta che si registreranno degli incidenti con la polizia.

In Brasile si continua a esportare la magia del *samba-exaltação*, quello di *Aquarela do Brasil* con il suo "Brasil, meu Brasil brasileiro..." Ma anche lì, come vedremo, qualcosa sta cambiando. Comunque, dopo il rock'n roll, il ballo giovanile muta radicalmente. A causa di un momentaneo ingiallimento degli *evergreen*, tutte le danze tradizionali vengono confinate nella riserva protetta della *old generation*, mentre ogni tentativo di proporre nuovi ritmi, dal *madison* all'*hully gully*, si rivela effimero. L'intero repertorio della canzone melodica finisce nel calderone del "lento" e la danza si asciuga sempre di più riducendosi a soli quattro passi. Quel che si perde in coreografia lo si guadagna nell'intensità dell'incontro ravvicinato. I nuovi balli di successo, riconducibili al *twist* e allo *shake*, non saranno più di coppia, ma individuali e il vento di libertà di cui si faranno portatori si manifesterà nell'assoluta mancanza di rigorosi schemi fissi, nella conseguente possibilità di libere figurazioni e nell'improvvisazione secondo

scelte soggettive. Un po' quello già successo, per altri versi, con il *be bop* nel jazz. La musica da ballo giovanile riprenderà vigore soltanto verso la fine degli anni '70, ma la rivoluzione introdotta dal rock rimarrà tatuata sulla sua epidermide e sul suo spirito.

A dieci anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, e quando l'opera di ricostruzione civile e morale continua a rappresentare un traguardo, folate di guerra angustiano le speranze di civile convivenza. Nel 1954, con la sconfitta di Dien Bien Phu e la conseguente perdita francese dell'Indocina, deflagra il crollo degli imperi coloniali. Nel 1956 in India vengono definitivamente abolite le caste, ma nello stesso anno inizia in Sudafrica il progetto delle riserve per neri, chiamate *bantustans*, quintessenza della politica razzista. Negli Stati meridionali degli USA negri e bianchi hanno posti separati sui mezzi di trasporto, nelle scuole e nei locali pubblici. La nazionalizzazione del canale di Suez porta truppe inglesi e francesi in Egitto, che è invaso anche da Israele, mentre alla rivolta di Budapest danno sanguinosa risposta i carri armati sovietici: il mondo sembra precipitare nelle vecchie consuetudini. La risposta artistica è la sovversione radicale di ogni logica precedente, come se con Auschwitz e Hiroshima si fosse concluso un ciclo di civiltà. Si tratta di risposte disomogenee e non potrebbe essere altrimenti: la realtà conflittuale, come sostiene il filosofo *à la page* Jean-Paul Sartre, non ammette totalizzazioni a livello di conoscenza. Nel teatro di Samuel Beckett si nega la possibilità di comunicazione e la pittura di Jackson Pollock cancella i riferimenti non solo alla realtà, ma anche a qualsiasi tipo di forma, figurativa o astratta che sia. Cambiano i linguaggi e, conseguentemente, i materiali: Burri espone sacchi di juta, Fontana i tagli sulle tele, Tapies le sabbie, Stockhausen fa musica con nastri magnetici e apparecchi elettronici. Berio e Maderna nel 1955 fondano presso la RAI di Milano lo "Studio di fonologia musicale".

Cambiano usi, costumi e abitudini. In alcuni casi si tratta di naturali evoluzioni, in altri di rotture di valori. E quindi i mutamenti risultano quasi inavvertibili, oppure suscitano meraviglia, paura, resistenze. Nella Gran Bretagna decaduta dal ruolo di superpotenza mondiale, l'*establishment* è visto dal drammaturgo John Osborne come "Una vecchia quercia che dopo il temporale si meraviglia di vedere

ancora il sole". Il dopoguerra ha spazzato via le vecchie orchestre, quelle dei vari Jack Hylton, Harry Roy, Geraldo, Nat Gonella che anche sotto i bombardamenti seguitavano a proporre sia a un pubblico ricco e aristocratico, sia a quello dei locali popolari, gli eleganti arrangiamenti dei classici standard americani. Proprio il dramma di Osborne *Ricorda con rabbia* si fa interprete dell'inquietudine giovanile britannica, esattamente come, dall'altra parte dell'Oceano e qualche anno prima, il romanzo *Il giovane Holden* di Salinger aveva annunciato il cosiddetto *gap* generazionale. La comparsa quasi simultanea del *rock and roll* e della televisione segnano la cultura musicale inglese del periodo, gettando i segni di quella che sarà la fiorentissima stagione degli anni '60. Per il momento la musica che vende in patria esce raramente dai confini dell'isola. La star Petula Clark sbarcherà in Europa e nel mondo nel decennio successivo. Ma Cliff Richard impone il suo nome anche all'estero e il gruppo che lo accompagnava, i Drifters, messi in proprio sotto il nuovo nome di The Shadows per evitare omonimie con il più famoso quartetto statunitense, marchio anche in Italia il gusto del periodo con le tipiche sonorità delle chitarre elettriche.

Il *rock'n roll*, con la sua carica ribellistica, interpreta egregiamente la contemporanea esigenza di rinnovamento culturale e di snellimento formale. La filosofia tenta di spogliare la società da tanti tipi di sovrastrutture dei grandi comportamenti sociali e antropologici. C'è una connaturata tendenza alla scarnificazione estetica: Audrey Hepburn oppone la sua figura asciutta alla prosopopea delle maggiorate. "Minimalismo" diventa una parola d'ordine: il bikini fa il suo ingresso nelle spiagge e per strada le donne si infilano in un cilindro di tessuto denominato "abito a sacco". Nel jazz le *big band* sopravvivono negli opulenti casinò e nei programmi televisivi, ma altrove è il tempo di formazioni più snelle. Il *be bop*, liberandosi dai vincoli orchestrali e privilegiando la sperimentazione dell'assolo, ha creato l'indipendenza dagli schemi innestando così una catena di mutamenti culturali che finiscono per investire tutta la musica. I quindici elementi della band di Count Basie diventano tre nel Nat King Cole Trio. In Francia Georges Brassens si presenta in scena con la chitarra e l'aiuto del solo contrabbassista, il fido Pierre Nicolas, ingaggiato perché ha bisogno di qual-

cuno che gli faccia “dum dum”. A Parigi si teorizza un cinema leggero basato sul magnetofono portatile e la cinepresa a sedici millimetri, mentre a Hollywood Elia Kazan impone il suo cinema attraverso l’asciutta espressività di Marlon Brando e James Dean.

Esiste anche un “James Dean della tromba”, un musicista dallo stile rilassato e dalla vita travagliata di nome Chet Baker che tanto affascina Luigi Tenco. E molto spesso è il suono di questo strumento secco e straziante, o carezzevole e insinuante, a dare corpo sonoro alle inquietezze intellettuali ed esistenziali del periodo. Proprio mentre Dizzy Gillespie inventa la tromba “periscopica” (in realtà la sua si era piegata a causa di un urto, ma il suono gli piace talmente che da quel momento si fa costruire solo strumenti con quella forma) Fred Zinnemann ci regala una sequenza da antologia in *Da qui all’eternità* quando Prewitt, interpretato da Montgomery Cliff, suona *il Silenzio* per commemorare l’amico ucciso. Louis Malle, per la colonna sonora di *Ascensore per il patibolo* chiede a Miles Davis di improvvisare guardando le scene del film. E proprio per Miles Davis scrive Gregory Corso:

*Il tuo suono è il tuo suono
sincero e dal didentro
una confessione
leggiadra e appassionata.*¹

E Allen Ginsberg conclude il suo *Howl* evocando coloro che

*si alzavano reincarnati nei vestiti spettrali del jazz
all’ombra tromba d’oro della banda e suonavano la
sofferenza per amore della nuda mente d’America...*²

Sul fronte della poesia risponde il russo Bulat Okudžava, definito il “trombettiere dell’Arbat”:

1. Corso, Gregory: *Per Miles* in *Poesie* (a cura di Gianni Menarini) Guanda, Milano, 1976.

2. Ginsberg, Allen *Howl* in *Jukebox all’idrogeno* (a cura di Fernanda Pivano) Mondadori, Milano, 1965.

*Su Cracovia il trombettiere ucciso suona
e nessuno gli dà il cambio.*³

Si suona la tromba sia nella letteratura che nel teatro: la suonano Andy Silvera, tragico protagonista del romanzo *Aria chiusa* di Evan Hunter, e l'arrabbiato Jimmy Porter di *Ricorda con rabbia* di John Osborne. E suonatore di tromba è il *polifacetico* e irriverente Boris Vian cui si devono queste improvvisate annotazioni autobiografiche: "Nel 1938 attaccai lo studio della trompinette bon bon e cominciai a suonare come Armstrong, ma smisi rapidamente per non togliergli la pagnotta di bocca; a causa di pregiudizi razziali ero troppo nettamente avvantaggiato dalla mia carnagione verdolina dall'effetto grazioso"⁴. Louis Armstrong, musicalmente onnivoro, conquista una grande popolarità in Francia, e conseguentemente in tutta Europa, esportando sia i suoi duetti con Ella Fitzgerald che interpretando standard come *La vie en rose* e *C'est si bon*.

Parigi difende con le famose unghie e i noti denti il primato culturale del mondo, anche se il punto di riferimento per le avanguardie sta diventando il Nuovo Continente. Ma Parigi val bene un viaggio, e il musical americano contribuisce al mito con *An American in Paris*, *April in Paris* e *Can Can*. Per cui in tutto il mondo si sogna la torre Eiffel cantando *I love Paris* di Cole Porter. I francesi, dal canto loro, offrono *Moulin Rouge*, con la colonna sonora di Georges Auric. Nel crescente interesse dell'intellettualità per le forme della cultura di massa, non sono soltanto i compositori "colti" a sposare le forme popolari di musica, ma anche alcuni scrittori e poeti. Lo fanno Jean-Paul Sartre, Raymond Queneau, Paul Éluard e lo stesso Boris Vian. Jacques Prévert, che con le sue *Feuilles mortes* ha lastricato i viali autunnali di tutte le capitali del mondo, aveva anticipato la tendenza già negli anni

3. Okudžava, Bulat *Addio alla Polonia* In: *Arbat, mio Arbat* (a cura di Gian Piero Piretto) Guerini e Associati, Milano, 1989.

4. Vian, Boris *Elementi per una biografia di Boris Vian, meglio noto con il nome di Bison Ravi* (1943) In: *Ricordo di Boris Vian* (a cura di Ronci Zeller, Enrico de Angelis, Guido Armellini) Club Tenco, Sanremo, 1979.

'30, alla pari di Robert Desnos morto poi nel campo di concentramento di Terezín.

Per tenere fede al postulato relativo agli spostamenti della montagna in direzione di Maometto, se i poeti non possono scrivere testi per i musicisti, sono questi che si rivolgono direttamente a loro. Si mettono così in musica i rimatori *d'antan*. Georges Brassens lo fa soprattutto con Villon, Fort e Hugo, Léo Ferré con Apollinaire e Baudelaire. Il contemporaneo Luis Aragon, che viene musicato da tutti e due, apostroferà gli scettici scrivendo: "Eh sì, cari imbecilli, la poesia francese è innanzitutto canto".

Sull'onda emotiva della campagna di liberazione del poeta turco Nazim Hikmet dalle galere in cui ha trascorso diciannove anni, si trasformano in canzoni i suoi versi e il comunista ortodosso Yves Montand è il capofila degli interpreti. Uno dei membri più attivi del comitato per la liberazione di Hikmet è, insieme a Picasso e Sartre, un famoso cantante e attivista, il basso afro-americano Paul Robeson. Hikmet era stato uno dei pochi a evocare lo sterminio degli armeni del 1915 e del 1922, ed è proprio un parigino figlio di profughi armeni che ha francesizzato il suo vero cognome Aznavourian, a rappresentare, insieme a Gilbert Bécaud, l'espressione più raffinata della canzone popolare francese. Su un piedistallo a parte si finisce per collocare la triade Léo Ferré-Georges Brassens-Jacques Brel (citati in ordine di età) che rappresenta l'olimpico della canzone-poesia. Nei paraggi verrà poi posta Barbara.

Un immaginario trasgressivo non è costruito solo dal rock: anche l'intellettualità francese ha i suoi cliché nelle cantine fumose di Saint-Germain-des-Prés, nei tavolini all'aperto delle brasserie, nelle Gitanes incollate al labbro di Jacques Prévert e Jean Gabin, o nei giornali sottobraccio di Jean-Paul Sartre. Il maglione girocollo si pone in alternativa al giubbotto di pelle, il pantalone di velluto al jeans. E anche la stessa intellettualità segue due filoni: quello più indulgente guarda con simpatia a Edith Piaf e Georges Brassens, quello più esclusivo e sofisticato a Léo Ferré e a Juliette Gréco. La quale, di suo, ci aggiunge anche quella patina snob che finisce per caratterizzare un po' il periodo.

Per quanto la ripetuta formulazione lo renda scontato, e quindi vecchio, l'aggettivo "nuovo" finisce per comparire ogni volta che si vuole definire un mutamento, riuscendo comunque a creare suggestioni di progresso: dall'*Art Nouveau* al *New Deal*, dal *Nouveau Roman* alla *Nouvelle Cuisine*, dal *New Dada* e la *New Wave* alla *New Age* e chi più nuovi ha più ne metta. Per il cinema francese di Jean-Luc Godard e di François Truffaut, nel 1957 si conia l'espressione *Nouvelle vague* che, a posteriori, verrà attribuita a tutte le novità artistiche e letterarie del periodo, per cui l'espressione viene scomodata anche per il romanzo d'esordio di Françoise Sagan *Bonjour tristesse* che è di tre anni prima. Rivestendosi di snobismo patinato, finisce per indicare anche certi atteggiamenti ostentatamente tenebrosi e, dovendo definire lo stesso Luigi Tenco, alcuni non si sottrarranno alla suggestione di questa formula.

Quasi a ricalcarla, l'anno seguente in Brasile si conia la *bossa nova*. Che non è affatto un ritmo, bensì un nuovo modo di interpretare il samba che in Italia è però al femminile: *la samba*. È basato su una cadenza lenta, seppur ritmicamente incalzante, e da un canto dimesso e privo di enfasi. A identificarlo sono la voce e lo stile chitarristico di João Gilberto. La *bossa nova* dilaga per il mondo grazie al successo del film *Orfeo negro*, vincitore della Palma d'Oro di Cannes e dell'Oscar. I veri artefici delle fortune del film, che mescola mito e folklore, sono Antonio Carlos Jobim e Luiz Bonfá, che hanno scritto le musiche, e Vinícius de Moraes, autore dei testi delle canzoni e della pièce teatrale da cui il film è tratto. Vinícius è un poeta di grande prestigio, tradotto anche da Giuseppe Ungaretti, che ha improvvisamente deciso di abbinare i versi alla musica creando un collegamento tra la sua generazione poetica e le nuove leve del folk. Suggestisce che "la vita, amico, è l'arte dell'incontro" per poi sussurrare "che meraviglia la vita se tutti fossero uguali a te". E con lui la poesia abbandona la pagina scritta diventando canto corale, evade dall'accademia disperdendosi in quelle strade dove passa, camminando, la sua ragazza di Ipanema. Ed è la città intera che canta, perché ormai la canzone, al pari della poesia, è diventata un fenomeno prevalentemente urbano. In breve tempo anche Vinícius si trasforma in cantante.

Ma non è l'unico letterato a fare questa scelta: in Francia c'è già stato Boris Vian e in Unione Sovietica un altro romanziere e poeta, Bulat Okudžava, sta interpretando con le sue liriche musicate il tiepido vento del disgelo introdotto da Chruščëv dopo la morte di Stalin. Okudžava, che proviene da una famiglia sterminata dalle purghe staliniane, deve la larghissima popolarità alla "rivoluzione del magneto-fono". Il sistema prende l'ironico nome di *samizdat* ("edizioni da me" in contrapposizione al *gosizdat* "edizione dello stato") che fa conoscere in tutta la Russia la letteratura proibita, come *Il dottor Živago* di Pasternak, dopo la sua pubblicazione in Italia nel 1956. Con la carta carbone si battono a macchina interi romanzi o, nel caso di canzoni, si duplicano i nastri di casa in casa. Tanto che, in patria, la poesia sommersa e dolente di Okudžava diventa più amata di quella enfatica, tribunizia e ufficiale di un Evtušenko che spopola anche in Europa e in America. Mentre in patria l'esempio di Okudžava è seguito da un drammaturgo di nome Aleksandr Galič, in Canada un giovane autore dà alle stampe due romanzi e la prima raccolta di poesia. Ben presto anche lui diventerà un cantautore, uno dei più significativi interpreti dell'ermetismo canoro. Si tratta di Leonard Cohen. E in Jugoslavia, proprio negli stessi anni, Arsen Dedić divide i suoi esordi artistici tra poesia e canzone.

Mentre la guerra fredda separa il globo in due schieramenti, i problemi dell'appartenenza e dell'identità appassionano gli intellettuali e, grazie al cielo, non più i cultori della razza. Se l'accelerazione economica fa dimenticare i detriti del conflitto mondiale passato, la ricerca delle radici culturali segue la via della concretezza lasciando ogni tendenza idealista. L'azienda americana Levi-Strauss impone anche in Europa il marchio dei suoi jeans (e Levi's è curiosamente l'anagramma di Elvis) mentre l'omonimo antropologo francese, di ritorno dal Brasile, diventa una star grazie al libro *Tristi tropici*. Non sono soltanto i mercati a espandere le proprie zone, ma anche la ricerca antropologica e quella etnomusicale. E così Alan Lomax, dopo avere battuto, prima insieme al padre e poi da solo, tutto il territorio meridionale statunitense alla ricerca di musiche e di canti scovando gente come Woody Guthrie, Leadbelly e Muddy Waters, gira con le stesse finalità i Caraibi e diverse parti d'Europa. Nel biennio 1955-56, lavora

anche in Sardegna e nel sud dell'Italia stabilendo una feconda collaborazione con Diego Carpitella. L'etnomusicologo moderno idealizzato da Lomax non opera come Costantino Nigra nell'Ottocento: non accontentandosi della trascrizione del materiale raccolto, investiga il contesto storico e sociale, non trascurando nemmeno le vicende pubbliche e private dei protagonisti. In Italia Ernesto De Martino approfondisce i suoi studi sulla magia meridionale indagando il fenomeno del "tarantismo" mentre al nord Roberto Leydi e Gianni Bosio studiano i filoni culturali minoritari delle "classi non egemoni". In Inghilterra Ewan McColl lavora nella stessa direzione con il programma *Radio ballad*.

Si stimola così il *folk revival* che, oltre a diffondersi, estende la sua influenza anche sulla musica commerciale. Harry Belafonte, un colto metropolitano di New York City che di giamaicano ha soltanto la genitrice, diffonde in tutto il mondo il *calypso*. Ma canta anche folk americano e ninne nanne israeliane, ospitando tra l'altro, in *Midnight Special*, l'esordio discografico di Bob Dylan che nell'occasione suona l'armonica. Un altro newyorkese, Pete Seeger, che da vent'anni riscopre e rielabora il repertorio popolare nordamericano, divulga in tutto il mondo la cubana *Guantanamera* e la sudafricana *The Lion Sleeps Tonight*, i cui notevoli profitti, grazie alle leggi dell'apartheid relative al diritto d'autore e alla mancanza di scrupoli degli editori statunitensi, non arriveranno mai all'autore Solomon Linda che morirà in miseria. E un altro illustre nativo di New York, Paul Simon, recatosi al Macchu Picchu proprio nell'anno della morte di Tenco, tornerà diffondendo in tutti i continenti *El condor pasa*. Ecco l'Internazionale cosmopolita di Belafonte, Seeger, Simon: ovvero il negro, il comunista e l'ebreo.

Sarà proprio per confermare la proverbiale scarsa funzionalità delle profezie dispensate in patria che gli studi più approfonditi sul canto popolare portoghese si devono al francese Michel Giacometti e che Héctor Chavero, indossando l'atavico nome di Atahualpa Yupanqui, partendo dalla natale Argentina comincia a esplorare il folklore sudamericano arrivando fino al Messico e al Caribe, tanto che da alcune parti gli viene impropriamente attribuita la paternità della ninna nanna cubana *Duerme negro*. Anche in Italia la tendenza viene confermata:

il pugliese Domenico Modugno, segnalatosi con canzoni in dialetto siciliano come *Lu pisci spada*, diventa poi uno dei protagonisti della canzone partenopea.

In Sudamerica tre donne danno voce a un nuovo canto basato su schemi tradizionali: la cilena Violeta Parra, la peruviana Chabuca Granda e Chavela Vargas, costaricense di nascita, ma messicana a tutti gli effetti. Il loro mercato, legato al mondo ispanofono non è più solo quello nazionale, ma si diffonde in tutto il continente latino-americano.

Chi oltrepassa con disinvoltura le barriere linguistiche sono gli Stati Uniti e la musica *folk* non sfugge alla regola: nel 1958 la ballata tradizionale che ha per protagonista il bandito *Tom Dooley* scala le classifiche di vendita con il Kingston Trio, arrivando nei primi posti anche in Italia. Sull'onda lunga arrivano i successi di Trini Lopez e di Peter Paul and Mary, che rendono celebre *If I Had a Hammer*, un vecchio brano di Pete Seeger. Autore che viene riscoperto insieme a Woody Guthrie, ormai costretto da una malattia ereditaria all'immobilità. E il trio si ripete con *Blowin' in the wind*, il brano di Robert Zimmerman, un giovane cantautore esordiente autonominatosi Bob Dylan in onore del poeta gallese Dylan Thomas. Tra un po' le strade del *folk* e quelle del *rock* si incontreranno. Ma questo, e non potrebbe essere diversamente, soltanto nel mondo anglosassone.

Le figure dei fuorilegge, da Jesse James a Billy the Kid, da Pretty Boy Floyd a Bonnie and Clyde, hanno sempre stimolato la creatività degli autori, dando vita a fortunate canzoni nell'epopea del West e in quella della Grande Depressione. Del resto, la stessa storia di Tom Dooley era già stata riesumata con grande successo nel 1929 da Grayson & Whitter in un'omonima ballata. Spesso, nel canto popolare, del fuorilegge si coglie l'aspetto di ribellione all'autorità per innalzarlo al ruolo di eroe, rinverdendo ogni volta il mito di Robin Hood.

Sul proscenio delle nuove tematiche musicali la microcriminalità non recita proprio un ruolo da comparsa e il primo Brassens osserva con pietosa simpatia quel mondo e colora il suo elegante linguaggio poetico con l'argot delle periferie. Si tratta, prevalentemente, di quella corte dei miracoli già perlustrata da commedie musicali come *Bulli e pupe*, dai personaggi interpretati da Edith Piaf, e dai romanzi di Ray-

mond Chandler che, proprio in questi anni, sta regalando gli ultimi soffi di vita al suo Marlowe. È un habitat di bassifondi metropolitani in posizione costantemente *borderline* rispetto alla legalità: furfantelli, ladruncoli, ragazze professionalmente femmine, relativi magnaccia, giocatori d'azzardo. Parodiando umoristicamente questo mondo, Fred Buscaglione scolpisce il proprio monumento. Boris Vian si ricollega all'epopea malavitosa cantando le gesta della banda Bonnot, un gruppo di anarchici che, nella Parigi della *belle époque*, aveva introdotto l'uso dell'automobile nelle sanguinose rapine alle banche. Sul finire degli anni '50 a Mosca c'è un giovanissimo attore che scrive canzoni sull'argomento, le *blatnye pesni*, le canzoni della mala, scorazzando tra i teppisti dei cortili popolari, le prigionie, i commissariati e dando voce a quel mondo di emarginazione e ai connaturati "codici d'onore". E lo fa con una lingua che assimila il gergo dei reduci dal gulag e le varie parlate delle emigrazioni concentrate nella capitale. Si chiama Vladimir Vysotskij e anche lui, come Okudžava, diventa famosissimo in tutta la Russia grazie al *samizdat*.

Nel teatro questo mondo si trasforma in filone. In Italia le "canzoni della mala", scritte e elaborate in lingua italiana e in dialetto sia da Giorgio Strehler (non si sa quanto influenzato dal teatro di Brecht-Weill, da lui messo in scena proprio in quegli anni) che da Dario Fo, rappresentano uno dei tentativi più riusciti di nuova canzone d'autore. Nel 1957 a Broadway va in scena il teppismo giovanile con *West Side Story* e quattro anni dopo il successo viene replicato a Hollywood. Ogni cultura ha la sua Corte dei Miracoli e, nel cinema, le pellicole che si ispirano alla malavita abbondano. E alcune colonne sonore fanno storia: *Grisbi* e *Rififi* (la seconda anch'essa di Auric come *Moulin Rouge*) e anche *I ragazzi del Pireo* nell'interpretazione di Melina Mercouri (dal film *Mai di domenica*) che rende celebre in tutto il mondo il suo autore Manos Hadjidakis che, con Mikis Theodorakis e Stavros Xarakhos, compone la trinità dei grandi musicisti greci. Non si tratta, in senso stretto, di malavita organizzata, però ci introduce in quelle scenografie dei bassifondi portuali, tra taverne, fumerie, spacciatori di droga, bordelli, prigionie che costituiscono lo scenario del rebetiko, la musica greca del sottoproletariato urbano più ghettizzato.

La cinematografia, naturalmente, è un veicolo straordinario di divulgazione musicale. Tantissime proiezioni sono intrinsecamente legate alla colonna sonora e, a una cinquantina d'anni di distanza, è difficile stabilire chi, tra motivo musicale e film, abbia avuto vita più duratura. Molto spesso il titolo della pellicola non solo è uguale a quello della canzone, ma ne costituisce anche il primo verso, come *Singing in the rain* o *Love is many splendored*. In tal modo si entra subito nel vivo, sovvertendo la struttura della canzone tradizionale che prevede il classico succedersi di introduzione, strofa e ritornello. Non si tratta di una novità assoluta: si pensi a *Plaisir d'amour* che è addirittura precedente di quattro anni alla Rivoluzione francese, ma rappresenta una tendenza che in questi anni prende particolarmente piede, soprattutto nella canzone americana. In Europa la struttura rigida resiste, ma i modelli stilistici di tre successi come *Le jour où la pluie viendra* del 1958, *Ne me quitte pas* del 1959 e *Il faut savoir* del 1961 segnano un deciso cambiamento di gusto. Che investirà anche l'Italia dove, in pochi anni, gli incipit si modificheranno radicalmente e, grazie all'introduzione di linguaggi colloquiali, sarà possibile iniziare una canzone con: *Sassi che il mare ha consumato / sono le mie parole d'amore per te* oppure *Mi sono innamorato di te / perché non avevo niente da fare....*

Se nella grande cinematografia il film detta il tema della canzone, in quella minore succede a volte il contrario, per cui il soggetto e la sceneggiatura derivano dal testo di un motivo di successo. Si tratta dei "musicarelli" e, durante il quinquennio 1955-1959, ne vengono prodotti quarantasei nella sola Italia. Nel 1956 il successo di *Guaglione* fa costruire in fretta e furia l'omonima pellicola che, grazie ai proventi della provincia meridionale, è la quinta nella classifica degli incassi dell'anno, rimanendo in distribuzione per altri cinque. Siccome *Arrivederci Roma*, che Renato Rascel lancia nel 1955, è uno dei souvenir più in voga tra i turisti stranieri, il film che se ne ricava due anni dopo è una produzione internazionale, con l'interpretazione del tenore italo-americano Mario Lanza. Nel 1954 la canzone messicana *Cu cu rru cu cu paloma* interpretata da Lola Beltran diventa un grande successo. Talmente duraturo che l'omonimo film viene girato una decina di anni dopo. I film con Elvis invece, vanno in un'altra direzione: non raccon-

tano il testo di una canzone, mostrano il mito, cioè lui. Ecco come, anche con i “musicarelli”, si riesce a rinverdire l’atavica contrapposizione tra *logos* e *mithos*.

Lo scenario musicale europeo vede come protagoniste Francia, Inghilterra e Italia. Praticamente assenti i Paesi nordici che, pur rappresentando uno dei più importanti mercati discografici europei, non riescono a esportare nessun artista di livello, con l’eccezione di qualche virtuoso dai gusti accomodanti come il violinista Helmut Zacharias. La Scandinavia presta semplicemente il suo fascino agli autori americani: si canticchia, nelle varie traduzioni, *Splendida splendida Copenhagen...* scritta da Frank Loesser, mentre *Copenhagen*, del duo Davis-Melrose, continua a restare, anche dopo trent’anni, uno dei cavalli di battaglia di molti jazzisti, dall’ultimo Fletcher Henderson a Louis Armstrong, da Hoagy Carmichael a Earl Hines. La Germania sembra nutrirsi di valzerini e musicchette da birreria, incapace di riprodurre il clima di vent’anni prima, che era però legato a grandissimi talenti fuggiti a causa del nazismo, come Marlene Dietrich e i Comedian Harmonists. Delle star nazionali, le cantanti-attrici Zarah Leander (ritornata durante la guerra nella natia Svezia) Marika Rökk o Ilse Werner non possono certo interpretare eventuali nuove tendenze, sia per questioni anagrafiche sia per il loro passato attiguo all’industria cinematografica nazista.

La penisola iberica vegeta in un isolamento geografico e, soprattutto, culturale. La migliore letteratura vive in esilio e, musicalmente, la Spagna resta ingabbiata negli stereotipi turistici del flamenco. Il franchismo, nella sua assenza d’ideologia, se non quella del nazionalismo e del clericalismo, non ha in realtà nessuna politica culturale, ma vede di buon occhio la tradizionale *copla* come baluardo contro la modernità. Investe molto, invece, sul Real Madrid che vince le prime sei edizioni della Coppa dei Campioni. La squadra della capitale fa guadagnare al regime prestigio internazionale ma, soprattutto, contrasta sul fronte interno la squadra-simbolo dell’antifranchismo e dell’autonomia catalana, il Barcellona. È proprio nel 1958, scivolando tra le maglie della censura, che esce il primo disco in catalano, idioma fino ad allora proibito. Si tratta di traduzioni di standard internazionali ed è soltanto la prima apertura. Saranno poi alcuni cantanti italiani (tra

cui proprio Luigi Tenco) che nel 1965, incidendo in catalano e fornendo così un riconoscimento internazionale alla canzone di quella terra, daranno un impulso alla formazione della *nova cançó* da cui partirà il rinnovamento di tutta la canzone spagnola.

È ancora più lontano Il Portogallo di Salazar, compreso nelle sue tre F (Fatima, fado, futebol) e restio a ogni contatto con il mondo esterno per cui è impedita perfino l'importazione della Coca-Cola. Dimenticato dal turismo, dal cinema e dalla letteratura, sembra comunicare col resto dell'Europa soltanto attraverso le scatolette di sardine. Ma è l'emigrazione, in buona parte clandestina, che fa della *banlieu* parigina la seconda città del Portogallo. È per questi connazionali che Amália Rodrigues arriva a Parigi cantando il fado. Trasformata in star, il suo successo si ramifica dall'Olympia in tutta Europa. Ma si tratta dell'esportazione di una grande artista, non di un genere musicale: tutti gli altri pur valenti fadisti, da Alfredo Marceneiro a Maria Teresa de Noronha, restano un patrimonio esclusivamente nazionale. In questi anni, il Portogallo è rappresentato in Europa soltanto da Amália Rodrigues. Poi verrà il Benfica di Eusebio a contrapporsi, con una formazione autoctona comprendente però l'impero coloniale, alle ricche squadre spagnole e italiane zeppe di campioni stranieri.

Negli anni '50 Spagna e Italia sono, con il Portogallo, gli ultimi vagoni dell'economia europea occidentale, come lo sono i loro mercati editoriali e, in parte, discografici. Ma, abbastanza significativamente, hanno i campionati di calcio più ricchi e, grazie anche alla diaspora degli assi ungheresi in seguito all'invasione sovietica, le loro squadre si imporranno in Europa, insieme al Benfica, fino al fatidico anno 1967. Nella Coppa dei Campioni la prima squadra a interrompere il dominio latino sarà, alla dodicesima edizione, quella scozzese del Celtic. Nella Coppa Uefa il Ferencvaros di Budapest e poi la Dinamo Zagabria. Le nazioni più ricche (e protestanti) stanno, almeno per il momento, a guardare.

E la canzonetta italiana? Come in tutto il mondo, si diffonde soprattutto attraverso le case editrici. Più che imporre un successo, lo segue. *Buongiorno tristezza* che nel 1955 vince con Claudio Villa e Tullio Pane il Festival di Sanremo, viene incisa da ben nove interpreti. Si stampano spartiti per orchestre e suonatori dilettanti, e le Messag-

gerie Musicali editano (dal 1948) una sterminata serie di libretti con i testi a uso e consumo del pubblico, riprendendo l'antica tradizione del mensile *Canzoniere della Radio*. Sono in un formato (8,4x12) un poco più grande rispetto a quello dei calendarietti profumati dei parrucchieri. Vengono presentati successi stranieri in lingua originale. *Les chansons de Paris* addirittura in tre volumi. La copertina di *American Songbook, the most popular hits of ...* (due volumi) riporta tra, tra gli altri, Bing Crosby, Ella Fitzgerald, Judy Garland, nonché gli italo-americani Frank Sinatra e Perry Como. Curiosamente, nell'autorevole lista figura anche Teddy Reno. *Famosas canciones sudamericanas* esce, invece, in un unico volumetto. Le raccolte delle canzoni nostrane hanno titoli che, più che a generi, sembrano rifarsi a corporazioni: *Le canzoni del Festival*, *Canti della Resistenza*, *100 canti della montagna*, oltre, naturalmente, a *Il canzoniere della radio*. La canzone partenopea viene presentata in due volumi, *Un secolo di canzoni napoletane*. Quella italiana in quattro, pur dimezzandosi il periodo di consultazione: *Le canzoni di mezzo secolo*. A scadenza mensile esce il relativo volumetto, ma non si tratta di brani usciti necessariamente in quel mese: *Le Canzoni di aprile 1959* riporta infatti anche *Colonel Bogey* (colonna sonora del film *Il ponte sul fiume Kwai* del 1957) nonché *Donna*, *Non partir*, *Ti dirò* (tutte dell'anno precedente). I titoli delle miscelanee italiane sembrano scelti dall'Ufficio Meteorologico dell'Aeronautica: *Canzoni al sole*, *Canzoni alle stelle*, *Canzoni al vento*, *Canzoni al chiar di luna*, *Canzoni di primavera*, *Canzoni senza tramonto*, *Arcobaleno di successi*, *Canzoni al focolare*. Nelle composizioni l'esotico tira forte: *Mambo italiano*, *Mambo al Rhum*, *Olé Olé*, *Sotto il cielo dell'Avana*, *Sotto le piante di cocco...* ed è ricco di incroci improbabili: *Samba del canguro*, *El ciuco peruviano*, oppure i *I pappagalli*, animale dalle invidiabili conoscenze linguistiche: *i pappagalli messicani / appollaiati tra i banani / si san dire in portoghese / sottovoce tante cose...*”.

Ma nelle terre lontane non si va solo con la fantasia: siamo solo alla vigilia del boom economico e il lavoro lo si cerca ancora al di fuori dei patri confini. Di tutti i tipi possibili di manodopera, nelle canzoni si finisce per esportare i più misteriosi: *a bordo di un vapore triste e solo, piangendo s'allontana l'acquiolo...* Per fortuna c'è

anche qualcuno che torna e, naturalmente, lo fa cantando. Chi della permanenza estera ha approfittato per internazionalizzarsi un po' sus-surra *Dolce Italy*, altri, rimasti indelebilmente marchiati dalla nostalgia, intonano sommessamente *Sole d'Italia che splendi sul mar / com'era triste lontano restar....*

Il sole d'Italia, rimasto leggermente eclissato dalla divisione di Trieste, aveva trovato nella canzone un aedo non insensibile al grido di dolore alzatosi dal campanile di San Giusto. Se in *Vola colomba* si piangeva la divisione, dopo il trattato di Londra dell'ottobre del 1954 che consegna la città all'Italia si urla *sentì il grido che t'invio / dal profondo del cor mio / sull'Adriatico celeste / Trieste! Trieste! Trieste!*

Si muove tutto quel mondo caro a Paolo Conte: *Bartali maglia gialla* riporta: *plaudè la gente / plaudono i monti / al gran campione / senza confronti...* In *Dag del gas* non si arriva proprio al lusso sfrenato della Topolino ma, nella vertigine della velocità, ci si approssima: *"vieni amore con me sulla Vespa / e la vita più bella sarà..."* Oppure, come recita *Gioconda*: *con la Lambretta si sposta in fretta / non sa frenar, ma vuol girar cercando me....* Non mancano lungimiranti anticipazioni: come nella storia della celebre *Aveva un bavero...* dove lei, bella milanese, per raccogliere dalla roggia quel fiore che lui, sfruttando astutamente la corrente dell'acqua, le manda quotidianamente dal Piemonte come messaggio d'amore, si sporge eccessivamente e *sopra l'acqua con quel fiore, verso il mare se ne andò / e anche lui, per il dolore, dal Piemonte non tornò....* La storia di Marinella sarà anche vera ma, come si vede, un *déjà-vu*.

Si è spesso detto che il Festival di Sanremo ha sempre rappresentato la cartina di tornasole dell'Italia del periodo, ripetendolo sconsolatamente anche in occasione della morte di Tenco. Abbiamo provato a indagare quali siano stati i termini ricorrenti nelle prime otto edizioni, quelle che vanno dal 1951 al 1958. Naturalmente il tema esclusivo è rappresentato dall'amore, con qualche minima, e per questo autorevole, eccezione, come *La canzone da due soldi* e *Nel blu, dipinto di blu*. Si è tralasciato quindi di prendere in considerazione tutto l'armamentario lessicale del settore come baci, cuore, braccia, occhi, passione, pianto e via dicendo. Quello che si è analizzato, invece, è stato

il contesto di questi amori, per potere osservare quale fosse il tipo di Italia a fare da contorno.

Si tratta di un Paese sicuramente compreso nel sistema solare, visto che il sole è l'elemento più ricorrente (compare 33 volte) seguito dal cielo (26) e dalla luna (20). Ma anche le stelle fanno la loro bella figura con 13 presenze. In questa visione cosmica a metà strada tra la filosofia di Anassimandro e l'animismo più primitivo, ulteriori notizie sul nostro Paese ce le offrono i fiori (d'altra parte siamo a Sanremo) che compaiono ben 25 volte, a cui si devono aggiungere le 15 rose conteggiate a parte. Le rose senza spine evidentemente esistono, dal momento che queste ultime sono solo 8.

Per quanto riguarda il profilo psicologico, il pensiero forte dell'italiano festivaliero, quasi un pensiero fisso, non è rivolto al futuro, ma irresistibilmente attratto dall'infanzia (21) e dal rimpianto per la gioventù (10). L'attività intellettuale preferita è il sogno (20), ma quello a occhi aperti. In un paese risvegliatosi da uno sgangherato miraggio imperiale e ricostruito anche grazie agli aiuti arrivati da oltre oceano, con i cuori divisi tra Washington e Mosca e la fantasia rivolta a Parigi o ai Tropici, i sogni volano lontano, ma la quotidianità ricerca il conforto di contesti vicini e rassicuranti. La famiglia innanzitutto: la mamma (15 presenze), il papà (9), i nonni (6), i figli (5) e, strettamente correlate ci sono la religione (si prega in 9 canzoni) e la casa che nelle diverse accezioni, il casolare soprattutto, ricorre 7 volte

Nella patria di santi, poeti e navigatori, le testimonianze tangibili delle attività creatrici e artigiane ci vengono dalla campana, dal balcone e dal camino (ex-aequo, a quota 6). Tra gli strumenti musicali i più ricorrenti sono le tastiere (4). Da annotare che l'Italia sanremasca privilegia la scarsità di luce: dodici sono le sere mentre solo due i matini, e anche i tramonti (10) vengono preferiti alle albe (6). La primavera (12) è preferita all'autunno (3), mentre estate e inverno compaiono per onore di bandiera, con una presenza ciascuno.

Quasi di conseguenza agli straripanti fiori, si aggiungono le quindici presenze di uccellini, con il canterino usignolo in testa. La natura no scherza: tredici sono le presenze di monti, colline e gran valli, nove quelle degli alberi, sei quelle dei boschi e giardini. Emerge, insomma, un'Italia bucolica, immune da qualsiasi fascino del neo-realismo, e la

città, con dieci vaghe e imprecisate presenze, è tenuta debitamente a distanza, quando non vista con un certo sospetto.

Eppure, è proprio l'arrivo di una cultura urbana a modificare i connotati della canzone italiana. Metafora del cambiamento può essere considerata *Vecchio frac* di Modugno in cui la nuova vita, personificata dal risveglio della città, osserva la corrente del fiume portarsi via frac, cilindro e fiore, simboli desueti di un mondo che muore e che viene relegato nell'armadio del ricordo. Questa nuova cultura non è, naturalmente, monolitica, ma si manifesta in "casi" geograficamente sparsi. Napoli, grazie alla canzone dialettale (che negli anni '50 sfodera più di un successo, da *Luna rossa* a *Luna caprese*), è l'unica città che, almeno nelle canzoni, ha continuato a vivere, anche se spesso come entità da cartolina illustrata e dai risaputi cliché. Finché non compaiono sulla scena Renato Carosone e Domenico Modugno. Il secondo irrompe con la sua personalità e finisce per dare un tocco di novità a tutti i tipi di canzone da lui affrontati, sia in dialetto che in lingua italiana. Carosone eredita la freschezza ritmica e musicale sbarcata con le truppe americane e, sposando Via Toledo con la *plaza de toros*, il *boogie* con la parodia dei ritmi sudamericani, rifugge l'atemporale arcadia sanremasca per immergersi completamente nelle suggestioni dell'attualità. In *Caravan petrol* si ammicca all'Italia petrolifera di Mattei, mentre il protagonista di *Tu vuo' fa' l'americano* sembra una riuscitissima parodia del film di Sordi *Un americano a Roma*, uscito due anni prima. Il suo sodale Nisa, autore dei testi, rispolvera con raffinatissimo gusto la macchietta di inizio secolo anche se, a differenza di Maldacea, non graffia, preferendo mantenere la sua saporosa arguzia più sul piano dello sketch che su quello della satira.

A portare l'ironia dal piano dello sketch a quello della satira ci pensa il teatro. Non si attinge più dal serbatoio della rivista e dell'avanspettacolo, ma dalla creatività di giovani autori, attori e registi emergenti nell'ambito milanese come Dario Fo, Franco Parenti, Giustino Durano e Giorgio Strehler, dietro ai quali sovrasta la sapienza musicale di Fiorenzo Carpi. Costoro abbandonano intimismi e racconti in terza persona, per costruire una galleria di personaggi cui regalano, molto spesso in chiave paradossale, un minimo di biografia e di spessore psicologico. L'interprete non è più un artista che racconta

se stesso, ma un attore canoro che sta recitando un ruolo, come gli *chansonnier* d'oltralpe, da Charles Aznavour a Jacques Brel.

Una canzone “diversa” viene programmaticamente cercata dal movimento Cantacronache, sorto nel 1957 a Torino grazie a Michele L. Straniero, Fausto Amodei, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria. Il nome del gruppo evidenzia la volontà di riportare all'interno della canzone le problematiche della vita quotidiana partorendo una nuova forma di canzone di contenuto sociale e politico. Non solo: siccome gli interpreti professionisti si rifiutano di interpretare quei brani, alcuni degli stessi autori si trasformano in cantanti. E risultano interpreti molto credibili malgrado mezzi vocali non elevatissimi. Siamo ormai all'anticamera dei cosiddetti “cantautori” che guardano alla canzone come possibilità di “nuova poesia”. I Cantacronache crescono nella Torino di Giulio Einaudi, Alessandro Galante Garrone e Massimo Mila, presso quella che viene definita, un po' sprezzantemente, la borghesia “rossa” o “radical chic”. Riuscendo così a coinvolgere l'intellettualità di sinistra che, dopo il predominio sull'editoria, inizia a guardare con interesse alla musica leggera. Gli stessi letterati, sulla scia di quanto successo in Francia, si misurano con la canzone. I Cantacronache coinvolgono Italo Calvino e Franco Fortini mentre, nel 1959, Laura Betti imbarca nell'avventura Pier Paolo Pasolini, Alberto Arbasino, Ercole Patti, Alberto Moravia, Goffredo Parise.

Anche il PCI, attraverso le feste dell'Unità, comincia ad avere una sua politica culturale nel settore. Ma, per il momento, le istituzioni rimangono ancora in mano alla DC. La RAI censura Dario Fo e punta sul garbo e l'eleganza di Mario Riva e del Quartetto Cetra. Non solo: il patron del Giro d'Italia Vincenzo Torriani fa campagna elettorale per la DC organizzando eventi. Al Vigorelli di Milano sfilano le star internazionali della pista e della canzone. Sull'anello Maspes, Sacchi, Ognà e Rousseau si esibiscono in surplace e volate, nel prato i Paraguayos con *La Galopera* e *Malagueña salerosa*.

da: *Il mio posto nel mondo* a cura di Enrico de Angelis, Enrico Deregibus, Sergio Secondiano Sacchi, Rizzoli, Milano, 2007

Pollicinum Antonianum

La Milano dei primi anni Settanta

La prima volta che vidi Antonio fu al Brumista, un locale milanese che avevo cominciato a frequentare da poco, nel settembre del 1971. Era l'anno in cui mi ero accorto che quel periodo pluriennale, definito Sessantotto, c'era stato davvero. Dal momento che alcuni strati della società, almeno quelli con cui io venivo a contatto, avevano modificato parecchi comportamenti. La benefica onda lunga era arrivata anche ai nostri litorali. Il costume si stava modificando e se ne avvertivano le conseguenze. Le ragazze, per esempio, erano molto meno ostiche, le escursioni dai rigidi canoni dell'abbigliamento non erano più vissute solo come eccentrica stravaganza, il termine "solidarietà" era entrato nel vocabolario comune, anche se non sempre i modi di fare erano conseguenti o coerenti. Si stava componendo, di fatto, il fertile terreno di coltura da cui sarebbero germogliate alcune fondamentali battaglie. Si entrava nella stagione della campagna per il divorzio che, insieme a un'importante conquista nel campo dei diritti civili, ci avrebbe regalato l'illusione della laicità come valore ormai stabilmente sedimentato nella struttura mentale e morale del popolo italiano. Il relativo referendum stava comunque inciso negli ideogrammi dell'immediato destino.

La contemporaneità ci diceva che, mentre i Beatles si erano sciolti da diciassette mesi, la guerra del Vietnam continuava. Così come continuavano a restare al potere i colonnelli greci dopo quattro anni dal colpo di stato. Che in Cile, mentre a Neruda veniva annunciato l'assegnazione del Nobel, Allende proclamava le nazionalizzazioni. A Mosca, come al solito, non succedeva mai niente.

Il passato più prossimo, invece, lo si stava ancora scontando. Il ballerino anarchico Pietro Valpreda continuava a restare in galera con l'accusa, rivelatasi manifestamente infondata, di avere posto le bombe nella Banca dell'Agricoltura di Piazza Fontana due anni prima. Che avevano provocato diciassette morti, più quelli supplementari seminati nelle steppe nebbiose delle inchieste. Nemmeno Woody Allen, che nello stesso anno della strage aveva presentato *Prendi i soldi e scappa*, sarebbe riuscito a inventare una gag tanto irresistibile come quella formulata dall'accusa: un terrorista che va a mettere la bomba in taxi. Ci sale in piazza Beccaria che dista centocinquanta metri dall'obiettivo. Lì non si sa come sia arrivato, dal momento che nessun mezzo pubblico vi transita. Ma, per evitare di dare dell'occhio, non si fa lasciare davanti alla banca, la supera e scende cento metri dopo. Ha con sé una borsa, chiede al tassista di aspettare per qualche minuto e poco dopo, fa ritorno a mani vuote. Risale in taxi e si fa portare duecento metri più avanti. Paga la corsa e scende continuando il percorso camminando, senza che poi nessuno riesca a spiegarsi perché abbia speso i soldi del taxi per fare a piedi duecento metri invece di farne centocinquanta gratis. I giornali, invece di apprezzare l'arguta vena surrealista del racconto, avevano preso alla lettera questa serie di evidenti metafore. Qualcuno sostenne che anche i criminali più astuti commettono degli errori. Il principio del *panta rei*, per cui tutto scorre e si trasforma" aveva ulteriormente rinnovato la sua verità, e la farsa prodotta dalla tragedia aveva innescato tragedie inedite. L'anarchico Giuseppe Pinelli era volato dal quarto piano della questura e si era cercato di far credere che si trattasse di suicidio. Mors tua, vita di nessuno, dal momento che anche il commissario Calabresi, responsabile di quell'ufficio al quarto piano, venne in seguito freddato, in strada e in pieno giorno, da un killer. Fa davvero impressione ripensare, a poco meno di quarant'anni di distanza e dopo molti e non sempre prevedibili avvenimenti (Antonio Silva si è persino dimostrato uno dei più intelligenti conduttori di spettacoli musicali) che le sagome delle contrastanti verità svolazzanti sopra quelle macerie abbiano proiettato soltanto spettrali ombre. Dopo il linciaggio riservatogli da vivo, l'intoccabile memoria del commissario produce libri, francobolli, dibattiti, annunci di processi di canonizzazione. Rispettabili iniziative, a cui fa

però da contraltare il perdurante cortese silenzio riservato all'unico morto sicuramente innocente, il ferroviere Pinelli. L'amministrazione milanese fa persino rimuovere le lapidi che tentano di ricordare la sua dubbia morte.

Antonio non lo conobbi quella sera, ricordo soltanto d'averlo visto. Del resto, era difficile non notarlo. Si rivolgeva al pianista con quel suo tipico tono confidenzialmente soft in grado di coinvolgere ogni persona presente nel raggio di venti metri. E, per di più, era in divisa militare. Sergente Silva, soldato d'Italia, più che alfabeto e per giunta semi-milanese, di stanza a Lodi, forse perché lì, e per davvero, c'era più nebbia. O, forse più semplicemente, perché Lodi era la sua città fatale.

Alcuni segni distintivi, già presenti in quella prima serata, non lo avrebbero più abbandonato. Tra questi gli occhiali e la barba. Invece, l'amore che strappa i capelli non gli avrebbe riservato un particolare riguardo. O forse, più che l'amore, sarebbe stato semplicemente il tempo. Perché col tempo, sai, tutto se ne va. Tutto, figurarsi la chioma.

Mi sembrò strano, già dall'inizio, che Antonio avesse deciso di prendere i gradi in un periodo che si alimentava di antimilitarismo, di pacifismo, di proletari in divisa, di diffidenza per qualsiasi tipo di uniforme, fosse anche quella dell'operatore ecologico che, allora, si chiamava ancora spazzino. Non ci misi molto a capire il perché: era una scelta che rispondeva a esigenze di sicurezze e di ordine interno. Che prevedevano, indipendentemente dall'anticonformismo di certi atteggiamenti, una laurea, un lavoro sicuro, una famiglia e quindi, anche di una briciola di simulacro di potere. Insomma, se, come sostiene mamma Guccini, "un laureato vale più di un cantante", un sotto-ufficiale vale sempre più di una recluta. Che poi Antonio Silva fosse semplicemente sergente, e non sotto-tenente, si spiegava col fatto che il tentativo di accedere al corso per ufficiali gli era andato male. Ma, anche dopo il congedo, quella camicia militare non sparì dal suo guardaroba e finì per costituire, con i jeans, la sua nuova divisa. Non certo per la praticità offerta dai taschini, in quegli anni si usavano i borselli e Antonio viaggiava con un borsone di cuoio a tracolla dalle dimensioni molto vicine a quelle di uno zaino. Un borsellone di pelle e un cappello Borsalino di feltro nero.

Devo dire che, per quanto riguarda la camicia, anche a me capitò la stessa cosa quando, tre anni dopo, tornai da militare. Io che avevo deciso di fare il soldato semplice, che al CAR avevo scelto di essere di corvée fissa, pulendo camerate e cessi pur di non sparare o marciare, e che mi ero offerto volontario in cucina il giorno del giuramento per non giurare, quando mi congedai tenni la camicia. C'era una differenza cromatica, tra quei due nostri capi d'abbigliamento. Color grigio-verde il suo, carta da zucchero il mio. Non era l'unica differenza tra noi, naturalmente, e ognuno dei due avrebbe sempre orgogliosamente rivendicato le reciproche discordanze. Ma quel milite, allora ignoto, avrebbe finito per diventare un mio costante compagno di strada. E, come ci avrebbe suggerito il poeta greco Konstantinos Kavafis nei giardini della Commenda, il viaggio vale più di Itaca.

La Milano che ci circondava quella sera era una convenzione letteraria, un crocevia di rimandi e di suggestioni. Il locale era all'inizio di Ascanio Sforza, sul Naviglio Pavese. Corso d'acqua che, perse le antiche funzioni di via di comunicazione, continuava ad esistere in qualità di suggestivo retaggio paesaggistico. Un po' a ricordare che quella città era stata anche una città d'acqua, con un porto che, per tonnellaggio di merce trasportata, era stato il secondo d'Italia. Attraverso il Naviglio, una volta, arrivavano infatti le chiatte cariche, soprattutto, di materiali da costruzione. E la sabbia, il marmo e la ghiaia pesano molto. Ma, ormai, sopravvivevano alla nostra vista soltanto il Naviglio Grande, il Naviglio Pavese, la roggia Martesana e il Lambro. Che trasportava, lambendo la periferia orientale, puzzolentissima schiuma, residuo dei distretti industriali briantei. Per il resto, la vitalità idrica cittadina scorreva quasi tutta sottoterra: la cerchia dei Navigli, l'Olona, la Martesana, il Seveso, defluivano da tempo sotto le coperture stradali. Milano era una città *underground*. Da tempo la città non proponeva nulla di nuovo, dal punto di vista urbanistico e architettonico. Non testimoniava l'attualità, tranne che per certe brutture periferiche. Che, rispetto a quelle di altre città italiane ed europee, costituivano comunque modelli progettuali quasi invidiabili. Era una città catacombalmente moderna, statica nella parte superiore, ma dinamica nelle viscere nascoste. L'unica opera che aveva dato un'impronta diversa al tessuto urbano era stata la metropolitana. Poco visibile in superficie,

se non per quelle insegne rosse con la M bianca e per la quantità di persone che riusciva a inghiottire.

Anche il nome del locale ci consegnava una Milano dei ricordi, per di più di seconda mano. Il brumista era infatti il conduttore di *brum*, carrozza che doveva il nome non, come alcuni di noi sostenevano, a lord Brummel, bensì a altro nobile inglese meno noto, tale Brougham. Si trattava, insomma, del tassista ottocentesco. Ma quel nome evocava anche nebbie invernali, Rivoluzione francese, uva selvatica, alghe marine. Al pari dell'atmosfera statica di quegli anni, un coacervo di suggestioni geografiche e storiche, una rosa dei venti delle significazioni. Dopo una buona oretta di esecuzioni strumentali di standard sempreverdi attinti dai repertori dei vari Irving Berlin, Jerome Kern, Cole Porter, Ernesto Lecuona, Charles Trenet, il pianista dava inizio alla sagra del canto. La sigla d'apertura era immancabilmente costituita da *La canzon del Navili* di Ivan Della Mea. Un motivo, perfettamente in tema con l'ambientazione, che sfatava il mito della bellezza di quei corsi d'acqua: *...gh'è chi dis che l'è bela quest'acqua marscia / sto scarich publich de cess, de rovera / ma mi quand riva giò la sira / me senti el stomech bel e sarà...* Ovvero: *C'è chi dice che è bella questa acqua marscia, / questo scarico pubblico di cessi di spazzatura / ma io quando scende la sera / mi sento lo stomaco bell'e chiuso...*

Ivan ci parlava di una Milano del dopoguerra, quando le esigenze di ricostruzione avevano incrementato il trasporto di inerti per le costruzioni e quando ancor più di una casa usava quel corso d'acqua come scarico fognario. Ma, del resto, i Navigli, che una volta attraversavano il centro della città, erano stati coperti per questioni igieniche ancor prima che per problemi di viabilità. Le cronache cittadine ci riportano che, in certi periodi di secca, quei canali si trasformavano in maleodoranti cloache già nel Cinquecento. Eppure c'era ancora, e forse c'è anche adesso, chi considerava quel corso d'acqua un comodo trasportatore di rifiuti. Nunzio, il cameriere del Brumista, ogni notte, finite le pulizie sommarie e prima di abbassare la saracinesca, affidava amabilmente alla corrente almeno un paio di scatoloni di bottiglie vuote. Quando, attraverso le chiuse, si svuotavano periodicamente i canali per pulire i fondi, vi si trovava di tutto. Una volta persino un triciclo da gelataio.

Quella sera vidi che anche Antonio partecipava alla sfilata canora, esibendosi in *Dona che te durmivet* di Enzo Jannacci. Il ritornello lo cantava partendo da una terza sopra, dal sol invece che dal re. Il tono risultava essere meno intimista e un poco più declamatorio e, in fin dei conti, questo risultava in linea col personaggio, ma l'effetto era comunque suggestivo. Naturalmente, ma questo lo scoprii dopo, quella variazione non era dovuta a una sua personale scelta, bensì a un preciso indirizzo del pianista. Ho sempre considerato quella canzone il capolavoro di Enzo. Una storia esistenziale costruita su piccole e modeste aspirazioni, per di più negate. Fotografate nell'orgoglio di un cappotto nuovo, nella promessa, poi non mantenuta, di "essere portata" al cinema, sicuramente in uno di quei cinema di terza visione che allora ancora prosperavano in tutti quartieri. E poi nello sconsolato addormentarsi, appoggiata al tavolo della latteria dove il marito non si ferma per offrirle una cena seppur frugale, ma per parlare di football con gli amici. E poi, ancora, quel risveglio improvviso con la punta del naso sporca di gassosa tra la gente che ride di lei: una sequenza cinematografica in bianco e nero degna del miglior Olmi. In cui l'uso del dialetto ci restituisce, con potenza poetica scardinante, la Milano popolare e proletaria di Emilio Gadda e di Giovanni Testori: è impossibile non vedere le luci al neon di quel locale e il cortile di ringhiera retrostante. Jannacci non si è mai mosso, in una sua canzone, con tanto millimetrico e magico equilibrio, non ha nemmeno sfiorato le corde del patetico che a volte ama accarezzare, l'ha cantata con il dovuto distacco insinuando la voce nella tensione prodotta dagli accordi di organo e le note di pianoforte. La recente decisione di riproporre una nuova versione in italiano ha spostato, nel mio animo, il baricentro di tutta quella architettura narrativa, dislocandola dall'area della poesia pura a quella del documento storico.

Però, già agli inizi degli anni Settanta quella Milano memore del neorealismo stava passeggiando, con passo lievemente zoppicante, lungo il cosiddetto viale del tramonto.

Enzo Jannacci e Ivan Della Mea sono stati gli ultimi grandi narratori e poeti della canzone milanese. Che, dopo la fine degli anni Sessanta, ha cominciato a restare in vita soltanto come archivio storico o dépliant della nostalgia. Perché il dialetto milanese, in uno stato di co-

matosa irreversibilità per la quale nessuna Radio o Famiglia Meneghina è in grado allestire un'efficace sala di rianimazione, è destinato ad affiancare il latino, l'aramaico, il sanscrito, il greco antico nella dozziosa lista degli idiomi defunti. Non esiste quasi nessuno, al di sotto dei sessant'anni, che ormai lo sappia parlare. Del nostro gruppo, soltanto Antonio era in grado di farlo, seppure con accento un po' "arioso", caratteristico di chi vive nell'hinterland e non in città. Infatti Antonio, che proprio di Giovanni Testori frequentava la casa, è nato e cresciuto a Novate Milanese. Un paese al confine con la periferia settentrionale di Milano, in fondo a Quarto Oggiaro, che ora è separato dalla città solo da un cartello stradale. Per quanto riguarda il resto, tutto è omologato e anche lì, ormai, il vernacolo è un glorioso *desaparecido*. Ma, proprio perché cresciuto non in Milano, Antonio lo sa ancora parlare. A noi, invece, al massimo poteva sfuggire qualche frase o qualche intercalare, ma si trattava di atteggiamenti un po' snobistici, di indebite appropriazioni, di compiaciuta esibizione di un gusto ricercato. In realtà, artificiale e insapore come quelli della frutta fuori stagione. Secondo l'illustre linguista Maria Corti, il cui parere era in quegli anni ritenuto alla stregua di un testo sacro, questa sparizione indicava la "sprovvincializzazione" di Milano, unica città italiana ad avere assunto le caratteristiche di metropoli. L'integrazione delle varie immigrazioni italice e l'internazionalizzazione delle proprie attività produttive avevano portato a questo risultato: la lingua italiana come *koiné*. Negli anni Settanta il culto per la canzone popolare, per la musica folklorica in generale, aveva avuto una grande diffusione. Al Brumista venivano cantate molte canzoni tradizionali milanesi, attinte soprattutto dal repertorio dei Gufi e di Nanni Svampa. Ricordo che alla Brioschina, la storica osteria dopo il Brumista, c'era invece chi continuava a scrivere canzoni in milanese scomodando tutti i luoghi comuni d'occasione, parlando dell'irresistibile fascino della nebbia, dell'immane *madunina* che splende in cielo, rimpiangendo i due locali con il gabinetto sulla ringhiera, gli orti fuori di casa, la bicicletta per andare al lavoro. C'è gente che non ha mai smesso di abitare quelle magiche e improbabili arcadie e continua a scrivere quel tipo di canzoni ancora adesso.

dal doppio cd: Pan Brumisti (AA.VV.): *Quelle piccole cose* (I dischi del Club Tenco-Ala Bianca 2008, produzione artistica di Sergio Secondiano Sacchi.

Doppio disco comprendente quaranta canzoni dedicato ad Antonio Silva, con la seguente motivazione: “Intorno ad Antonio Silva, l’unico preside italiano con un fan club dal genitivo sassone, e intorno a un gruppo di persone che hanno fatto dell’amicizia un pretesto per suonare e, soprattutto, per tentare di vivere”.

Cantano: Luis Eduardo Aute, Francesco Baccini, Gerardo Balestrieri, Juan Carlos Flaco Biondini, Giovanni Block, Stefano Bollani, Luca Bonaffini, Maria del Mar Bonet, Daniele Caldarini, Gigliola Cinquetti, Lu Colombo, Fabrizio Consoli, Giorgio Conte e Blue Bop, Carlo Fava, Eugenio Finardi, Ricky Gianco, Pedro Guerra, Mauro Ermanno Giovanardi, Francesco Guccini, Joan Isaac & Mauro Pagani, Mimmo Locasciulli, Max Manfredi, Roger Mas, Milva, Andrea Mingardi, Marco Ongaro, Moni Ovadia e Maria Colegna, Pan Brumisti, Alberto Patrucco, Massimo Priviero, Massimo Ranieri, Joan Manuel Serrat, Paolo Simoni, Skiantos, Têtes de Bois & Sérgio Godinho, Roberto Vecchioni, Peppe Voltarelli.

Memorie dal sottosuolo

Il fantasma della canzone d'autore russa

Molto probabilmente, presso il pubblico italiano il nome di Vladimir Vysotskij ha fatto la prima comparsa nel maggio del 1967, quando Giovanni Buttafava lo citò nel suo *Poesia russa contemporanea*, edito da Dall'Oglio. Una semplice segnalazione, inserita nel capitolo dedicato della poesia cantata. Nel quale Buttafava presentava traduzioni del capostipite Bulat Okudžava e di Novella Matvéeva. E anche, seppur con un solo brano a titolo esemplificativo, di Aleksandr Galič e Gleb Gorbovskij. Il primo contatto diretto con l'opera di Vysotskij arrivò cinque anni dopo, nel gennaio 1972, grazie alla presentazione di un insolito libro pubblicato da Garzanti intitolato *Canzoni russe di protesta*. Insolito perché sul nostro mercato discografico non esisteva all'epoca un solo disco di canzone d'autorerussa. Come del resto, e molto più stranamente, non esistono nemmeno ora che le frontiere dall'Est si sono spalancate.

Come esplicitamente suggerito dal titolo, la proposta editoriale non era dettata da specifici interessi musicali. Registrava invece un importante sintomo del dinamismo catacombale della società sovietica, un baluardo di una cultura di opposizione, non necessariamente assimilabile al "dissenso", personificata dai cosiddetti *poety-pesenniki*, ovvero i "cantapoeti". Schiera che era ormai condotta dall'indiscussa trinità formata da Bulat Okudžava, Aleksandr Galič e, per l'appunto, Vladimir Vysotskij. Quell'apparizione, in grado di raggiungere persino il pubblico italiano, sottolineava quanto il fenomeno fosse straordinario dal punto di vista della comunicazione: infatti la notorietà di quelle canzoni non era stata rag-

giunta attraverso i canali ufficiali, bensì per vie sotterranee e quindi, con un'abusata definizione del tempo, si sarebbe potuto confinare quella cultura nel recinto *underground*. Soltanto che quel fenomeno di "controcultura", contrariamente a quanto avveniva in Occidente, non si identificava in un ristretto movimento di avanguardia, bensì si presentava come un fenomeno di massa. Senza per questo, naturalmente, configurarsi come prodotto di "cultura di massa", dal momento che il meccanismo contagioso della diffusione spontanea riguardava uno Stato totalitario come l'Unione Sovietica.

Nel contempo, quel libro documentava una delle realtà più vive della nuova poesia in lingua russa. Una poesia che, come sottolineava il curatore Pietro Zveteremich, era prepotentemente entrata nell'animo di milioni di russi. Molto più di quella di tanti poeti ufficialmente acclamati, non esclusi le giovani voci ribelli come quella di Evtušenko, conoscitissimo anche in Italia. Del resto Zveteremich possedeva, su quel doppio binario, antenne molto sensibili: quindici anni prima aveva diffuso, attraverso la traduzione italiana, *Il dottor Zivago*.

Dei tre, l'unico nome già conosciuto al pubblico italiano più attento e curioso era quello di Bulat Okudžava, già sbarcato in Italia come scrittore: erano stati pubblicati i suoi *Buona fortuna, ragazzo!* (Martello), *In prima linea* (Editori Riuniti) e *Il povero Avrosimov* (De Donato). Era comparso anche come cantautore: nel 1967 i Dischi del Sole avevano pubblicato, grazie all'intelligenza e all'autonomia intellettuale di Michele L. Straniero, un EP dal titolo emblematico: *Un nastro da Mosca 1960-1967: canzoni del disgelo*. Il riferimento al nastro spiegava il meccanismo di trasmissione che aveva permesso la straordinaria vitalità di quelle canzoni: si trattava di registrazioni domestiche riprodotte attraverso una sorta di catena di sant'Antonio culturale ed emotiva, un tam tam inesorabile che andava moltiplicandosi di casa in casa. Un fenomeno definito "la rivoluzione del magnetofono".

Vysotskij era il più giovane e le informazioni biografiche su lui risultavano vaghe e nebulose. Non emergeva chiaramente, per esempio, la sua attività di attore teatrale, la "consumata esperienza scenica", a cui si faceva riferimento nel libro, sembrava legata esclusivamente alla sua attività di *chansonnier*. Venivano riportati gli attacchi a lui riservati dall'autorevole giornale *Sovetskaja Rossiija*, ma l'unico repertorio

presentato nel libro era quello relativo alle *blatnye piesni*, cioè le canzoni della mala, un repertorio che lo stesso autore aveva abbandonato da almeno sei anni. Ma questo particolare lo avremmo saputo molto dopo e, all'epoca, lo stesso Zveteremich sembrava quasi ignorarlo. Ma, verosimilmente, il libro aveva dovuto attendere un bel po' prima di essere pubblicato, infatti non faceva riferimento all'espulsione di Aleksandr Galič dall'Unione degli Scrittori, avvenuta proprio nel 1971.

Va sottolineato come, nel non proprio cosmopolita panorama italiano, ai tempi scarseggiasse ogni tipo di documentazione discografica estranea alle risapute aree di conoscenza, anche se, in breve tempo, l'offerta si sarebbe arricchita offrendo spazio al repertorio del folk internazionale. Collane, scrupolosamente curate, ci avrebbero fatto conoscere tanta canzone d'opposizione, ricollegabile alla storia dei movimenti operai, soprattutto italiano e statunitense, alle Resistenze ai fascismi agonizzanti di Grecia, Spagna e Portogallo o ai regimi militari sudamericani, allora sanguinariamente vegeti. Si pubblicavano libretti o dischi con canzoni cilene, vietnamite, nord-irlandesi, angolane, palestinesi o catalane, ma l'Unione Sovietica, e in generale tutto l'Est europeo, rimanevano esclusi da questa opera di documentazione. Faceva eccezione la cultura musicale yiddish, ma si trattava di un repertorio risalente al periodo compreso tra le due guerre e comunque assimilabile al più vasto filone della Resistenza europea.

Se è vero che la distanza linguistica ci ha sempre tenuto a un'adeguata distanza dai fenomeni letterari del nord e dell'est Europa, è pur vero che la letteratura russa, anche quella del '900, ha sempre trovato accurata ospitalità presso la nostra editoria. Non si trattava, quindi, di estraneità alla cultura di quel paese, bensì di malintesa diffidenza politica figlia di un diffuso conformismo, che finiva per sfociare in una prudenza tattica del tutto priva di giustificazioni, che privava quella direzione alla rosa dei venti dell'offerta culturale. L'interlocutore tipico di questa offerta discografica avrebbe dovuto essere proprio quell'intellettuale comunista che non si era ancora liberato del mito dell'Unione Sovietica. Malgrado Enrico Berlinguer, formulando la sua proposta di "eurocomunismo", avesse dichiarato

come dovesse ritenersi "ormai esaurita la spinta propulsiva della Rivoluzione d'Ottobre", per il collaudato militante del PCI non era facile tradurre astratte enunciazioni in prassi quotidiana. Si stava tra l'altro introducendo l'ambiguo concetto (dalla pericolosissima estensione) dei "compagni che sbagliano". Di coloro, cioè, che magari "sbagliano" ma che, prima di tutto, rimangono "compagni" e verso i quali, di conseguenza, non può mancare un senso di solidarietà. Figuriamoci quanto poteva essere l'attenzione per il dissenso che, innanzitutto, andava contro i "compagni".

In realtà, con l'esclusione di Galič, non si trattava, nemmeno di posizioni assimilabili al "dissenso". Nessuno di loro auspicava l'abbattimento dello Stato socialista, reclamavano semplicemente libertà individuale. Ma, a sinistra, il pensiero libertario non godeva diritto di cittadinanza neppure presso le nuove generazioni cresciute nell'effervescenza del Sessantotto. A Milano il Movimento Studentesco di Mario Capanna era dichiaratamente e duramente stalinista e, in campo culturale, teorizzava un rigoroso, schematico e umbratile ždanovismo. Il maoismo non offriva, dal punto di vista dell'opzione culturale, alternative sostanziali all'imbarazzante stucchevolezza dei libretti rossi. Mancava insomma quella componente anarchica e libertaria, o perfino trotskista, che a Parigi aveva coniato lo slogan "la fantasia al potere", in grado di non rimanere prigioniera di quelle ingombranti gabbie ideologiche ereditate dal realismo socialista. Ogni rilievo avanzato nei confronti dei regimi dell'Est restava un argomento tabù, Solženitsyn era considerato poco meno di un reazionario, attaccare il sistema del Gulag suonava come una bestemmia. Una canzone come *La primavera di Praga* veniva semplicemente ignorata: guardata attraverso la lente di quelle riserve ideologiche, risultava scomoda. Creando non poco disagio psicologico ad alcuni fan, Paolo Villaggio era stato ripreso dall'Unità per quel suo catartico grido fantozziano "Per me la corazzata Potëmkin è una boiata pazzesca!". Era diventato un grido di dolore.

Per quanto si potesse essere critici, non era possibile pensare di mettere in discussione i modelli esistenti di comunismo se non con attacchi "da sinistra". Tutti gli altri erano liquidati, con un termine ereditato dallo stalinismo doc, come "socialfascisti".

In tutto quel ricco, ma monco, panorama, a seguire le linee meno prudenti e più anticonformiste erano, paradossalmente proprio le organizzazioni culturali attigue al PCI, o comunque più vicine, come gli Editori Riuniti, la casa editrice del partito.

Anche per questo motivo, in quegli anni non ci fu spazio per intellettuali e artisti come Vysotskij.

Ma in quel 1972 una voglia allargata di conoscenza e di confronto cominciava a serpeggiare. Registrando e condividendo questa effervescenza, Amilcare Rambaldi ne anticipò gli sviluppi, che lui stesso avrebbe continuamente stimolato. E fondò così il Club Tenco, esattamente il 10 agosto, quindi otto mesi dopo l'uscita del libro. La coincidenza viene qui ricordata per il semplice motivo che buona parte delle (non numerose, in verità) iniziative italiane dedicate a Vladimir Vysotskij sono proprio legate all'attività del Club Tenco. In cui, l'anno seguente, venni da Rambaldi cooptato. Mi sono così ritrovato nelle vesti di testimone e, molto più spesso, in quelle di propugnatore e diretto responsabile di quei progetti legati agli *chansonniers* russi. Mi scuso perciò se, d'ora in avanti, mi vedrò costretto ad allacciare la mia esperienza personale alla cronistoria di queste iniziative.

Curioso com'ero di ogni documentazione relativa alla canzone d'autore, mi imbattei subito nel libro curato da Zveteremich, non appena uscito nelle librerie. Libro che qualche anno dopo ritrovai, capriccio d'ironia del destino, anche nella biblioteca di colei che sarebbe diventata mia moglie.

La mia conoscenza di Vysotskij non andò, comunque, oltre alla lettura e alla frequente consultazione di quelle pagine. In Italia non esistevano altre pubblicazioni sull'argomento né era possibile reperire ulteriori documenti discografici. Ma quelle letture furono sufficienti per lasciare qualche traccia anche nelle strategie del Club, dal momento che ci si cominciò a interessare a quella realtà sovietica, seppure in maniera ancora vaga. Capitava di scambiare due chiacchiere sull'argomento con lo stesso Michele L. Straniero, diventato uno stretto collaboratore del Tenco, si arrivò persino a ipotizzare un invito a Bulat Okudžava. Soltanto che nessuno sapeva come arrivare a lui.

Attraverso i nostri organi d'informazione non era possibile conoscere qualcosa di quel mondo. L'unica occasione la fornì, nel 1974, l'e-

silio di Aleksandr Galič che fu un caso politico importante e lo scrittore-cantante venne anche intervistato a Parigi da un telegiornale della Rai, che deteneva il monopolio televisivo. Inutilmente cercai suoi dischi nella capitale francese, storica roccaforte dell'emigrazione russa, pensando erroneamente che la terra d'adozione gli avrebbe consentito gli sbocchi discografici negati in patria. Galič rappresentò in Occidente un caso politico eclatante, ma non fu mai un autentico fenomeno artistico. Dei tre importanti cantapoeti era il più anziano, era nato nel 1916, e l'unico a essere un vero e proprio dissidente. E, come tale, venne sempre ed esclusivamente considerato. Nuovamente i telegiornali e i giornali italiani tornarono a occuparsi di lui in occasione della morte. Avvenuta il 15 dicembre del 1977 per una scarica elettrica dovuta al cattivo funzionamento di un asciugacapelli. Tra gli ambienti della dissidenza circolarono, naturalmente, voci di un intervento del KGB nella faccenda: in quegli anni, a torto o a ragione, al KGB o alla CIA si finiva per attribuire tutto.

Il trafiletto di un giornale italiano, non ricordo più quale, mi fornì invece un nuovo tassello per approfondire la conoscenza di Vysotskij. Le poche righe si riferivano al regista Ljubimov e al suo teatro moscovita della Taganka. Lì si faceva riferimento a Vladimir Vysotskij. Non come cantante, bensì come famoso attore-capo della compagnia.

Nel 1978, fu grande la mia sorpresa nell'imbattermi, rovistando tra gli scaffali dei dischi d'importazione alle Messaggerie Musicali milanesi, nel disco Vladimir Vysotskij. Era il primo disco francese stampato dalla Chant du Monde. Finalmente, almeno per me, quel nome veniva abbinato a una voce. E che voce. Leggendo le traduzioni pubblicate, mi stupii molto ascoltare che le quattordici canzoni non erano affatto legate al mondo della malavita e dell'emarginazione, l'unico mondo che di lui conoscevo, ma affrontavano temi squisitamente esistenziali o satirici. E, cosa non meno importante, le note del disco parlavano della sua biografia e del suo lavoro di attore teatrale e cinematografico. E compresi anche come mai un cantante, che sapevo così emarginato in Unione Sovietica, pubblicasse un disco in Francia: le note di copertine mi rivelavano che era marito dell'attrice francese Marina Vlady. Proprio della bellissima Vlady, uno dei grandi miti femminili delle nostre generazioni.

La notizia della morte di Vysotskij occupò spazi maggiori. Soprattutto perché i suoi funerali mobilitarono così tanta gente da finire nel Guinness dei Primati alla voce "manifestazioni di massa".

La televisione italiana, che aveva nel suo inviato da Mosca Demetrio Volcic uno dei più intelligenti, preparati e significativi esponenti del giornalismo italiano, portò nelle case italiane quella storia tipicamente sovietica. Il film-dossier di Volcic *Volodja, un uomo scomodo*, venne trasmesso da Rai 2 ed ebbe un certo impatto internazionale, tanto è vero che alcuni spezzoni delle interviste nell'appartamento di Vysotskij e alcune riprese all'interno della sua tanto chiacchierata Mercedes vennero utilizzate dalla televisione francese nel film *Vladimir Vyssotski 1938-1980*, curato da Pierre-Andre Boutang, Mariana Loupan e Jean-Denis Bonan per la serie "Océaniques". Proprio in seguito al clamore suscitato dalla sua scomparsa, all'inizio del 1981 la Chant du Monde si decise a pubblicare il suo secondo disco, questa volta doppio: *Le vol arrêté* con presentazione della stessa Vlady. Veniva così alla luce un materiale registrato a Parigi dallo stesso Vysotskij quattro anni prima. Materiale che la casa discografica del Partito Comunista Francese aveva tenuto bloccato nei suoi archivi. Nella liberissima Europa occidentale certi costumi culturali finivano per non essere poi così tanto differenti da quelli moscoviti.

Quel disco lo trovai, quasi per caso, in un negozio di Nizza. Avevo sempre pensato che abitare a Milano mi regalasse il privilegio di rintracciare discografia difficilmente reperibile nel resto di Italia. Mi resi conto che, sotto questo profilo, gli amici sanremaschi erano molto più avvantaggiati, abitando a due passi dalla Francia. Perché allora il riferimento principale di tanta musica internazionale rimaneva sempre Parigi. Nella storia del Club Tenco tante scoperte sono a noi giunte transitando dalla capitale francese: non solo il russo Vladimir Vysotskij, ma anche il catalano Lluís Llach, l'argentino Atahualpa Yupanqui, l'uruguayano Daniel Viglietti, la greca Angélique Ionatos, l'angolano Bonga Kwenda...

La biografia di Vysotskij instillò in me un grande rimpianto: quello di avere sprecato la grandissima occasione di averlo sul palco del teatro Ariston di Sanremo. Lo pensavo rinchiuso in una

Mosca resa ostile dalle autorità e invece viaggiava per l'Europa in cerca di qualche riconoscimento internazionale, che noi avremmo potuto sicuramente offrire. A quel punto, per non perdere proprio del tutto il treno dell'Est, l'unico obiettivo possibile diventava Bulat Okudžava. Come arrivarci?

Le puntate a oriente del Club Tenco avevano dato il primo frutto. Nel 1982 il Premio venne assegnato all'artista croato Arsen Dedić. L'unica sua opera pubblicata in Italia era una piccola raccolta di versi, *Poesia & canto*, edita da La Sfinge di Napoli. Era assolutamente sconosciuto al di fuori dei patrii confini, malgrado potesse contare l'amicizia intima di artisti come Charles Aznavour, Sergio Endrigo e Gino Paoli. Una circostanza per noi decisiva fu la presenza, tra le sue amicizie più strette, di Bulat Okudžava. Quattro anni prima lo aveva invitato a cantare in Croazia e di quel concerto era rimasta una testimonianza su disco, *Okudava u Zagrebu*, pubblicato dall'azienda discografica di Stato, la Jugoton.

Dedić si rivelò un amico. Andai a trovarlo a Zagabria e cominciammo a parlare di un probabile arrivo del poeta russo a Sanremo. Nel 1984 fu nuovamente invitato in Rassegna: Amilcare Rambaldi lo convocò con il dichiarato scopo di studiare l'organizzazione dell'invito a Okudžava. Arrivare direttamente a lui non era difficile, bastò una telefonata di Arsen. Più complesso sarebbe stato farlo uscire dall'Unione Sovietica, date procedure complicate della burocrazia statale. Come cantautore era amatissimo e molto seguito ma, degli apparati burocratici, veniva semplicemente, e a mala pena, sopportato. Impossibile invitarlo in quella veste. Meglio invitarlo, come suggerito da Dedić, in qualità di scrittore e romanziere, passando attraverso potentissima Unione degli Scrittori. In quanto laureato in lettere, Okudžava aveva il necessario *pedigree* per scrivere e, di conseguenza, per essere ufficialmente considerato scrittore. E come tale poteva fare parte di quella associazione che, insieme ai riconoscimenti ufficiali, concedeva non pochi privilegi. Erano i riconoscimenti che Vysotskij non riuscì mai ad avere in vita e la cui mancanza segnò così profondamente la sua psiche. Quella dell'Unione degli Scrittori si rivelò la scelta vincente.

Okudžava arrivò da Mosca a Sanremo in treno, passando da Parigi. Lo preferiva all'aereo. Potendo usufruire di un vagone letto e di buone letture, sosteneva che il treno fosse il mezzo di trasporto ideale: era possibile vedersi scorrere di fianco l'Europa standosene comodamente seduti. Lo accompagnava Afanasij Veselinskij, responsabile per l'Italia dell'Unione degli Scrittori che fungeva anche da traduttore. Secondo Gian Piero Piretto, slavista avvezzo ai rapporti con gli scrittori russi, era il classico colonnello-controllore del KGB: un personaggio così importante non avrebbe mai potuto lasciare la patria in un ruolo ufficiale senza un'adeguata scorta. Andai ad accoglierli alla stazione di Ventimiglia, curioso com'ero di conoscere finalmente un personaggio per noi tutti quasi leggendario.

Schivo, gentile, di poche e misurate parole, possedeva una personalità magnetica. Ricordo ancora la sua affollatissima conferenza stampa al Teatro del Casinò, impegnato a rispondere alle prevedibilissime domande su *glasnost* e *perestrojka*, le parole d'ordine dell'era gorbacioviana varata qualche mese prima. A un certo punto, un giornalista gli chiese come mai le sue canzoni fossero così tristi. Rispose: "Quando ero ancora un bambino, mio padre venne fucilato insieme ad altri nove membri della famiglia. Mia madre venne internata in un campo di concentramento dove rimase diciannove anni. Tutti, in seguito, furono ufficialmente riconosciuti innocenti e riabilitati. Io sono cresciuto con il marchio di *figlio dei traditori del popolo*. A diciassette anni sono partito volontario in guerra per difendere il mio paese. Moltissimi dei miei compagni morivano intorno a me. Io stesso sono stato ferito. E lei mi chiede perché le mie canzoni sono tristi?"

Il suo stile riservato si contrapponeva a quello un po' vistoso di Dave Van Ronk, il maturo *folksinger* maestro di Dylan che Rambaldi, con la genialità che lo contraddistingueva, aveva voluto quell'anno, quasi a formare una contrapposizione USA-URSS che raccattò molta curiosità dei giornalisti presenti. Non solo: formare un inedito trio c'era anche Silvio Rodríguez, cubano.

Alcuni, un po' increduli, gli domandarono quantificazioni numeriche sulla sua popolarità in Unione Sovietica, chiedendo al contempo

come potesse avere tanta diffusione la poesia, seppur musicata. Il cantante-poeta di origine georgiana ricordò allora che il fenomeno Vysotskij era ancora molto più eclatante del suo.

Il concerto sanremasco raccolse un'attenzione che andava al di là di ogni aspettativa. Okudžava non partecipò alle cene dopo-teatro: il suo carattere e soprattutto le sue abitudini alimentari lo tennero distante da quegli incontri. A causa di problemi di salute non beveva e seguiva una dieta particolare, altro che Vysotskij. In compenso, fumava discretamente. Nella camera dell'albergo poteva poi godersi partite di calcio di squadre italiane, la Juventus soprattutto. Ci capitò di scambiare qualche opinione sulle sue conoscenze e predilezioni musicali italiane. Amava la voce di Pavarotti. E mostrò una particolare attenzione per un giovane cantautore italiano, allora ancora inedito, da lui ascoltato la sera precedente. Si trattava di Max Manfredi. Affermò anche di essersi sinceramente stupito per l'attenzione che gli era stata riservata e per il calore umano incontrato a Sanremo.

Approfittando della sua presenza italiana, l'Associazione Italia-URSS aveva organizzato, qualche giorno dopo la nostra manifestazione, un recital a Torino. Vi andai insieme ad alcuni amici desiderosi di ascoltarlo. Nel pomeriggio passai a salutarlo in albergo e gli portai il famoso libro di Zveterevich, chiedendogli di farmi una dedica. Non amo, in genere, questo tipo di richieste. Ma con lui superai ogni imbarazzo. Dei tre cantapoeti protagonisti era l'unico ancora in vita. E scrisse: "A Sergio, da parte di un vecchio chitarrista, Bulat. Anche per conto di Saša e Volodja." Vale a dire anche a nome di Galič e di Vysotskij. Quella firma a nome di tutti e tre non poteva non commuovere profondamente. Alcuni progetti articolati nascono, a volte, da episodi piccoli e apparentemente insignificanti. Ma, in quel preciso momento, capii che l'emozione regalatami da quella dedica l'avrei mantenuta in vita. Tutti gli altri progetti riguardanti Vysotskij partirono, in fondo, da quelle parole.

Da: *Vladimir Vysotskij, Volodja* (Giunti Editore2009)

Il fabbricone

La Rivoluzione industriale

Così il cantautore cubano-statunitense Voltaire ricostruisce uno degli aspetti della Rivoluzione industriale, quello dell'anonima replicabilità di un prodotto, completamente spersonalizzato proprio a causa della sua serialità

*Una volta, tanto tempo fa,
in quella che sembra ormai una terra lontana
ogni piccolo negozio era prezioso e unico
perché ogni piccola cosa era fatta a mano
poi c'è stata una rivoluzione
il progresso nella produzione era il suo obiettivo
ora, invece di un esemplare, ce ne sono molti
e ognuno costa solo un centesimo
ma ogni cosa assomiglia a se stessa.¹*

Ma si tratta di una lettura molto moderna, figlia di una società esasperatamente consumistica. In realtà, passerà un secolo prima che venga posto da William Morris il problema della contrapposizione culturale ed estetica e tra l'oggetto di serie e il prodotto artigianale. Per il momento ben altre sono i problemi sollevati dall'avvento della Rivoluzione industriale. Che nasce in Inghilterra verso la seconda metà del Settecento cambiando radicalmente la struttura della società perché introduce nuove tecnologie e, di conseguenza, inedite classi sociali. In questo humus socio-economico e in tale contesto storico, for-

1. Voltaire: *Industrial Revolution* in: Voltaire *To the Bottom of the Sea* Mars Needs 2008.

temente influenzato dal pensiero illuminista, germogliano le prime idee libertarie di William Goldwin.

Rivoluzione politica in Francia e Rivoluzione industriale in Inghilterra sono due trasformazioni sociali figlie del progresso scientifico e tecnologico, certamente non del tutto separabili e lo storico marxista Eric Hobsbawm parla, non a caso, di *rivoluzione duale*.

Si tratta di uno sviluppo soprattutto politico in Francia dove, sfociando nella Rivoluzione, si adegua la struttura statale e governativa a una serie di esigenze sedimentatesi già da tempo nei punti vitali della società. Ha una valenza soprattutto economica in Inghilterra dove le straordinarie mutazioni apportate dalla Rivoluzione industriale partoriscono inedite categorie sociali, come la filiera *capitale-fabbrica-proletariato*, ponendo velocemente le basi per l'elaborazione di nuove e contrastanti dottrine politiche e, *last but not least* per quanto riguarda almeno la nostra indagine, la conseguente nascita di un vasto repertorio di canti rivendicativi.

In Francia, la politica finisce per determinare l'accelerazione dello sviluppo economico attraverso la ricostruzione organizzativa dello stato, mentre in Gran Bretagna l'impulso dato dalla rivoluzione industriale pone le basi per nuove filosofie sociali. L'incontro tra le due esperienze avrà effetti detonanti sul futuro delle aspettative del proletariato europeo. Con effetti niente affatto omologabili: mentre nel continente le rivendicazioni, vestendosi di un carattere prettamente politico, finiranno per ricercare uno sbocco rivoluzionario, in Inghilterra si concentreranno su aspetti squisitamente sindacali, con obiettivi riguardanti esclusivamente il salario e le normative del lavoro.

La "rivoluzione duale" parte da posizioni filosofiche e letterarie tutt'altro che univoche. Le opere apocalittiche del poeta e pittore William Blake sono di tenore ben diverso da quello degli illuministi. Il capostipite del Romanticismo inglese, non si mostra affatto tenero con quei toni, intellettualmente sprezzanti, spesso usati da Rousseau e Voltaire:

*Su, avanti, a dileggiare, Rousseau e Voltaire
seguitate pure! E tutto invano!
Voi gettate la sabbia contro il vento*

*e il vento ve la soffia indietro ancora.*²

I suoi versi sono stati messi in musica da vari artisti: Joan Baez l'ha fatto con *London*, poesia che fa parte di *Songs of Innocence and of Experience*. Da questa stessa raccolta Greg Brown ha tratto le quattordici liriche, da lui musicate, che compongono l'omonimo album del 1986. Tra queste c'è *Holy Thursday* che si scaglia sulla miseria e le incresciose sperequazioni sociali create dallo sregolato sviluppo industriale:

*È forse santa cosa il vedere
in una terra fertile e ricca
pargoletti ridotti alla miseria
sfamati da una mano avara e fredda?
è forse un pianto quel tremula pianto?
può esser mai una voce di gioia?
e perché i bimbi poveri son tanti?
è ben questa una terra d'indigenza!*³

Nell'allegorico poema in versi liberi, edito nel 1793, *Marriage of Heaven and Hell*, conosciuto anche come *A Song of Liberty* è possibile leggere il vagheggiamento di una rivoluzione globale perché vengono scardinati i valori morali del tempo, con l'esaltazione di Satana come principio dell'energia che è fonte del Bene. L'anticristo di Blake non è una creatura malefica, ma una potenza creatrice, agente di libertà. Il rosso del fuoco non simboleggia solo l'inferno, ma anche la caduta del cielo e questa fusione di fiamme distruggerà le tirannie terrene e la stessa religione organizzata, spezzando quel cavo che le rende unite. È lo stesso rosso del Grande Drago che caratterizza alcune delle sue più celebri opere pittoriche: *Il Grande Drago Rosso e la Bestia venuta dal mare*, *Il Grande Drago Rosso e la donna vestita col sole* e il quasi omonimo *Il Grande Drago Rosso e la donna vestita di sole*. L'apoca-

2. Blake, William: *Mock on, Mock on Voltaire, Rousseau* in: *Innocenza e crudeltà* (a cura di Zanon dal Bo, Angelo) Accademia, Milano, 1976.

3. Blake, William: *Holy Thursday* id.

lisse di Blake è planetaria, come riportano questi versi nella traduzione di Giuseppe Ungaretti:

1. *Cacciò un gemito l'Eterna Femmina! L'udirono su tutta la Terra.*
2. *La costa d'Albione è malata, silente; le praterie d'America languiscono.*
3. *Ombre di Profezia rabbriviscono lungo fiumi e laghi, e mormorano attraversando l'oceano "Francia, il tuo mastio abbattilo.*
4. *"Spagna d'oro, rompi le barriere dell'antica Roma!*
5. *"Tu, Roma, getta le chiavi negli abissi, che cadano giù, sempre in eterno che cadano giù,*
6. *"E piangi!"⁴*

Le tematiche di questo poema sovversivo lasceranno tracce profonde nella letteratura inglese, innanzitutto su Percy Bisshey Shelley, il famigerato apostolo poetico dell'ateismo, che sposa la figlia di Goodwin, Mary, la creatrice di Frankenstein. I versi di Blake hanno influenzato anche una certa poetica musicale: quella visionaria del cantautore irlandese Van Morrison (vedi l'album *A Sense of Wonder*) oltre a essere stati citati da Loreena McKennitt (*Lullaby*).

Partendo dall'Inghilterra della metà del Settecento, la Rivoluzione industriale trova la sua premessa nell'introduzione di macchinari che aumentano notevolmente la produzione, arrivando così a sconvolgere tutti i sistemi lavorativi tradizionali e, di conseguenza, buona parte della struttura sociale esistente.

Gli immensi profitti spingono gli industriali a sperimentare macchine sempre più innovative e gli sviluppi scientifici e tecnologici hanno sempre più bisogno di un'industria pronta a tradurre con rapidità i progetti in manufatti. Dal momento che le nuove tecnologie investono anche il mondo dell'agricoltura, fino ad allora di pura sussistenza, la collettività è investita da alcuni gravi problemi. Il primo ma-

4. Blake William: *A Song of Liberty* in: *32 poesie*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1997.

croscopico effetto è quello dello spopolamento delle campagne. Per lunga tradizione le campagne erano indivise, secondo il sistema degli *open fields*, ma, all'inizio del 1600 iniziano le *enclosures*, le recinzioni dei terreni, provocando, nel 1607, un'importante rivolta contadina. I maggiori proprietari terrieri cominciano a recintare i campi per introdurre nuovi sistemi di coltivazione o per intensificare il pascolo delle pecore, giacché le invenzioni nel settore tessile hanno rivoluzionato l'intero sistema nazionale facendo aumentare vertiginosamente la richiesta di lana. I pascoli e i boschi comuni vengono divisi e privatizzati per cui, incapaci di resistere alla concorrenza dei grandi proprietari, i piccoli possessori di terra cedono i loro territori diventando salariati agricoli oppure, nella maggioranza dei casi, si riversano nelle città in cerca di lavoro.

...un solo padrone afferra tutto...

E tremanti, sfuggendo alle mani del depredatore

i tuoi figli abbandonano il paese e se ne vanno lontano, lontano...

dove dunque potrà rifugiarsi il povero

per sfuggire all'assalto di una brama insaziabile?

Se si smarrisce sui confini della terra comunale dove non si elevano barriere

e conduce il suo gregge a brucare l'erba rada

i figli della ricchezza si spartiscono questa terra senza recinti

e anche l'incolto suolo comunale gli viene precluso...

Amici della verità, uomini di Stato che vedete

il ricco accrescere la sua potenza e il povero scendere ancora più in basso

è a voi che tocca giudicare la differenza

tra un paese splendido e un paese felice.....⁵

Si tratta di versi di *The deserted village* dell'irlandese Oliver Goldsmith, pubblicati nel 1770, che parlano proprio della liquidazione delle antiche comunità rurali rimpiangendo l'antico mondo violentemente soppresso.

5. Goldsmith, Oliver: *The deserted village* testo in: Mantoux, Pierre: *La rivoluzione industriale* Editori Riuniti, Roma, 1971.

Ecco che la rivoluzione agricola prepara quella industriale perché è in grado di fornire abbondante mano d'opera a buon mercato.

Per secoli la filatura manuale, con l'ausilio dell'arcolai, ha occupato le giornate e il lavoro domestico di uomini e donne. Così il poeta ottocentesco maiorchino Joan Alcover canta il ripetitivo e laborioso gesto della filatrice nella poesia *La balanguera*, trasformata poi in una canzone portata al successo da Maria del Mar Bonet.

*La filatrice misteriosa come un ragno di arte sottile
svuota e svuota la sua rocca, trae il filo della nostra vita.
Come una Parca ben cavilla tessendo la tela per domani.
La filatrice fila fila, la filatrice filerà⁶*

È un mondo sovente idealizzato dalla poesia e dalla canzone, rievocato come il perduto Eden dell'armonia familiare. Lo fa, per esempio, la notissima ballata irlandese ottocentesca del poeta John Francis Waller intitolata *Spinning wheel* (che non ha nulla a che vedere con gli omonimi successi di George Michael o dei Blood, Sweet & Tears).

*Vellutato il chiaro di luna a splendere sta iniziando,
vicino alla finestra la giovane Eileen sta filando,
Seduta ripiegata sul il fuoco, la nonna cieca
sta canticchiando, mugolando e sferruzzando sonnacchiosamente,
ronzando gaiamente, allegramente, senza far rumore.
Dondola la ruota, gira la ruota,
mentre il piede si muove
risuonando vivacemente, lievemente e spensieratamente
trilla la dolce voce della giovane fanciulla che canta..⁷*

Ma questa visione idilliaca non corrisponde al vero se, già nel dodicesimo secolo, Chrétien de Troyes, denunciava la vita grama a cui erano costrette queste lavoratrici:

6. Alcover-Vives: *La balanguera* In: Maria del Mar Bonet, *Jardí tancat*, Ariola, 1981.

7. Waller-Murphy: *The Spinning Wheel* In: *The Boys of the Isle 40 Traditional Irish Songs* Recording Arts, 2001.

*Questa seta che filiamo ogni giorno a tutte l'ore
non è certo per vestire queste nostre nudità.
Questa seta che tessiamo che bagniamo col sudore
non ci fa certo arricchire ma ci lascia in povertà,
Noi filiamo a tutte l'ore gran gomitolì di seta
Non è l'acqua ma il sudore che l'arsura ci disseta.
Grandi rotolì di seta noi tessiamo a tutte l'ore
e ne abbiamo per moneta non il pane ma il dolore.*⁸

Nel 1733, John Kay di Bury inventa la spoletta automatica, che non solo migliora la qualità del prodotto, ma che è anche in grado di raddoppiare la produzione. Ma, nel 1770, il tessitore James Hargreaves, che è anche carpentiere, brevetta la *Spinning Jenny*, la prima grande innovazione tecnica del settore tessile: una sola macchina permette a un operaio di attivare diciotto fusi contemporaneamente. Si abbassano i costi dei filati e soprattutto quelli dei tessuti, esplose la moda del cotone importato dall'India che, per il momento, è colonia solo in parte. La macchina sostituisce il lavoro dell'uomo e, come ci informa Paul Mantoux, le conseguenze appaiono ben chiare agli stessi inventori: "Lawrence Earnshaw aveva inventato una macchina per filare il cotone dieci anni prima di Hargreaves, ma la distrusse appena compiuta, dicendo di non volere strappare il cibo di bocca ai poveri".⁹

Nel 1785 James Watt, finanziato da Matthew Boulton, brevetta la tessitrice a vapore mediante la quale la produzione diventa pressoché illimitata. La filatura, attività artigianale e domiciliare, si trasferisce progressivamente nelle fabbriche e i macchinari industriali si sostituiscono all'artigiano, abbassando sia i costi di produzione che la qualità del prodotto.

*Venite tutti voi tessitori di cotone, potete distruggere i vostri telai;
dovete essere assunti dalle fabbriche, in campagna o in città*

8. Chétien de Troyes (traduzione di Beppe Chierici) *Le tessitrici di seta* In: Daisy Lumini e Beppe Chierici *Questa seta che filiamo* Cetra, 1972.

9. Mantoux, Paul *La rivoluzione industriale* op. cit.

*perché' i nostri padroni del cotone hanno trovato un nuovo meraviglioso sistema,
Questi beni di calicot che ora sono tessuti a mano saranno intrecciati dal vapore.*¹⁰

Molti contadini vendono le loro terre per acquistare queste macchine, che vengono ben presto superate e molti di loro, non essendo in grado di sostenere le spese per l'acquisto dei nuovi modelli, diventano operai dipendenti. In una piccola strofa di una canzone d'amore del primo Ottocento, recuperata da AL Lloyd, si ritrovano i cambiamenti avvenuti in pochissimo tempo:

*dove sono le ragazze di cui ti ho parlato?
le ragazze sono andate a tessere con la macchina a vapore
e per incontrarle ti devi alzare molto presto
e catapultarti alla fabbrica di primo mattino*¹¹

Nel campo della lana l'Inghilterra non ha rivali e, da paese esportatore della materia prima, diventa il massimo importatore. Curioso notare come Henri de Saint-Simon abbia constatato, all'inizio dell'Ottocento, un aumento di "canzoni industriali" nell'ambito dei lavoratori tessili francesi.

Lo sviluppo delle industrie metallurgiche riguarda le zone vicine ai bacini minerari, cui sono collegate mediante canali in grado di permettere il trasporto dei pesanti carichi di materiali. La zona di Birmingham è una di queste. A differenza delle città sedi delle industrie tessili, basate su grandi manifatture, le città dell'industria metallurgica fondano il loro sviluppo su una concentrazione di piccole officine. Tradizionalmente qui si producevano armi leggere, ora si diffondono le trafile. Però, le dimensioni delle imprese, ridotte rispetto a quelle che producono macchinari, non garantiscono condizioni migliori agli operai. Lo testimonia una canzone del 1782 di John Freeth, meglio co-

10. Grimshaw: *Hand-Loom v. Power-Loom* Testo in: *Folk Songs and Ballads Of Lancashire*, Oak Publications, 1973.

11. Anonimo: *The Weaver and the Factory Maid* In *Steeleye Span Parcel of Rogues*, BGO 1973.

nosciuto come John Free, oste di Birmingham proprietario del Freeth's Coffee House che è stato anche poeta e cantautore. S'intitola *Collier's March* e racconta una marcia di lavoratori di questa città che protestano per l'aumento del prezzo del pane:

*Hampton era realmente allarmata dalla folla
e donne e bambini, ovunque andassero,
urlavano "oh i coraggiosi ragazzi di Dudley! Oh!"
Con fabbri e filatori la cavalcata raggiunge I mercati...
...sei giorni su sette i poveri ragazzi fabbri ricevono,
per i loro pasti, nient'altro che patate.
Per il pane lavorano sodo, cose buone non ne ottengono mai
E giurano che tanto varrebbe essere impiccati invece che patire...*¹²

Grazie agli inediti processi di fusione ad altissime temperature che permettono la produzione di ghise e acciai, anche l'edilizia conosce nuovissimi metodi costruttivi, basti pensare che il primo ponte con struttura in ghisa, denominato Iron Bridge e ancora oggi in funzione per il traffico pedonale, viene costruito sul fiume Severn a Coalbrookdale nel 1779. Soltanto una trentina di anni prima circolava una celebre filastrocca intitolata *London Bridge Is Falling Down*, dove si cantava il tentativo di ricostruzione del ponte di Londra. Nel quale s'impiegano i vari materiali che però, a differenza della dura pietra, si dimostrano tutti inadeguati: legno e argilla, mattoni e malta. Si tenta di ricorrere anche al ferro, ma:

*ferro e acciaio si piegano e si inclinano
curva e arco, curva e arco
ferro e acciaio si piegano e si inclinano*¹³

Quello di smentire le false credenze e le supposizioni errate dei calcoli ingegneristici, è un destino riservato alla carpenteria metallica:

12. Freeth: *Collier march* In: Chumbawamba *English Rebel Songs 1381-1914* Agit-Prop Records, 1989.

13. Anonimo: *London Bridge Is Falling Down* in Tim Hart and Friends, *My Very Favourite Nursery Rhyme Record*, Axis 1981.

tra un centinaio d'anni sarà così anche per la Tour Eiffel, grazie alle previsioni di un matematico che assicurano il crollo, per motivi statici, non appena raggiunta l'altezza di 228 metri.

Il ponte Coalbrookdale sembra sfidare, per leggerezza ed eleganza strutturale, le leggi della statica. Proprio in questo paese il fabbro Abraham Darby ha inventato il procedimento per ottenere ghisa da minerali ferrosi utilizzando non più il carbone *coke* ma carbon fossile trattato preventivamente sotto forma di *coke*. C'è una canzone di Ivor Rowley, intitolata proprio *Coalbrookdale* che, mentre rievoca quella costruzione simbolo della rivoluzione industriale, racconta anche l'influenza del ponte sull'economia dell'intera area:

*Quaggiù nella valle dove tutto è cominciato
quando l'Inghilterra si è trasformata da paese agricolo in terra industriale*

e il mondo è stato cambiato per sempre dalle mani del lavoratore del ferro

quando Darby ha bruciato il carbone coke a Coalbrookdale.

I barcaioli hanno lavorato sul fiume mentre minatori hanno scavato il carbone,

i lavoratori del ferro indossavano sui vestiti l'odore di sudore e di zolfo.

*Il lavoro era duro e pesante e le giornate lunghe e scure,
il cielo era pieno di fumo a Coalbrookdale.*

*Le loro mani erano diventate di cuoio, sul viso il dolore
di come i forni potessero asciugare il sangue nelle vene
e parlarono della fortuna e del carico sul fiume
che navigava sotto il ponte a Coalbrookdale...¹⁴*

La zona diventa ben presto la culla dell'industria siderurgica, come documentato da una tela di Philip James del 1801 che illustra una visione notturna del luogo con il cielo infiammato dai bagliori provenienti dagli altiforni.

14. Rowley, Ivor: *Coalbrookdale* Testo in: *iacmusic.com*.

Una delle conseguenze incontrollabili dell'introduzione del lavoro meccanicizzato è la contrapposizione, all'ultimo sangue, tra uomo e macchina che si traduce in quell'inconciliabile *mors tua vita mea* che prende il nome di *luddismo*.

*Hanno detto che Ned Ludd era un ragazzo idiota
che era in grado soltanto di rovinare e distruggere
si rivolse ai compagni di lavoro dicendo: Morte alle Macchine
che schiacciano il nostro futuro e calpestano i nostri sogni¹⁵*

Si tratta di versi del cantautore inglese Robert Calvert che rievoca i tumulti del movimento di protesta operaia iniziati il 1811. Tale rivolta riguarda soprattutto i lavoratori tessili, condannati alla disoccupazione dalla riduzione della produzione in seguito al Blocco Continentale emanato da Napoleone. I primi sintomi arrivano il 12 aprile a Nottingham dove, in una sola settimana, vengono distrutti più di duecento telai. L'episodio scatena una protesta spontanea che, benché priva di particolari organizzazioni, è bene presto destinata a farsi epidemica: si calcola che siano più di mille le macchine distrutte e almeno cinque le fabbriche incendiate.

*Abbiamo chiamato il nostro movimento da Ned Ludd
un eroe popolare esaltato dal mito,
una volta ha reagito con impeto e con rabbia
distruggendo alcuni telai per maglieria.
Così abbiamo fondato il nuovo esercito luddista
e iniziato la rivolta¹⁶*

Il nome del movimento deriva da Ned Lud, o Ludd, cui si attribuisce la prima distruzione di un telaio dovuta a uno scatto d'ira. Secondo la tradizione, il fatto risale al 1768, o al 1779 ma, dell'esistenza di questo personaggio, non ci sono nemmeno prove certe e, probabilmente, si tratta di un nome inventato per depistare le ricerche o, più

15. Calvert *Ned Ludd* In: Robert Calvert *Freq Flicknife Records*, 1985.

16. *Luddite* dal progetto educativo *Horrible Histories*, Serie 4, Episodio 8, Lion Television & CBBC.

probabilmente, nel tentativo di creare un leggendario leader di riferimento. La tradizione popolare l'ha trasformato nel personaggio del *General Ludd*, eroe della classe operaia inglese.

*Nati come servi, sfruttati fino alla morte
marciavano verso le loro macchine con Capitan Ludd nella mente*¹⁷

La zona di Nottingham come focolaio di partenza delle rivolte ludiste crea un parallelismo con la figura di Robin Hood, poiché la foresta di Sherwood si trova proprio in questa contea. La celebre ballata *General Ludd's Triumph* interpretata anche dal gruppo anarco-rock Chumbawamba, inizia proprio così:

*Niente più canti delle vecchie rime sul vecchio Robin Hood
non amo molto le sue gesta
canterò le gesta del Generale Ludd
ora è lui l'eroe della contea di Nottingham.
Quelle dannose macchine sono state condannate a morte
per voto unanime dell'organizzazione
e Ludd che non poteva defilarsi dalla sua posizione
diventò il boia dell'esecuzione.*¹⁸

Le proteste si estendono alle contee Lancashire, Derby e York ma le azioni di sabotaggio non sono in grado di fermare la produzione.

*I macchinari mi hanno sostituito
e mi hanno così liquidato
ho trascorso cinque anni con Ned e le sue truppe
era così bello smantellare il gizmo,
ma non siamo riusciti a fermare nessuna industria
e alla fine siamo stati pizzicati durante un'azione*¹⁹

17. Bischoff M & E.-WEichert-Dietz-Voigt *The Final March* In: *Heaven Shall Burn Deaf to Our Prayers*, Century Media, 2006.

18. Anonimo: *The Triumph of General Ludd* In: Chumbawamba op. cit.

19. Russell-Smith *Luddite Juice* In: *The Gourds Haymaker!* Yep Roc Records 2009.

Nel castello di York, nel dicembre del 1812, vengono impiccati quattordici luddisti, rei di avere attaccato le proprietà di Joseph Ratcliffe. Il fatto suscita la sdegnata reazione di George Byron che, in un duro intervento alla Camera dei Lord, difende i luddisti. E nel 1816, poco prima di lasciare definitivamente l'Inghilterra, scrive *Song for the Luddites* in cui proclama:

*O moriremo lottando o vivremo liberi
Abbasso tutti i re, tranne Re Ludd!*²⁰

Essendo un personaggio così popolare, Ludd ha attirato l'interesse e l'attenzione di tanti autori di folk-music, dagli Steeley Span, nelle cinque canzoni che compongono il ciclo di *Ned Ludd* in *Bloody Men* al cantautore scozzese Alasdair Roberts di *Ned Ludd* da Giorgia & Maia con *Luddite Song* ai californiani The Night Marchers con *Ned Lud*.

Ma quello dei luddisti inglesi non è l'unico esempio del profondissimo disagio che contrappone i lavoratori alle macchine: i setaioli di Lione distruggeranno il telaio Jacquard e in Germania i barcaioi del fiume Fulda il battello a vapore ideato da Papin.

Lo sviluppo progressivo della metallurgia e della meccanica necessita, in modo sempre più massiccio, di ferro e di carbone, portando così a un accelerato sviluppo delle miniere. Alcune regioni del Galles, il bacino carbonifero del Regno Unito, hanno proprio quell'aspetto descritto in maniera succinta, ma efficace, dai New Trolls:

*Le case le pietre ed il carbone dipingeva di nero il mondo,
il sole nasceva ma io non lo vedevo mai, laggiù era buio*²¹

Il settore minerario è uno dei maggiormente sindacalizzati. C'è una divertente canzone scritta da William Hornsby nel 1844, anno in cui nascono le prime organizzazioni di minatori, intitolata *Coal owner and pitman's wife*. Racconta il dialogo tra un padrone della miniera e

20. Byron, George: *Song for the Luddites* In: Lord Byron *Letters and Journals* by Thomas Moore, John Murray, Londra, 1873.

21. D'Adamo-De Scalzi-Di Palo: *Miniera* in: *New Trolls*, Fonit, 1970.

la moglie di un lavoratore in lotta. Esistono varie versioni discografiche, tra cui quelle di Ewan MacColl, Alex Campbell e degli Iron Muse. Adriana Martino ha registrato anche una versione italiana intitolata *Il padrone del carbone*. La signora dice al padrone che se lui fosse stata dove è stata lei, non avrebbe paura di nessuno, nemmeno di Dio. Al che il padrone, pensando che si riferisca ai posti dove lei vive, ammette che sì, la zona d'inverno è un po' fredda. No, ribatte lei, si tratta dell'inferno. Impossibile, ribatte quello, dall'inferno non si ritorna:

*Eppur ci son stata, signore e padrone,
lo sa che all'inferno c'è rivoluzione?*

*La povera gente la cacciano via
per fare più posto a chi fa razzia
e proprio ne uscivo da lì ieri sera
ci entravano molti padron di miniera
e il capo dei diavoli, brandendo il forcon
ma proprio al suo nome faceva allusion.*

“Ma per i padroni avrò dei riguardi”

*Sì, certo, nel fuoco li sbatte coi guanti
di olio li annaffia e di pece ancor più
e quando son cotti li butta laggiù.*

*“Donna – lui disse – ti faccio un saluto
l'inferno che dici mi è poco piaciuto
e corro in miniera a tutto vapor
per fare l'accordo coi miei minator”.*²²

Dal settore carbonifero, il più sindacalizzato, nasceranno le prime grandi rivolte dei lavoratori britannici.

L'aumento del prezzo del pane conosce ulteriori impennate dopo il 1815, quando entrano in vigore le *Corn Laws* che impongono dazi sull'importazione dei cereali provenienti dalle colonie. L'introduzione di queste misure sono la dimostrazione più evidente di come la difesa dei

22. Hornsby-Bellugi: *Il padrone del vapore*. in: Adriana Martino: *Cosa posso io dirti* Cetra, 1972.

propri interessi abbia prodotto una contrapposizione particolarmente acuita tra le classi sociali britanniche. A tali provvedimenti protezionistici, voluti dai conservatori, si contrappongono i piccoli imprenditori, rappresentati dal partito Whig. Costoro si battono per sottrarre all'aristocrazia terriera dei privilegi di stampo feudale e per affermare un concetto a loro caro: in un libero mercato, come quello che la Rivoluzione industriale sta imponendo, non possono esistere misure in grado di salvaguardare il tornaconto di determinati settori contro l'interesse generale. Il grano deve perciò avere un suo prezzo, indipendentemente da dove è cresciuto e da chi è stato raccolto. In teoria, i maggiori beneficiari dell'abolizione della tassa sui cereali dovrebbero essere le masse popolari. Ma le dottrine economiche di David Ricardo, care al partito Whig, sono abbastanza esplicite: solo un abbassamento delle tasse e del prezzo dei cereali può favorire il commercio e portare, di conseguenza, a una riduzione dei salari con relativo aumento dei profitti.

C'è una canzone scritta dopo l'abolizione delle *Corn Laws*, avvenuta nel 1846, che mostra come le classi operaie siano state escluse dai benefici conseguenti. Da notare come il concetto di "mondo capovolto", introdotto nel XVII secolo dai Diggers all'interno del linguaggio rivendicativo, sia rimasto di viva attualità:

*Ora farò partecipi voi, lavoratori dell'Inghilterra,
del mio racconto sul trattamento riservato ai poveri di questa terra
poiché oggi i signori delle fabbriche hanno degradato il lavoro
e quotidianamente escogitano piani per causare la nostra sconfitta
sollevatevi! voi figli della libertà il mondo sembra sottosopra
loro disprezzano l'uomo povero come se fosse un ladro
in campagna e in città*²³

L'abolizione della legge, avvenuta nel 1846, non arrecherà nessun consistente vantaggio alle classi popolari e avrà come conseguenze la rottura del Partito Conservatore, la fusione tra l'ala liberoscambista e i Whig da cui nascerà Partito Liberale,

23. Anonimo *Song on the Times* in *Chumbawamba* op. cit.

Poiché l'alleanza con il radicalismo borghese non condurrà a nessun risultato, il movimento operaio finirà per mutare strategia: disinteressandosi delle rivendicazioni politiche, diventerà riformista, concentrando i propri sforzi su obiettivi esclusivamente economici.

Le invenzioni e le innovazioni tecnologiche, le trasformazioni dell'economia rurale, la rivoluzione dei mezzi di trasporto attraverso lo sviluppo ferroviario, le canalizzazioni e le costruzioni di nuove strade col sistema MacAdam, il ruolo sempre maggiore delle grandi banche, la concentrazione delle aziende, la nascita dei centri industriali convertono l'Inghilterra da paese agricolo a paese eminentemente industriale e la presenza del ferro e del carbone trasformano piccoli borghi medioevali in grandi agglomerati urbani. Cittadine come Manchester, Birmingham, Newcastle, Sheffield o Leeds si dilatano a dismisura grazie all'ammasso nelle periferie di baracche conosciute col nome di *slums*.

Il neo-capitalismo inglese si mostra particolarmente avido e il governo non è da meno. Le condizioni di vita del proletariato industriale si fanno sempre più intollerabili: il lavoro, già mal pagato, è incerto grazie a un'economia del tutto liberista, assolutamente priva di regole e controlli. Le guerre contro Napoleone giustificano sia le crisi di produzione sia una serie d'imposte di cui sono gli strati popolari a sopportare il peso maggiore. L'emergenza permette di introdurre misure come la sospensione dell'*Habeas Corpus Act*, che sancisce il principio dell'invulnerabilità personale, e strettissime limitazioni al diritto di espatrio. La pericolosità di Bonaparte non è solo militare, ma anche ideologica, in virtù della sua propensione a esportare, sulla punta delle baionette, gli ideali della Rivoluzione francese.

Gli organismi che propugnano le rivendicazioni operaie sono costretti ad agire clandestinamente anche se, in loro favore, vengono promosse campagne di opinione pubblica da parte di esponenti della piccola e media borghesia radical-progressista. Le varie forme di agitazione provocano scontri e repressioni, come quella del 16 agosto del 1819 a Saint Peter's Field, nelle vicinanze di Manchester, dove un reggimento di ussari carica un pacifico raduno di 60.000 persone, tra cui donne e bambini, provocando undici morti e circa cinquecento feriti. Il fantasma di Napoleone è definitivamente sparito da quattro anni, ma il

fatto viene ricordato come il *massacro di Peterloo*, vale a dire la Waterloo degli operai.

*Quel giorno il campo di St. Peter era il punto di partenza,
un mattone, per cento anni di dolore,
non e' tanto difficile che tu lo dia per scontato.
non e' tanto facile, trovare un modo migliore, trovare un modo migliore.*

*E' stata una sofferenza ottenere il suffragio, specialmente per gli inglesi,
ottantamila si presentarono quel giorno
la classe operaia di Manchester e zone limitrofe
andarono a protestare per il diritto di dire la loro.*

*Ma il magistrato locale mandò i soldati
Ubriachi, con le sciabole abbassate gliel'hanno fatta pagare
quattrocento feriti, quindici morirono mentre la gente fuggiva e
provava a celare
il massacro Inglese del soldato Inglese.²⁴*

Il massacro viene anche rievocato dagli Steeleye Span in *Prelude to Peterloo* e *Peterloo the Day* che sono, rispettivamente la quarta e la quinta canzone del ciclo di *Ned Ludd* che compone il secondo disco del doppio cd *Bloody Men*.

Le grandi trasformazioni nell'agricoltura, nell'industria e nei mezzi di trasporto si accompagnano a un vertiginoso aumento della popolazione che passa dai sette milioni del 1760 ai circa dieci del 1821.²⁵

Ma né l'accresciuta produzione agricola né l'aumento della attività nelle fabbriche sembrano in grado di sostenere economicamente questo ritmo demografico. Che porta con sé fame e miseria mentre accresce a dismisura la ricchezza di pochi. La notizia del massacro di Peterloo raggiunge Percy Bysshe Shelley, che ormai vive in Italia. Lo sdegno lo spinge a scrivere il lungo poema *The Masque of Anarchy* (che Andrea Chersi traduce argutamente in italiano *La mascherata*

24. Wegrowbeards: *Peterloo* In: Wegrowbeards, *Gunpowder, Treason and Plot*, digital album, 2011 www.killyourown.co.uk.

25. Desideri, Antonio *Squilibrio tra risorse agricole e sviluppo demografico* In *Storia e storiografia* vol. 2 D'Anna, Messina-Firenze, 1978.

dell'Anarchia essendo ben quattro le maschere allegoriche che vi compaiono):

*È lavorare e avere una paga tale
appena da menare la vita
giorno per giorno nelle vostre dimore,
come in una cella
per lasciare gli agi ai tiranni,
cosicché per loro voi vi riducete
telaio e aratro e spada e vanga
volenti o nolenti curvi
alla loro difesa e nutrimento.²⁶*

I versi del poeta trovano immediata corrispondenza anche in questa canzone:

*Oh, uomo lieto, oh tu felice
mentre fatichi con la vanga e l'aratro,
mentre tu ti muovi in mezzo ai loro piaceri,
tutti al loro lavoro incontrollato
alla fabbrica come folle pressanti
dove alte ciminiere sbuffano nuvole nere
e tutt'intorno gli schiavi indugiano,
quelli chiamati a lavorare da una Campana.²⁷*

A queste parole fanno da contraltare i ragionamenti dell'economista e demografo Thomas Malthus che giunge con assoluta fermezza alla seguente conclusione "se il povero si ammoglia, ben lungi dall'adempiere un dovere sociale, fa gravitare sulla società un peso inutile e si rende egli medesimo miserabile"²⁸. Perché queste parole non appa-

26. Shelley, Percy Bysshe: *La Maschera dell'anarchia* in: *La necessità dell'ateismo e la mascherata dell'anarchia* traduzione di Andrea Chersi, Chersi/libri, Brescia, 2005.

27. Anonimo: *The factory Bell* Testo in: *Working-Class Culture in Industrializing Britain* www. mtholyoke.edu.

28. Malthus, Thomas *Saggio sul principio di popolazione* UTET, Torino, 1953.

iano una semplice e astratta enunciazione, fa seguire proposte concrete, tra cui quella della promulgazione di una legge che contrasti la possibilità che i poveri facciano nuovi figli: bisogna lasciarli senza sostentamento parrocchiale, poi ci penserà la natura a fare il resto.

“Anche se più sembrare insensibile” gridò il vecchio Thomas Malthus

“i poveri sono meglio morti.

*Dar loro da mangiare è qualcosa di cui abbiamo bisogno come un moschetto che ci spara dritto in testa”.*²⁹

Mancano ancora una cinquantina d’anni alla pubblicazione dell’*Origine della specie*, ma Malthus elabora una propria teoria del darwinismo sociale, per cui a sopravvivere e ad assicurare la sopravvivenza della specie non possono essere che i più forti, beninteso dal punto di vista economico: “fargli sapere che le leggi della natura, cioè le leggi di Dio, l’hanno condannato a vivere penosamente, per punirlo dell’averle violate; che non può esercitare contro la società alcuna specie di diritto per ottenerne la minima particella di nutrimento, al di là di quanto possa procurargliene il suo lavoro; che se egli stesso e la sua famiglia sono sottratti ai tormenti della fame, ne sono debitori alla pietà di alcune anime benefiche, le quali hanno diritto per ciò medesimo a tutta la loro riconoscenza...”³⁰

Ecco che la beneficenza si sostituisce alla giustizia sociale: le dame di buona famiglia avranno diritto alla riconoscenza eterna dei poveri dando le briciole di ciò che i mariti rubano loro.

Lasciando l’iniziativa individuale sciolta da ogni regola, le teorie liberiste dovrebbero premiare i migliori e, al contempo, favorire la collettività. Secondo il suo apostolo Adam Smith, la divisione del lavoro, accrescendo la produttività, è destinata a trasformarsi in benessere generale. E queste dottrine trovano un’efficace sponda all’interno della chiesa anglicana che favorisce l’etica del successo e del giusto

29. Walkyier-Ramsey *Brimstone ballet* in: *Skyclad History Lessens Massacre Records*, 2002.

30. Malthus Thomas op. cit.

guadagno. Del resto già nel 1664 Richard Baxter, in *Christian Directory* aveva reso legittime le aspirazioni della borghesia proprio basandosi sulle pagine del Vangelo. Sosteneva, infatti: “Impiega il tuo tempo più per fare il tuo dovere che non per indagare sulla tua condizione”.³¹ L’affermazione tende a dissuadere i lavoratori che vogliono essere dei buoni cristiani dall’intraprendere qualsiasi tipo di rivendicazione.

La giustificazione non viene esternata in tutta la sua cruda brutalità, si ricorre ad adeguati distinguo: “Tu devi lavorare per essere ricco per Dio, non per essere ricco per una vita di piaceri materiali e di peccato”³². Lo sfruttamento non rientra nella categoria dei piaceri materiali ma, evidentemente, nemmeno in quella del peccato: infatti Malthus, che è un rigido pastore protestante, può scrivere con noncurante scioltezza che “la causa principale e permanente della povertà ha poco o nessun rapporto con la forma del governo o con la diseguale ripartizione dei beni; non è in potere dei ricchi il fornire ai poveri occupazione e pane; e in conseguenza i poveri, per la natura medesima delle cose, non hanno alcun diritto di domandarne”.³³ La sua raffinata teoria economica, basata su parametri scientifici come la castità, finirà per allontanare non poche pecorelle dall’ovile ecclesiastico. C’è una celebre canzone originaria della zona del Lancashire e intitolata *Lamento dei tessitori* che denuncia come la rivoluzione industriale finisce per scristianizzare la società intera

*Voi abbassate i nostri salari, cosa vergognosa,
andate al mercato e dite di non potere vendere
e se vi chiediamo quando questi brutti tempi miglioreranno
date prontamente la risposta: quando le guerre finiranno...
[...] voi andate a messa la domenica, ma è certo solo per orgoglio
non può esserci religione dove l’umanità è buttata da parte
se c’è un posto in cielo come ce n’è uno alla Borsa
le nostre povere anime non dovranno avvicinarsi*

31. Baxter, Richard *Christian Directory* In: Klemm, Friedrich *Storia della tecnica* Feltrinelli, Milano, 1959.

32. id.

33. Malthus, Thomas op.cit.

*come pecore sparse dovranno mettersi in fila.*³⁴

Per quanto riguarda le classi operaie, è un fenomeno destinato a estendersi in tutti i paesi europei.

L'emergenza delle guerre contro Napoleone provoca non solo la perdita di alcuni mercati, ma anche un protezionismo sulla mano d'opera: ai tessitori, già obbligati alla fame, è vietata anche l'emigrazione. Il contadino inurbato e l'artigiano abituato a lavorare a domicilio sono costretti a insostenibili orari di lavoro, ma la corrispettiva misera retribuzione basta appena, sempre secondo Malthus, per alimentare una famiglia con due bambini. Le granitiche convinzioni dell'economista non risultano affatto turbate: vorrebbe vietare alle coppie di avere più di due figli: la strategia sociale contro l'impoverimento dell'umanità trova il principale baluardo nell'astinenza sessuale. Ma le necessità di sopravvivenza costringono l'operaio a impiegare nella fabbrica anche la moglie e i figli bambini, soprattutto in quelle tessili: la filatura s'impara facilmente e non presuppone una grande forza muscolare. L'impiego dei minori sul lavoro trova un considerevole contributo dagli "apprendisti di parrocchia", vale a dire quei bambini, soprattutto orfani, in carico alle parrocchie. Queste tipiche strutture della beneficenza vittoriana hanno modo di sbarazzarsi di loro affidandoli, o meglio vendendoli, a imprenditori che li tengono rinchiusi in edifici isolati, distanti dagli sguardi di persone che potrebbe commuoversi alla vista delle loro condizioni. Il termine "minori" è, in realtà, solo un'indistinta perifrasi perché sotto questa dicitura vengono classificati i bambini di ogni età. Come ci informa Paul Mantoux "presso i fabbricanti di chincaglie di Birmingham l'apprendistato iniziava a sette anni; presso i tessitori del nord e del nord-ovest i bambini lavoravano a cinque anni o anche a quattro anni, non appena venivano considerati capaci di prestare attenzione e di ubbidire..."³⁵. Una prima legge sul lavoro minorile emanata dal governo Peel nel 1802 rimane completamente disattesa. C'è una celebre canzone, *Fourpence a day*, che così inizia:

34. Anonimo: *Lamento dei tessitori* In: Thompson, Edward *Rivoluzione industriale* vol. 1, Il Saggiatore, Milano, 1969.

35. Mantoux, Paul op. cit.

*Il minerale grezzo attende nei mastelli, la neve vi cade sopra,
la gente furba sta dormendo ma il piombo è pronto per essere venduto,
vieni, mio giovane ragazzo operaio, vieni, andiamo via,
siamo costretti alla schiavitù per quattro pence al giorno.
È mattina presto ci alziamo alle cinque,
piccoli schiavi arrivano alla porta per bussare.
vieni, mio giovane ragazzo operaio, vieni, andiamo via,
è molto duro lavorare per quattro pence al giorno..³⁶*

È soltanto del 1831 la prima rigorosa legislazione sul lavoro con norme che paiono progressiste ed espressione di un elevato tasso di civiltà: vieta l'impiego di bambini al di sotto dei nove anni, fino a poco prima costretti a lavorare anche 12-15 ore al giorno. Tali norme, peraltro non sempre applicate, stabiliscono un orario massimo di dodici ore giornaliere per i minori di diciotto anni. Il che vuol dire che un bambino di dieci anni può essere tranquillamente impiegato, e in piena regolarità giuridica, per dodici ore al giorno.

Se le teorie liberiste di Adam Smith assicurano a ciascuno la libertà di disporre dei propri capitali, di quale libertà può usufruire chi di tali capitali è privo? Alla libertà di coalizione tra padroni dovrebbe necessariamente corrispondere la libertà di coalizione tra gli operai. Ma, mentre la prima è legale, la legislazione vieta le associazioni di lavoratori. E anche quando le *Trade Unions* ottengono un riconoscimento giuridico, lo sciopero continua a restare rigorosamente proibito in quanto ribellione contro lo Stato.

Il 3 giugno del 1831 da Merthyr Tydfil, nel Galles, parte una violenta rivolta di minatori di carbone destinata a diffondersi in tutta la regione. È causata dai tagli ai salari e dall'aumento del prezzo del pane. Seguono saccheggi, distruzioni di libri contabili e una vera e propria resistenza armata. E, per la prima volta nella storia, viene attribuito un valore politico alla bandiera rossa usata dai rivoltosi.

36. Anonimo: *Fourpence a day* In: Ewan MacColl *The Shuttle and Cage, Industrial Folk-Ballads, Workers' Music association*, 1954.

I dimostranti issano le camicie insanguinate di alcuni minatori uccisi e in varie regioni della Gran Bretagna i lavoratori innalzano a loro volta bandiere rosse in segno di solidarietà con la rivolta di Merthyr Tydfil. Nei disordini che seguono, Dick Lewis, noto anche come Dic Penderyn, viene condannato a morte per avere accoltellato un soldato con una baionetta rubata negli scontri. Esistono molti dubbi sulla sua effettiva colpevolezza e sembra che un testimone sia stato costretto con la forza a mentire: una petizione popolare chiede la sua scarcerazione, ma Lewis viene impiccato a Cardiff il 23 agosto poiché il governo britannico ha bisogno di offrire un esempio. Sull'intera vicenda il cantautore folk gallese Martyn Joseph ha composto e inciso la ballata *The Ballad Of Richard Lewis*, ripresa in seguito anche da Paul Holt:

*Distrutti dalla fame e dalla povertà
mentre i padroni dell'acciaio centellinavano il loro vino
piccoli e grandi hanno sfilato insieme per la giustizia
ma ciò che andò loro incontro furono la baionetta e la pallottola.
"Pane o sangue" gridò un minatore
"da lontano siamo arrivati con i nostri ragazzi".
Ma nella nostra città di Myther nel 1831
furono abbattuti dai cannoni governativi.³⁷*

Dic Penderyn viene considerato il "primo martire del Galles" e, naturalmente, alla vicenda di Merthyr Tydfil si sono interessati vari scrittori, poeti e musicisti locali. Lo ha fatto il musical di successo *My Land's Shore*, un curioso esperimento di lavoro teatrale concepito via internet tra i due autori, lo scrittore Robert Gould e il compositore Christopher J. Orton. Il gallese Gould è specializzato nella scrittura di musical via mail: il suo primo lavoro l'ha scritto col musicista Ty Kroll che abita nel Wisconsin. Altri autori e gruppi, tutti rigorosamente gallesi, si sono interessati a questo personaggio. Innanzitutto il folk-singer Meic Stevens che ha composto *Dick Penderyn*, presente

37. Joseph: *The Ballad Of Richard Lewis* In: Martyn Joseph *Full Colour Balck And White Grapevine* 1996.

nell'album *Gwymon* del 1972. La canzone è stata poi ripresa nel 2002 dalla band Carreg Lafar specializzata in musica celtica e dallo stesso Meic Stevens che, trent'anni dopo, l'ha riproposta nella raccolta *Disgwyl rhywbeth gwell i ddod*. Huw Pudner e Chris Hastings hanno composto e cantato un brano intitolato *The Gates Of Cardiff Gaol* che parla dell'impiccagione del minatore ribelle. John Stuart Williams e Geoff Cripps Huw, componenti e anime del gruppo The Chartists, hanno scritto *Dic Pendery* inserita nell'album *Cause for Complaint* del 1987. Il nome di questo gruppo, che sembra quasi specializzato nelle canzoni sui minatori avendo scritto, tra l'altro, *The Miners Hard Times*, è un omaggio ai Cartisti.

Il movimento dei Cartisti è formato prevalentemente da uomini della *working class*, composta dalla piccola e media borghesia artigiana, da quella commerciante e da membri della classe operaia. Nel 1838 insieme danno vita alla *Carta del popolo*, presentata alla Camera dei Comuni con una petizione di oltre un milione e duecentocinquanta firme, nella quale vengono richiesti il rinnovo annuale del Parlamento attraverso il suffragio universale maschile, l'uguaglianza dei collegi elettorali, nessun obbligo di proprietà per la candidatura, la segretezza della votazione e l'indennità parlamentare. La bocciatura della richiesta causa varie insurrezioni armate che offrono alle autorità il pretesto per reprimere duramente il movimento. C'è una celebre incisione, tratta dal libro di Cornelius Brown *True Stories of the Reign of Queen Victoria* del 1886, intitolata *Sommossa dei Carlismi* che mostra uno scontro di piazza in cui si vedono manganelli, bastoni, falci, sciabole e soprattutto lanci di pietre. In primo piano un manifestante raccoglie un sasso, mentre altri volano sopra le teste dei manifestanti. Nel 1838 il cartista Henry Vincent viene arrestato e condannato a dodici mesi di prigione. Nella manifestazione di protesta organizzata a Newport i lanci di pietre dei manifestanti provocano la reazione delle forze dell'ordine che sparano sulla folla uccidendo venti persone e ferendone cinquanta. In questa marcia i mille manifestanti cantano una canzone che così termina:

*In piedi, ragazzi, combattete il nemico,
con le armi della ragione e della verità.*

*Dovranno Whigs e Tories accorgersi
che l'Unione non è tradimento.
Voi Lords, opponetevi se potete,
voi cercate la vostra condanna;
con o senza di voi resisteremo
finché non avremo la Carta.*³⁸

La *Carta del popolo* resta, però, lettera morta. Questo delude la piccola borghesia e le masse, ma non le scoraggia: la rivendicazione respinta si trasforma nella nuova meta da raggiungere. Il motto diventa “da schiavi siamo passati a essere apprendisti della libertà”.

Come mai questa alleanza tra due classi sociali diverse? La stessa petizione carlista lo spiega: “I nostri commercianti tremano sull’orlo del fallimento; gli operai muoiono di fame. Il capitale non dà i suoi profitti e la mano d’opera non dà il suo compenso”.³⁹

Il movimento possiede un proprio inno i cui versi vogliono proprio evidenziare la determinata volontà di raggiungere gli obiettivi prefissati:

*Per un centinaio di anni, per un migliaio di anni, marciamo per la
strada
il percorso non è facile, abbiamo un carico pesante, oh abbiamo
un carico pesante
La strada è cieca con sangue e sudore, e la morte canta nelle no-
stre orecchie
ma il tempo sta marciando al nostro fianco, sconfiggeremo gli
anni, oh sconfiggeremo gli anni
Noi uomini con l'osso dello stinco rinsecchito, il nostro solo te-
soro,
donne che portano al loro seno gli eredi della terra affamata, oh
eredi della terra affamata*

38. Anonimo *Con le armi della ragione e della verità* In: Insolera, Marina *Il socialismo e il movimento operaio dalla Congiura degli Uguali alla Seconda Internazionale* D’Anna, Messina-Firenze, 1973.

39. *Petizione cartista del 1838* In: Gaeta-Villani *Documenti e testimonianze* Principato, Milano, 1971.

Parliamo a una sola voce, marciamo, ci riposiamo, e marciamo ancora negli anni

Figli dei nostri figli sentono per ascoltare l'acclamazione dei Cartisti

*Oh, per ascoltare l'acclamazione dei Cartisti*⁴⁰

La petizione è ripresentata quattro anni dopo, stavolta le firme sono tre milioni, ma è di nuovo respinta e scorre nuovamente sangue nelle strade. Alle richieste politiche se ne aggiungono altre di ordine sociale: diritto al lavoro, socializzazione della terra e controllo economico, da parte dei lavoratori, dei mezzi di produzione. Il rifiuto del Parlamento provoca anche la rottura dell'alleanza tra borghesia e proletariato: prevalgono gli interessi settoriali e ognuno va per la sua strada. Le masse operaie si concentrano piuttosto su obiettivi limitati, sulle rivendicazioni di tipo salariale tenendosi lontani da obiettivi di natura politica. Mentre in continente il proletariato industriale si prefigge la conquista del potere, le *Trade Unions*, che solo nel 1824 ottengono un riconoscimento giuridico, accettano l'ordine capitalistico: l'Inghilterra non è fatta per la rivoluzione. D'altronde gli stessi *tories* non sono così reazionari come i conservatori del continente: "La loro mentalità aveva qualcosa in comune con quella dell'uomo d'affari, che trae il miglior partito possibile dal presente e, per evitare il peggio, si rassegna a ciò che non riesce a impedire".⁴¹

Nella patria di Goodwin, porto franco dei rifugiati politici del continente, nella terra dove vivranno Marx e Kropotkin, non prosperano né le teorie comuniste né quelle anarchiche. Per seguire gli avvenimenti legati a questi pensieri politici, saremo costretti a spostarci nel continente.

La rivoluzione industriale si sviluppa anche in Francia, ma molto più lentamente che non in Inghilterra: nel 1851, il 75,5 % della popolazione vive ancora nelle campagne. Nella Rivoluzione parigina di luglio del 1830, che spodesta Carlo X, l'ultimo re della dinastia dei Borbone, sostituendolo con Luigi Filippo, sono uniti borghesi e proletari,

40. Anonimo: *Chartist anthem* In Chumbawamba op. cit.

41. Desideri, Antonio *Gli inglesi non hanno il gusto per la rivoluzione* In op. cit.

come raffigurato da Eugène Delacroix nella celeberrima tela *La libertà guida il popolo*, dove il pittore mischia nella lotta le varie classi sociali, non senza una certa dose di populismo: accanto al popolano scamiato munito di spada e al giovanissimo ragazzo, novello Garroche, che agita due pistole, il pittore ritrae se stesso nelle vesti del borghese che si getta nella mischia polverosa imbracciando un fucile e indossando farfallino e cilindro, abbigliamento notoriamente poco adatto alle barricate.

Esauritasi la rivolta, si ripresentano ben presto i problemi connessi alle disuguaglianze e alle differenze d'interessi. La classe operaia ha acquisito consapevolezza della propria forza e ha maturato maggiore determinazione nelle iniziative. I setaioli di Lione, che passano alla storia col nome di Canuti, sono una categoria tanto unita da avere anche un loro gioioso canto:

*Siamo i piccoli canuti
che se la passano bene
da Saint Just a la Croix Rousse
sono conosciuti dappertutto*⁴²

Costoro strappano ai padroni intransigenti una specie di contratto collettivo mediante varie forme di lotta. Quando poi, il 21 novembre 1831, più di un industriale si rifiuta di ottemperare agli impegni assunti, esplose la violenza e scorre il sangue. Parte una rivolta che sfocia in una vera e propria guerra civile, quella che Georges Lefebvre definisce “la prima insurrezione operaia del mondo moderno”⁴³.

Gli insorti s'impadroniscono della città senza però abbandonarsi a saccheggi o a vendette, bensì garantendo l'ordine pubblico. A Lione il socialismo armato fa la sua comparsa pur restando legato alla logica delle associazioni corporative. L'insurrezione, come indica Fernand Rude, è comunque ricca d'indicazioni per il futuro: “Per primo il popolo lionese ha rivendicato il diritto al lavoro, alla vita, il sacro diritto

42. Girier-Chavat *La marche des Canuts* Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes.

43. Citazione in: *L'involutione conservatrice della monarchia di luglio. L'insurrezione dei Canuti di Lione* In: Desideri, Antonio op. cit.

di vivere del proprio lavoro; per primo ha affermato che coloro che lavorano devono mangiare. Da Lione sono partite queste idee e hanno raggiunto Parigi dove saranno poi ispiratrici dei vari interventi della classe operaia e prepareranno così l'avvenire dell'intero paese. Se la capitale politica aveva proclamato i diritti dell'uomo, Lione, culla del socialismo, proclamò i diritti del lavoratore⁴⁴. E la rivolta segna una pietra miliare nella storia del movimento operaio:

*Rinnovare le convinzioni e affrontare un nuovo assedio
l'ambizione di creare come prima difesa
attaccare con armi antiche chi attacca
e dividere tra i canuti le poesie come scudi*⁴⁵

Nel 1834 c'è una seconda insurrezione che dura dal 9 al 15 aprile, con scontri armati e barricate per le strade. Tra i militari si contano 131 morti e 192 feriti, tra i civili 192, compresi quelli passati per le armi.

L'avanguardia dei Canuti resta un'indicazione costante per il futuro della lotta operaia, tanto che, quasi settant'anni dopo, Aristide Bruant ripropone la loro figura, sempre nel ruolo di precursori del conflitto sociale, dedicando loro una delle sue composizioni più famose che così si conclude:

*Ma il nostro regno arriverà
quando il vostro regno finirà:
tesseremo il lenzuolo funebre del vecchio mondo,
perché si sente già la tempesta che scroscia.
Siamo canuti,
e siamo nudi.*⁴⁶

44. Rude, Fernand: *Le mouvement ouvrier à Lyon de 1827 à 1832*, In: Catalano, Franco *Storia e società nei secoli* op. cit.

45. Nadal-Bolufer-Segui-Azara-Gimenez-Torrens-Perez Girau-Pons: *Entre Canuts* in: La Gossa Sorda, São, Maldito Records, 2007.

46. Bruant, Aristide: *Les Canuts* In; Armellini, Guido *La canzone francese* Savelli, Roma, 1979

Del brano esistono varie interpretazioni, tra le quali quelle di Yves Montand, Monique Morelli, Lenny Escudero, Catherine Sauvage. C'è anche una versione italiana, intitolata *I tessitori*, eseguita da Alessio Lega, che fa parte del disco *Compagnia cantante*⁴⁷, inciso dallo stesso Lega con il contrabbassista Roberto Bartoli.

Nel ricco repertorio di canti regionali ce n'è uno che, seppur sbrigativamente, fa riferimento ai setaioli lionesi: si tratta di *Chanson de Lyon* di Xavier Privas, del 1928. Qui s'introduce, per la prima volta nella lingua francese, il femminile del termine: *canune* che sta a indicare l'operaia tessile.

Nell'Europa continentale, la prima rivolta dei tessitori era, però, avvenuta un anno prima di quella di Lione: la *Schneiderrevolution* di Berlino. Malgrado il nome altisonante, si tratta di una semplice sommossa. Altre rivolte di operai tessitori le ritroviamo poi nel 1839 in Belgio, a Gand (esattamente quattrocento anni dopo la rivolta contro Carlo V) e nel 1841 a Ronnenburg, nella Federazione Tedesca, paese che si avvia all'industrializzazione con qualche ritardo rispetto a Inghilterra e Francia.

Nel 1844 i tessitori di lino della Slesia sono i protagonisti di una storica ribellione. Che come punto di partenza ha proprio una canzone, *Das Blutgericht* (I tribunali di sangue). Tale era stato il soprannome popolare dato intorno al 1570 ai tribunali speciali istituiti dal Duca d'Alba, governatore spagnolo dei Paesi Bassi, amabilmente denominato "il macellaio delle Fiandre".

La rivolta parte il 4 giugno dall'arresto di un tessitore, Wilhelm Mädler, che canta questi versi, rielaborati nell'ambiente del malcontento di quei giorni, davanti alla fabbrica Zwanzinger di Paterswalden:

*Tutti voi canaglie, voi figli di Satana voi demoni infernali
voi vi pascete dei beni dei poveri e la maledizione sia il vostro compenso
Voi siete la fonte di ogni disgrazia che qui schiaccia il povero
Voi siete coloro che il pane secco strappate loro dalla bocca
E se si presenta un povero tessitore,*

47. Disco inserito nel libro: Lega, Alessio *Canta che non ti passa* Stampa Alternativa / Nuovi Equilibri, Roma, 2007.

*il lavoro viene esaminato se c'è il più piccolo errore,
Riscuote poi la misera paga oltretutto decurtata
gli viene mostrata la porta, esce inseguito da scherno e derisione
Qui non serve ne' pregare ne' implorare, i lamenti sono inutili.*

Segue un'immediata manifestazione di solidarietà che sfocia nella distruzione di archivi e di alcuni macchinari. L'indomani la manifestazione si allarga ai villaggi vicini, interviene l'esercito che uccide 11 operai e ne ferisce 24. La folla risponde con lanci di pietre: 38 sono gli arresti e le relative condanne ai lavori forzati. Il conflitto di classe contrappone l'aristocrazia terriera e militare all'indotto dei piccoli artigiani tessitori, messi in crisi dall'introduzione di nuovi macchinari. L'episodio porta Karl Marx alla rottura con la sinistra hegeliana di Feuerbach e a teorizzare la necessità di una rivoluzione. Marx polemizza ferocemente con Arnold Ruge, che reputa la rivolta priva di significati e destinata a restare senza conseguenza per la mancanza in Germania di una "coscienza politica" in grado di trasformare un atto di disobbedienza in una rivoluzione. Contrapponendosi a questa tesi, Marx sostiene che ad alimentare una rivoluzione non è la "coscienza politica", bensì la "coscienza di classe" e che i tessitori slesiani ne possiedono in abbondanza. La polemica si svolge sulle pagine di *Vorwärts!* (Avanti!), un giornale che vede, tra i collaboratori, anche Bakunin e il poeta Heinrich Heine. Proprio Heine scrive, per l'occasione, una delle sue liriche più note, *Die schlesischen Weber* che verrà tradotta da Giosuè Carducci:

*Maledetto il buon Dio! Noi lo pregammo
ne le misere fami, a i freddi inverni:
lo pregammo, e sperammo, ed aspettammo:
egli, il buon Dio, ci saziò di scherni.
Tessiam, tessiam, tessiamo!
E maledetto il re! de i gentiluomini,
de i ricchi il re, che viscere non ha:
ei ci ha spremuto infin l'ultimo picciolo,
or come cani mitragliar ci fa.
Tessiam, tessiam, tessiamo!*

*Maledetta la patria, ove alta solo
cresce l'infamia e l'abominazione!
Ove ogni gentil fiore è pesto al suolo,
e i vermi ingrassa la corruzione.
Tessiam, tessiam, tessiamo!*⁴⁸

La poesia viene ripetutamente musicata trasformandosi in un classico *lied*. È ripresa continuamente, e rivestita di nuove musiche, anche da gruppi rock come i Schmetterlinge, i Kapitulation B.o.N.n., i Die Schnitter e dal trio folk Liederjan.

La ripetitività del verso viene testualmente ripresa, nel 1878, dal poeta torinese Giovanni Saragat:

*tessiam, vecchia Germania, il lenzuol funebre
tuo, che di tre maledizioni s'ordì.
Tessiam, tessiam, tessiamo!*⁴⁹

La rivolta dei tessitori slesiani ha ispirato altre due liriche, la prima composta nello stesso 1844 da Georg Weerth, socialista collaboratore di Marx e di Engels alla *Neue Rheinische Zeitung*, e l'altra, scritta due anni dopo, di Louise Aston, scrittrice rivoluzionaria e femminista. Il mondo dei tessitori slesiani è anche il tema di un celebre quadro di Carl Wilhelm Huebner e, soprattutto, del capolavoro del drammaturgo Gerhart Hauptmann *I tessitori* da cui il regista Friedrich Zelnik ha tratto, nel 1927, l'omonimo film muto. L'opera teatrale ha anche ispirato l'opera di Käthe Kollwitz attraverso tre litografie (*Povertà, Morte, Cospirazione*) e tre dipinti (*Marcia dei tessitori, Rivolta, La fine*).

(ciclo di interventi, con ascolti e proiezioni, organizzati da Cose di Amilcare all'interno de *I martedì del Magazzino*, 2-9-16 ottobre 2012, Il Magazzino, carrer de Sant Rafael 36, Barcellona)

48. Carducci, Giosuè (traduzione da Heinrich Heine) *I tessitori* In: *Rime nuove, libro VIII* Zanichelli, Bologna, 1906.

49. Saragat, Giovanni *Un grido!* in: Masini Pier Carlo (a cura di) *Poeti della rivolta* BUR Rizzoli, 1977.

A come Anarchia

La formazione del pensiero libertario

Sono vari gli episodi riguardanti la storia, l'economia, la letteratura e la filosofia che fanno della Gran Bretagna il terreno privilegiato di coltura dell'anarchismo. La prima tappa dell'articolato percorso che porterà alle teorie libertarie è considerata la rivoluzione di Oliver Cromwell. La storiografia marxista, soprattutto con A.L. Morton e Christopher Hill, avvalsa la radice classista di questa rivoluzione perché favorisce la prima affermazione dei ceti borghesi. Una novità sovvertitrice di Cromwell, il *New Model Army*, che rinnova l'esercito basandolo sull'eleggibilità degli ufficiali e sulla formazione politica dei soldati, ha erroneamente spinto a considerare dedicata a lui la canzone di Elvis Costello *Oliver's Army*, riferita invece a Oliver Lyttelton, Segretario di Stato durante la Seconda guerra mondiale. Al condottiero e politico inglese è invece dedicata, senza alcuna velatura dubitativa, *Oliver Cromwell* dei Monty Python, composta sulla *Polacca* di Fryderyk Chopin.

Le vicende, che si sviluppano durante la rivoluzione, dei *Levellers* e, soprattutto, dei *Diggers*, con le loro richieste di ampliamento del suffragio e di tolleranza religiosa, favoriscono l'egualitarismo giuridico e fanno avanzare richieste di abolizione della proprietà privata e di ritorno al possesso comune.

*Ho sognato che tutti gli uomini erano uguali
e non c'era il povero affamato
e le nazioni non litigavano
né entravano mai in guerra.¹*

1. Anonimo: *The World Turned Upside Down* in: Chumbawamba *English Rebel*

Contemporaneamente, la letteratura di lingua inglese, con Henry Fielding, autore di *Jonathan Wild* e di *Tom Jones*, e con Jonathan Swift, autore dei *Viaggi di Gulliver*, mette polemicamente alla berlina gli egoismi di una borghesia affaristica proprio alla vigilia della Rivoluzione industriale. Domenico Tarizzo, che considera l'opera di Swift un "classico dell'anarchismo ante litteram" sottolinea anche come la massima del personaggio Jonathan Wild "non compensare mai nessuno secondo i suoi meriti, ma insinuare sempre che il premio superi i meriti"² anticipi l'indignazione morale degli anarchici. Gulliver è personaggio che ha ispirato le omonime canzoni italiane di Francesco Guccini e di Angelo Branduardi e quelle spagnole di Miguel Bosé e di Joaquín Sabina. Quest'ultimo ha anche introdotto l'aspetto ribellistico:

*Un giorno i nani si ribelleranno contro Gulliver
tutti gli uomini dal cuore piccolo
armati di pali e di falci
assalteranno l'unico gigante³*

È sempre in Inghilterra che, nel 1792, cioè tre anni dopo la Rivoluzione francese, viene pubblicata la prima opera femminista, *A Vindication of the rights of women* di Mary Wollstonecraft che rientrerà tra i classici della letteratura libertaria. A lei l'anarchica statunitense Voltairine de Cleyre dedicherà, nel 1893, a poco meno di un secolo dalla morte, una poesia che così inizia:

*La polvere di un centinaio d'anni
è nel tuo petto
e il giorno e la tua notte di lacrime
sono quello che resta di un secolo⁴*

L'anno seguente viene dato alle stampe *Enquiry concerning political justice* dell'ex pastore protestante dissenziente William Goodwin,

Songs 1381–1984 Agit-Prop 1988.

2. Tarizzo, Domenico *L'anarchia* Arnoldo Mondadori, Milano, 1976.

3. Sabina: *Gulliver* In Joaquín Sabina *Malas compañías* Epic, 1992.

4. de Cleyre, Voltairine *Written in red* Charles H. Kerr Publishing, Chicago, 1990.

compagno della Wollstonecraft, che ha lasciato il ministero episcopale sotto l'influenza delle opere degli illuministi. Abbandonata la fede e diventato ateo, si pone su posizioni radicali, contrastando superstizioni e di autoritarismi e mirando al rovesciamento di ogni istituzione religiosa, sociale e politica. Ci troviamo ancora nel campo della speculazione filosofica ma, con la sua opera, si sta delineando, per la prima volta, un'ipotesi di anarchismo.

La figlia di Mary Wollstonecraft e di William Goodwin si chiama esattamente come la madre. Diventata la moglie del poeta Percy Bysshe Shelley, a soli diciannove anni scrive *Frankenstein, o il Prometeo moderno* e già il riferimento al personaggio della mitologia greca che ruba ad Atena lo scrigno contenente intelligenza e memoria per donarlo agli uomini, rivela l'ambiente libertario respirato dalla ragazza fin dall'infanzia.

Con Dorian Gray di Oscar Wilde, Frankenstein sarà, uno dei grandi miti dell'era moderna. *Frankenstein* è anche il titolo di un brano degli Zoo, prima formazione di Lorenzo Monguzzi in cui si canta:

*La loro verità, non mi convince, non mi va
e mi guardano feroci
vedrai che prima o poi verranno a prendersela con noi,
sono bestie più di te, più di te.*⁵

Spostandosi dal piano dell'arte e della teoria a quello dell'azione pratica, si piomba a San Pietroburgo, capitale dell'arretrata Russia. La città, destinata nel futuro a ospitare ferventi spiriti rivoluzionari, per il momento appare lontana sia da ipotesi di sviluppi industriali sia dai rischi di una diffusione del pensiero illuminista, privilegio di una volenterosa élite intellettuale. Qui, il 13 dicembre del 1825, fallisce miseramente la cospirazione dei Decabristi, tesa al disfacimento dell'assolutismo dello zar e all'introduzione di riforme liberali. Si tratta di un moto rivoluzionario figlio del tempo: i protagonisti, tutti appartenenti alla borghesia intellettuale e alla nobiltà (ne fa parte, seppur non direttamente, anche il massimo poeta russo, Aleksandr Puškin) si sono co-

5. Monguzzi-Micilli-Monguzzi: Frankenstein In. *Zoo Musica mezzanima Epic*, 1998.

stituiti in società segrete e sono del tutto estranei al popolo verso il quale provano, però, profonda compassione e qualche senso di colpa, tanto che tra i loro vaghi obiettivi c'è una futura abolizione della servitù della gleba. Questa aristocratica quanto sterile generosità resta la caratteristica per i quali i cospiratori saranno ricordati.

*La lotta dei decabristi di tanti anni fa
era una battaglia per convincere se stessi
che la causa scelta era degna del loro sangue*⁶

Nei loro programmi non esistono elementi riconducibili a precise e radicali rivendicazioni, se non quella, molto vaga, di favorire il progresso del paese. Sotto l'influenza del pensiero liberale dell'Occidente, l'*intelligencija* nobiliare si sente investita di un illuminato ruolo rigeneratore del sistema autocratico russo.

Figli di una visione comunque aristocratica, teorizzano una possibilità dell'emancipazione "dall'alto" e la loro organizzazione è più che approssimativa, per non dire dilettantesca. La cospirazione fallisce già sul nascere e il destino di molti congiurati sfuggiti all'impiccagione è l'esilio in Siberia. Lo stesso Puškin dedica ai deportati una poesia che così inizia:

*Nel profondo delle miniere siberiane
conservate la superba pazienza,
non sarà vana la vostra dolorosa fatica
e l'alta aspirazione dei pensieri.*⁷

Lev Tolstoj fornisce una mirabile descrizione delle loro condizioni nel romanzo *Resurrezione*, da cui Jurij Saporin, nel 1953, ha tratto l'opera *Decabristy*. Il *Coro dei soldati*, che fa parte dell'opera, è un ce-

6. Eldred-McKenzie: *The Decembrists' Song* In: *Catch 22 Permant Revolution* 2006 Victory, 2004.

7. Puškin Aleksandr *Nel profondo delle miniere siberiane...* in. Lo Gatto, Ettore: *Le più belle pagine della letteratura russa* Accademia, Milano, 1957.

lebre brano del repertorio del Coro dell'Armata Rossa di Boris Aleksandrov.

La coraggiosa, quanto fallimentare, esperienza di questi rivoltosi avrà una grandissima influenza sulle scelte dei futuri rivoluzionari russi, socialisti, nichilisti e anarchici. Ai Decabristi il poeta e cantautore Aleksandr Dol'skij ha dedicato *13 dekabrja*, di cui esiste anche una raffinata versione di Žanna Bičevskaja. La canzone termina con dei versi che evidenziano in maniera impietosa la generosità dei cospiratori insieme a tutte le loro incongruenze:

*Sì, principe, belle parole
libertà, uguaglianza, giusto!
Spero che potremo essere d'aiuto.
Champagne, perbacco!
Ribellione, principe, e coraggio
mettiamo le nostre vite in gioco.
Preparatevi, principe, all'alba.*⁸

La definizione della fisionomia del Quarto Stato si fa progressivamente meno generica, portandoci direttamente al tema della nostra indagine. L'esistenza di un inedito *corpus* sociale e una riflessione sulle sue condizioni economiche determinano l'elaborazione inevitabile di un pensiero destinato a indagare sulle contrapposizioni che si stanno formando all'interno della società.

Uno dei principali precursori del pensiero libertario è Henri de Saint-Simon il padre del *socialismo utopistico*, d'impostazione cristiana. Secondo la sua tesi non esiste una contrapposizione d'interessi tra lavoratori e imprenditori, c'è solo quella che mette di fronte i vari ceti produttivi alla burocrazia statale, da lui considerata assolutamente parassitaria. Intorno a lui si forma un gruppo di seguaci che hanno anche un loro inno, cantato nelle manifestazioni:

*Compagni di ogni mestiere
amatevi da fratelli*

8. Dol'skij, Aleksandr *13 dekabrja* In: Žanna Bičevskaja, Melodija, 1988.

*per abbattere la miseria
unite le vostra mani e i vostri cuori
l'unione ha spezzato il giogo
che teneva la libertà
l'unione darà slancio
ai nostri sogni di fratellanza*⁹

Il movimento ha direttamente partorito una cospicua produzione musicale consistente in una sessantina di canti, raccolti da Ralph Locke. Allo stesso Saint-Simon si deve *Premier Chant des Industriels*. Però non alla sua penna, bensì alla sua istigazione, perché testo e musica sono di Claude-Joseph Rouget de Lisle, l'autore della *Marsigliese*.

*Onore a noi, ragazzi dell'industria
onore, onore, ai lavori felici!
in tutte le arti, vincitori dei nostri rivali
siamo la speranza, l'orgoglio della patria!*¹⁰

Secondo le teorie sansimoniane, il miglioramento delle condizioni di vita del proletariato può avvenire solo ispirandosi ai principi evangelici, come espresso in *Le Catéchisme des industriels*, dato alle stampe nel 1824, lo stesso della congiura dei Decabristi, e soprattutto in *Le Nouveau Christianisme* dell'anno seguente.

Al socialismo utopistico appartiene anche Charles Fourier, ideatore del Falansterio, comunità di mutua attenzione e cooperazione. Proprio in omaggio a questo pensatore il cantautore Jean-Jacques Goldman nell'anno 1968 nomina The Falanster il quartetto da lui fondato.

Trasferendoci nell'Inghilterra della Rivoluzione industriale, troviamo un altro dei precursori del socialismo, Robert Owen, imprenditore gallese, al contempo pensatore, sindacalista e filantropo che,

9. David, Félicien *La ronde des Saint-Simoniens* In: Requena Gallego, Manuel (a cura di) *Canciones de las Brigadas Internacionales*, Renacimiento, Siviglia, 2007, pag.60.

10. Rouget de Lisle: *Premier Chant des Industriels* In: Locke, Ralph P. (a cura di) *Les saint-simoniens et la musique* Madraga, Liegi, 1992 pag. 58.

come Henri de Saint-Simon, dispone di notevoli mezzi economici. Per loro, come per i meno abbienti Charles Fourier e Louis Blanc, la questione sociale è innanzitutto un problema morale.

Owen, che intorno al 1820 è il primo a usare il termine *socialismo*, sperimenta nelle fabbriche da lui controllate, soprattutto in quella scozzese di New Lanark, una colonia industriale modello, instaurandovi da un lato misure igieniche e trattamenti che anticipano di una cinquantina d'anni la legislazione sociale del paese, e dall'altro nuovi rapporti con gli operai che ricevono non solo salari più alti, ma anche istruzione per i figli, dal momento che in questa fabbrica non esiste lavoro minorile. Nel villaggio, che ospita circa 2500 abitanti, l'assistenza medica è gratuita, esiste un fondo malattia, ci sono una banca e un negozio che vende i prodotti a prezzi moderati e i prodotti alcolici sono tenuti sotto rigoroso controllo. La concezione solidaristica di Owen si basa su un concetto di "amore" che si oppone radicalmente a quella di "profitto" che alimenta tutto il nuovo capitalismo britannico

*Dolore, non lasciare che il dolore faccia tanto male,
tienine un po' per te, nessuno si accorgerà della differenza,
devozione e pane saranno il tuo unico mezzo di sostentamento
quando l'amore viene a mancare.*¹¹

Le teorie di questi pensatori denominati "utopisti" sono spesso figlie di una visione sociale di marcata estrazione religiosa. Va ricordato, del resto, che lo stesso capostipite dell'anarchismo, William Goodwin, era un pastore calvinista. In altri casi, gli esponenti di questa corrente di pensiero sono, come visto, persone facoltose e qualcuno di essi è anche un imprenditore. In questa visione socialista il ricco industriale e l'operaio sembrano trovare un punto d'incontro: non si predica la lotta di classe, bensì la dottrina della fratellanza umana e la definizione etica ha il sopravvento su quella politica. Questi primi teorici del socialismo rimangono per lo più staccati dalle masse operaie, rivestendo un semplice ruolo di "profeti".

11. Martin John Henry: *New Lanark* In: De Rosa *Prevention* Chemikal Underground, 2009.

Nel 1840 si arriva all'accezione attuale del termine "anarchia" nata con gli scritti del francese Pierre-Joseph Proudhon che nel saggio *Cos'è la proprietà?* espone la famosa tesi secondo cui "la proprietà è un furto". Non solo, è anche "il suicidio della società". Proudhon, raffigurato dal pittore Gustave Courbet in una celebre tela del 1867, è il primo ad attribuire al termine "anarchia" una connotazione positiva, sottraendole tutti i significati del sinonimo di "confusione" e "caos". L'opera di Proudhon *Sistema delle contraddizioni economiche*, conosciuta anche come *Filosofia della miseria*, viene sprezzantemente contestata da Karl Marx e bollata come *Miseria della filosofia* nell'omonima opera. A sua volta Proudhon, liquida Marx con l'epiteto razzista di "massone ebreo", ed è molto distante dalla concezione marxista della presa del potere: avversa la collettivizzazione e il rafforzamento dello Stato che vorrebbe, anzi, svuotare di tutti i poteri per impedire ogni forma di dispotismo, ecclesiastico o laico. Tanto che Gian Maria Bravo scrive: "Gli anti-autoritari di ogni tempo, da Kropotkin fino agli anarchici della guerra civile spagnola, si sono sempre richiamati al suo insegnamento"¹². Proudhon fantastica piccole comunità, soprattutto agricole, sostenute dal credito bancario a tasso limitato e unite tra loro in federazione. Nel 1848 viene pubblicato a Parigi il primo periodico anarchico, *Le représentant du peuple*, che afferma: "Che cos'è il lavoratore? Nulla... Che cosa dovrebbe essere? Tutto!"

Attenzione alle date: il 1848 è l'anno in cui in buona parte dell'Europa scoppiano rivoluzioni e moti insurrezionali. In Gran Bretagna Marx ed Engels pubblicano *il Manifesto del Partito Comunista* e si registrano duri scontri tra lavoratori e forze dell'ordine a Londra, Manchester e Glasgow. In Francia viene proclamata la repubblica, anche se avrà breve vita, solo tre anni. Ma già in questa rivoluzione emergono rivendicazioni sociali, come documentato dalla tela di Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux del 1848 intitolata *Lamartine respinge la bandiera rossa davanti all'Hotel de Ville 25 febbraio* e come attestato anche da questa strofa del *Chant des ouvriers*:

La fame nei quartieri popolari

12. Bravo, Gian Maria *Il pensiero socialista* Editori Riuniti, Roma, 1971.

*è un'orribile consigliera
il leone, che brucia i suoi fuochi
ruggisce e lascia la sua tana.
Un po' d'oro nell'ombra seminata
una fiamma di porpora che brilla
fanno uscire l'intero popolo armato
quando il pane manca alla famiglia.*¹³

Ma, soprattutto, il 1848 è l'anno della cosiddetta “Primavera dei popoli” animata da aspirazioni di indipendenza nazionale. Brevissima è l'insurrezione di Praga e a Milano la rivolta dura poco, giusto Cinque Giornate. La conseguente Prima guerra d'Indipendenza italiana è vinta dagli Asburgo. La *Powstanie wielkopolskie 1848 roku*, ovvero la sollevazione della Grande Polonia, viene soffocata nel giro di due mesi. Un po' più durature sono, invece, altre esperienze: la Sicilia insorge contro Napoli creando il Regno di Sicilia, destinato a sopravvivere un anno.

*A li d'udici jnnaru quarantottu
spinci' la testa ddu Palermu afflittu,
misi focu a la mina e fici bottu,
cu grolia ha vinnicatu lu sò grittu:
di vecchju ch'era, accumulàru picciottu,
spinci la manu cu lu pugu strittu,
lenta a Burbuni un putenti cazzottu:
— Tiniti, Majstà, vi l'avìa dittu!*¹⁴

Ha una vita leggermente più lunga, diciassette mesi, la Repubblica di Venezia, scaturita dall'insurrezione contro gli austriaci, esattamente il tempo che dura l'indipendenza dell'Ungheria, dichiarata a Budapest Lajos Kossuth. A Vienna si scatenano rivolte che costringono la famiglia reale all'abbandono della città e Metternich alle dimissioni. Anche

13. Dupont *Le chant des ouvriers* In: Barbier, Pierre e Vernillat, France *Histoire de France par les chansons* (interpretazione di Nicole Vervil) Gallimard, 1957.

14. Anonimo: *Li d'udici jnnaru quarantottu* In: Antonino Uccello (a cura di) *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Parenti Editore, Firenze, 1961.

qui l'ordine tornerà nel 1949, l'anno delle fallite rivolte di Dresda, che ha tra i protagonisti Richard Wagner e Michail Bakunin, e della Repubblica romana, sopravvissuta duecentonovantacinque giorni. L'esperienza ha fine il 4 luglio e due giorni dopo muore di cancrena uno dei più illustri difensori, il giovane poeta Goffredo Mameli, autore dell'omonimo inno, ferito a metà giugno durante gli scontri.

Questo clima generalizzato di rivolta costituirà uno dei più fertili terreni di coltura dell'anarchismo che si va lentamente formando.

Nel 1851, mentre si trova in carcere, Proudhon pubblica *Idea generale della Rivoluzione nel XIX secolo* che contiene l'altrettanto celebre dichiarazione:

*Essere governati significa essere guardati a vista, ispezionati, spiati, diretti, legiferati, regolamentati, rinchiusi in un recinto, indottrinati, ammoniti, controllati, stimati, valutati, censurati, comandati da parte di esseri che non hanno né il titolo, né la scienza, né la virtù...*¹⁵

Il testo di questa proclamazione è stato messo in musica da Paul Castanier e inciso dall'attore-regista e cantante Alain Meilland.¹⁶ Si tratta di un'operazione abbastanza singolare perché viene utilizzato il lessico di una divulgazione saggistica mentre, solitamente, la canzone parla il linguaggio dell'emotività, privilegiando l'esposizione e la celebrazione del mito. Tradizionalmente, la struttura narrativa della canzone è quella del racconto: di una sensazione, di un avvenimento o di un personaggio, lasciando invece l'esposizione teorica e programmatica alla componente innodica. Che è destinata, per sua natura, a essere orchestrata col linguaggio emotivo dello slogan, della parola d'ordine o del proclama.

C'è un'altra canzone che ricorda il pensatore francese: si intitola *Proudhon a Manhattan* ed è dei *Wingnut Dishwashers Union*, band anarco-punk del Vermont fondata sulle ceneri della Johnny Hobo and

15. Proudhon, Pierre-Joseph *L'idea generale della rivoluzione del XIX secolo* Centro Editoriale Toscano, Firenze, 2001.

16. Proudhon-Castanier: *Etre gouverné c'est...* disco: Alain Meilland: *Meilland chante Frot Castanier*, Azergues, 1975.

the Freight Trains. Il finale della canzone rimanda proprio alla celebre affermazione del filosofo:

*mi risveglierò bruciando la piazza del tempo dove cantiamo
alziamo in aria le mani perché la proprietà è un furto!*

Un altro brano inneggiante al teorico francese (e alla bandiera nera anarchica) è *Elagu Proudhon* (Viva Prodhon) del gruppo estone Venaskond.

L'anarchismo statunitense ottocentesco si sviluppa su tre filoni fondamentali: nella prima parte del secolo su quello autoctono e utopistico, basato su l'individualismo, poi su quello di "frontiera" dalle connotazioni vaghe, determinato dall'azione diretta ispirata più che da un'ideologia, e, infine, negli ultimi decenni del secolo, su quello d'importazione, ideologicamente più attrezzato, che verrà portato dall'emigrazione attraverso il movimento rivoluzionario tedesco.

Il primo filone, fortemente individualistico, viene considerato "indigeno" malgrado le evidenti e inevitabili connessioni culturali con il socialismo britannico. Innanzitutto con l'opera di Thomas Paine, il filosofo idealista inglese che ha trascorso gli ultimi trentacinque anni di vita oltreoceano diventando, di fatto, uno dei Padri Fondatori degli Stati Uniti d'America.

Nel Nord del paese gli effetti dell'industrializzazione sono più evidenti, lasciando traccia anche nelle canzoni. Come in questo brano, presumibilmente del 1804, dove si pone il problema della disoccupazione artigianale:

*Hanno inventato una nuova macchina, piolo e lesina
la cosa più bella che tu abbia mai visto
gettate via i miei pioli, pioli, pioli, la mia lesina!
fa cento paia di scarpe quando io ne faccio uno, piolo e lesina
fare scarpe non è divertente...¹⁷*

17. Anonimo: *Peg and Awl* in Pete Seeger, *American Industrial Ballads*, Smithsonian Folkways, 1957.

L'utopismo socialista approda dalla Gran Bretagna con Robert Owen che, dopo l'esperienza scozzese di New Lanark, tenta, nel 1826, quella della colonia di New Harmony, nell'Indiana, rivelatasi però fallimentare. Dell'esperimento fa parte Joshia Warren, il sostenitore del principio per cui non è l'individuo che deve adattarsi alla società, bensì il contrario. Warren, che tra l'altro è anche un musicista di talento, viene considerato il primo anarchico americano, ma il suo tentativo di fondare, in Ohio nel 1834, la colonia Village of Equity, non su basi gerarchiche o paternaliste, si trasforma in un insuccesso. Non per il fallimento pratico delle teorie su cui è stata impostata, ma per questioni ambientali: la malaria e un'epidemia influenzale determinano l'abbandono della colonia. Warren non rinuncia all'idea della comunità cooperativa e ne fonda altre due: Utopia, sempre in Ohio, e Modern Times nel Long Island che sopravvivranno per una ventina d'anni. Alla prima di queste esperienze il musicista svedese Kornél Kovác ha dedicato *Utopia, Ohio*.

La lotta di classe cova e i segnali evidenti non tardano ad arrivare, come in occasione della sommossa della farina di New York, del 1837 rievocata dai Fox Salts in *Flour Riot of 1837*. Durante la guerra col Messico per l'annessione del Texas, in cui molti vedono una maniera per espandere il regime schiavista, diversi sono gli ammutinamenti contro gli ufficiali.

Il tipico individualismo statunitense fornisce originali contributi al pensiero libertario. Ralph Waldo Emerson considera lo stato e le sue leggi nemici della libertà e Thoreau è interessato soprattutto alla protesta individuale, diffidando di quella collettiva.

Ma l'individualismo privo di regole alimenta soprattutto il sistema capitalista e l'espansione industriale sfugge ben presto dagli obiettivi del socialismo utopistico. Gli imprenditori si dimostrano sempre più avidi di guadagni e assolutamente incuranti dei problemi della mano d'opera. Del tutto inesistenti sono le misure di previdenza sociale per i lavoratori colpiti da infortunio.

*Mentre ripulivo una lastra che non era ben fissata sui sostegni
saltò fuori dalle tenaglie e segnò il mio destino
sono un violinista cieco, lontano dalla mia casa.*

*Sono stato a san Francisco, sono stato dal dottor Lane
mi operò a un occhio, ma non ottenne nulla
mi disse che mai più avrei visto e che non serve lamentarsi
sono un violinista cieco lontano dalla mia casa*¹⁸

E progressivamente cominceranno a formarsi le prime organizzazioni politiche e sindacali per intraprendere un cammino lungo e irto di ostacoli.

Quello che definiamo anarchismo di “frontiera” è formato da una serie di ribellioni legate a progetti contingenti, il cui vago denominatore comune è *l'azione secondo un principio* che, per stare a uno dei padri dell'anarchismo individualista statunitense, Henry David Thoreau, è di per se stessa rivoluzionaria. In questa grande famiglia possono essere raggruppati episodi tra loro completamente scollegati, ma sicuramente il fatto più eclatante e rappresentativo è l'impresa di John Brown che, nel 1859, tenta di assalire l'arsenale federale di Harper's Ferry. Secondo Thoreau non sono le leggi dello stato a determinare le azioni umane, ma solo la coscienza e proprio per questo motivo la sua ammirazione per John Brown è senza limiti.

Questo assalto è narrato in *John Brown's body*, scritta sull'aria di *The Battle Hymn of the Republic* (conosciuta anche come *Mine eyes have seen the glory*), uno dei canti popolari statunitensi più divulgati nel mondo:

*Ha catturato Harper's Ferry con i suoi diciannove uomini, è vero
ha terrorizzato la vecchia Virginia che tremava tutta
lo hanno impiccato come un traditore e i traditori erano loro
ma la sua anima continua a marciare*¹⁹

18. Dusenberry: *The Blin Fiddler* id.

19. Anonimo *John Brown's Body* (sull'aria di *Mine eyes have seen the glory* di Howe-Steffe-Williams) In: Pete Seeger *American Favorite Ballads vol. 1* Smithsonian Folkways, 1957.

E probabilmente è stata proprio la straordinaria diffusione del brano *a rendere universalmente immortale la figura dell'abolizionista John Brown*.

L'epopea della lotta anti-schiavista ha la sua icona principale proprio nell'attacco ad Harper's Ferry, forse sconsiderato da un punto di vista militare, ma il cui sviluppo giudiziario consente all'ideatore e organizzatore l'eroico comportamento davanti ai giudici. Un atteggiamento di sublime dignità in grado di consegnare la sua figura alla storiografia nelle vesti di martire, contrastando chi vorrebbe semplicemente liquidarlo come terrorista. Il riferimento non sfugge nemmeno a Woody Guthrie che, nella ballata dedicata a Harriet Tubman, nata schiava, fuggita e attivista dell'organizzazione Underground Railroad con cui organizza la fuga in Canada di 300 compagni, non può che rifarsi all'episodio:

*Quando John Brown li ha colpiti ad Harper's Ferry
i miei uomini stavano combattendo al suo fianco
quando John Brown penzolava sulla forca
fu allora che mi appoggiò la testa e pianse*²⁰

È certo, però, che la Guerra civile trascina con sé momenti di ribellione che, trascendendo la questione dello schiavismo, evidenziano lo scontro tra ricchi e poveri su entrambi i fronti.

Al Nord, grazie alla *Conscription Act* del 1863, i ricchi possono sottrarsi alla leva pagando 300 dollari, così che a morire sui campi di battaglia sono soprattutto i poveri. E non resta che cantare:

*stiamo arrivando, Padre Abramo, siamo più di trecentomila
lasciamo case e focolari con cuori sanguinanti e dolorosi
dal momento che la povertà è stato il nostro crimine, ci inchiniamo
al tuo decreto
i poveri non hanno ricchezze per acquistare la libertà*²¹

20. Guthrie: *Harriet Tubman's Ballad* woodyguthrie.org.

21. Anonimo: *Song of the Conscripsts* In: Zinn, Howard: *Storia del popolo americano dal 1492 ad oggi* Il Saggiatore, Milano 2005.

Questo determina disordini in varie città, soprattutto il 13 luglio del 1863 a New York, quando un nutrito gruppo d'immigrati irlandesi, socialmente emarginati, dopo avere dato fuoco a un ufficio di leva, provoca disordini scagliandosi contro i neri, ritenuti responsabili della guerra. Proprio nell'occasione viene coniato il termine *gang* riferito a gruppi urbani organizzati ed etnicamente omogenei. I disordini si allargano e durano quattro giorni, provocando circa 120 morti e più di duemila feriti.

Nel Sud i bianchi poveri, convinti che il mantenimento della schiavitù possa assicurare il loro destino, si arruolano volontari. Ma l'illusione ha breve durata e ben presto prendono corpo le diserzioni e la renitenza:

*Chi porterebbe il sacco al mulino,
chi arerebbe, mieterebbe il grano, scaverebbe solchi
ucciderebbe maiali e farebbe tutti gli altri lavori
se io fossi così stupido da farmi sparare in testa
da uno yankee? Chi piangerà per me?
Quando sarò morto, il patriottismo pagherà i miei debiti?
Ahimé, il timore di qualcosa dopo la morte –
dello sconosciuto che corteggerà Mary,
e l'abbraccerà al mio posto mi sgomenta
e mi fa desiderare di restare a casa
anche perché io non ce l'ho con nessuno.*²²

L'antagonismo di classe si acuisce: mentre gli uomini vengono sterminati in guerra, nelle retrovie manca il cibo perché i grandi proprietari terrieri coltivano cotone, molto più redditizio dei prodotti alimentari. Si registrano sommosse contro la leva obbligatoria e varie rivolte del pane, come quelle di Richmond, in Virginia, nell'aprile del 1863, di Mobile in Alabama, nel settembre dello stesso anno, e di Savannah, in Georgia, il 17 aprile del 1864. Protagoniste di quest'ultima rivolta sono le donne.

22. Anonimo: *Exempt (To Go, Or Not to Go)* In: Zinn, Howard e Arnove Henry *op. cit.*

Sulle braci non del tutto estinte della rivolta dei Decabristi, il pensiero rivoluzionario russo si alimenta di continue suggestioni anti-autoritarie. Che, più che di una dottrina vera e propria, sono figlie d'inquietudini generazionali, di ribellismi confusi e sbandati, le cui cause vanno ricercate in una società stagnante e retriva che, soprattutto nelle città, resta atrofizzata nel suo immobilismo contraddittorio.

A diffondere le teorie di Proudhon in Russia, innestandole nella corrente democratica-radicale ereditata dai decabristi, è Aleksandr Herzen, uno dei padri del populismo. Del resto è stato grazie al suo generoso finanziamento che il francese ha potuto fondare *La voix du peuple*, il suo terzo giornale. E sarà sempre lui ad assicurare a Bakunin i mezzi di sostentamento durante il suo periodo londinese, caratterizzato da idee di rivolta ancora generiche. Con Herzen il seme dell'anarchia inizia a incubarsi nel terreno fertile del pensiero riformatore e rivoluzionario russo.

La pressione filosofica dei populistici contribuisce all'abolizione dell'istituzione medioevale della servitù della gleba: nel 1861 lo zar Alessandro II decide di emancipare circa quaranta milioni di contadini. Convinto che il provvedimento sia ormai inevitabile, preferisce attuarlo dall'alto, *motu proprio*, che non doverlo poi subire da ribellioni "dal basso". L'effetto immediato della stagione di riforme introdotta dallo zar è la crescente nascita di circoli rivoluzionari, associazioni clandestine, società segrete. Ma, analogamente a quanto successo con i Decabristi, la partecipazione popolare a questi movimenti è pressoché nulla. L'allargamento della base rivoluzionaria sta nel fatto che qui non ci troviamo più di fronte alla nobiltà "illuminata", ma ad avanguardie intellettuali urbane che finiscono per rappresentare solo se stesse. La repressione zarista è molto attenta, confinando nelle prigioni o nella deportazione siberiana la generosità di questi giovani rivoluzionari:

*Voi cadeste vittime nella lotta fatale
pieni d'abnegazione, per amore del popolo
voi deste per esso tutto quello che potevate
per la sua vita, il suo onore, la sua libertà
Languiste a volte in umide prigioni*

*il loro verdetto implacabile contro di voi
già da molto pronunciarono i giudici boia
e voi marciaste facendo risuonare le catene.*²³

La canzone di Arkangelskij, conosciuta anche come *Il canto dei martiri*, è la rielaborazione di una poesia di autore ignoto del periodo degli anni '70. Erroneamente la si mette in relazione alla rivoluzione del 1905. L'equivoco è probabilmente dovuto al fatto che Lenin, a quanto si tramanda, venuto a conoscenza della repressione della Rivoluzione del 1905, troppo emozionato per prendere la parola, abbia intonato questo canto.

Con Herzen in esilio volontario, Černyševskij incarcerato per oltre vent'anni, e con l'emarginazione di Belinskij, la filosofia che più di tutti sembra affascinare i giovani è il nichilismo, che verrà conosciuto in occidente grazie a due romanzi, *Padri e figli* di Ivan Turgenev e *I demoni* di Fëdor Dostoevskij. In contrapposizione all'anima della vecchia Rus' religiosa e remissiva, si teorizza l'ateismo, il cinismo e anche un immoralismo proclamato, proprio per spezzare le illusioni delle generazioni precedenti. Tanto scetticismo si tradurrà ben presto in una politica rivoluzionaria di stampo anarchico, condotta su posizioni radicali ed estremiste che spesso sfociano nel terrorismo.²⁴

Quasi a volere sottolineare la discendenza diretta di tutto il pensiero rivoluzionario russo dalle filosofie nichiliste, Tuli Kupferberg che con il poeta Ed Sanders è il leader dei Fugs, nel 1966 scrive:

*Bakunin e Kropotkin, nulla
Leon Trotsky nulla
Stalin meno di nulla...*²⁵

La voix du peuple, il suo terzo giornale. Con Herzen il seme dell'anarchia inizia a incubarsi nel terreno fertile del pensiero riformatore e rivoluzionario russo

23. Arkangelskij-anonimo: *Vi siete immolati* In *Storia dell'URSS attraverso le canzoni* (a cura di Franco Lucchetta e Michele L. Straniero) CEDI, 1963?

24. Camus, Albert: *L'uomo in rivolta* R.C.S. Libri, Milano, 1988.

25. Kupferberg: *Nothing* In: *The Fugs The Fugs First Album*, Folkways, 1965.

Bakunin appartiene a una famiglia di nobili proprietari terrieri, alcuni membri del lato materno erano stati coinvolti nella congiura decabrista. Va a studiare l'hegelismo in Germania, viene a contatto a Berlino con le teorie dell'anarchismo francese e così, nella sua formazione, s'incontrano le due componenti ribellistiche, quella francese e quella russa. Nelle atmosfere scalpitanti che seguono i moti del '48, inizia la sua attività: nel maggio 1849 partecipa all'insurrezione di Dresda, nella quale si fa coinvolgere dall'amico Richard Wagner, allora direttore dell'orchestra del teatro locale, e dall'altro musicista *August Röckel*. Si dice che l'influenza di Bakunin sull'opera di Wagner sia da riscontrare nel fuoco, l'elemento purificatore presente nella tetralogia *L'anello del Nibelungo*. Non può essere altrimenti in un personaggio animato dal demone della ribellione. La rivolta di Dresda fallisce e i tre vengono condannati a morte. Wagner ripara prima a Weimar, dove rappresenta il *Lohengrin*, frutto del lavoro degli ultimi due anni trascorsi proprio a Dresda. Poi si rifugia in Svizzera e, quindi, a Parigi. Per *Röckel* e Bakunin la sentenza è trasformata in ergastolo. *Il primo* sconterà tredici anni di carcere, mentre Bakunin viene consegnato allo zar Nicola I che lo rinchiude nella fortezza di Pietro e Paolo a San Pietroburgo. Qui confessa accusandosi in maniera indegna. Mancanza di carattere? Astuzia rivoluzionaria? Il risultato è che riesce a evitare la pena capitale e viene esiliato a vita in Siberia.

Si tratta, è bene ricordarlo, di confino e non di prigionia e, come sottolinea Solženytsin, “i nostri rivoluzionari fuggivano a centinaia e centinaia dal confino, riparando per di più all'estero. Solo i pigrì non evadevano dalla deportazione zarista”.²⁶ E Bakunin, che non è certo pigro, si adegua alla consolidata *routine* fuggendo dal luogo di domicilio coatto. Da dodici anni si trova a confinato a Irkutsk, cittadina siberiana vicina al lago Bajkal, alle porte della Mongolia da cui distadi circa duecento chilometri. Mentre la distanza che la separa da Mosca è più di cinquemila chilometri e di seimilaquattrocento quella dalla capitale San Pietroburgo. Proprio Solženytsin ci parla di Irkutsk come di un cruciale nodo ferroviario per i deportati destinati al ramificato arcipelago Gulag.

26. Aleksandr Solženytsin: *Arcipelago Gulag* – Mondadori, Milano 1974.

La connessione intima tra questa città e la strada ferrata trova conferme nella vita reale e nella finzione letteraria. Nel romanzo ferroviario per antonomasia, *Il dotto Živago*, Lara finisce per andarvi a vivere: quando, nel finale della storia, lei partecipa ai funerali moscoviti di Jurij, si trova nella capitale quasi per caso, risiedendo, infatti, a Irkutsk. Nella realtà, invece, vi nasce il ballerino Rudol'f Nureev che viene alla vita proprio su un treno in transito diretto a Vladivostok, su cui la madre sta raggiungendo il marito, commissario politico. Irkutsk diventa poi ispirazione per cantautori come Leonid Tuzigov e Anna Aseeva che le hanno dedicato celebri motivi.

Ma ai tempi di Bakunin è una cittadina di venticinquemila abitanti, isolata dal resto del mondo e della Transiberiana non esiste nemmeno il progetto. Il giornale arriva solo due volte alla settimana, eppure questo avvento è sufficiente per importare il mito di Garibaldi che con i suoi Mille ha rilanciato presso i settori più progressisti dell'opinione pubblica l'esempio dell'iniziativa popolare, innestando il sogno di un risveglio democratico e libertario. Ecco la miccia che accende di nuovo le energie rivoluzionarie di Bakunin.

*tirano a sinistra le sue idee
per dove è inclinata la barca di Bakunin
dice "abbasso le bandiere!"
e arriva la pioggia di aprile²⁷*

Il rivoluzionario, sprovvisto di mezzi e soprattutto di passaporto, fa un incredibile ritorno in Europa attraverso un rocambolesco viaggio via nave che dura sette mesi. Da Ochotsk, porto sul Pacifico dove è arrivato con un battello fluviale, si trasferisce in Giappone, a Yokohama. Da qui salpa per San Francisco e si tratta di una traversata lunghissima: basti pensare che Phileas Fogg, il protagonista del *Giro del mondo in ottanta giorni*, ne impiega ben ventidue per questa sola tratta. D'altra parte i mezzi di trasporto sono i medesimi: il romanzo di Verne è ambientato una decina d'anni dopo il viaggio di Bakunin. Questi scende poi per Panama e, dopo avere attraversato l'istmo in di-

27. Aute: *Pongamos que hablo de Joaquin* In: Joaquin Sabina *Y viceversa vol.2* BMG 1986.

ligenza, s'imbarca nuovamente per New York. Da Boston parte alla volta di Liverpool e da qui approda a Londra, dove ha modo di incontrare sia Karl Marx che Giuseppe Mazzini. Si trasferisce poi in Italia e, per prima cosa, si reca a Caprera a conoscere il leggendario generale.

In canzoni come *Deadhead* dei Crass, Bakunin è citato come icona della ribellione all'autorità e alle convenzioni. E, infatti, nella prima parte della sua vita, il suo spirito indomito si muove proprio su questi caotici binari, non avendo ancora maturato una coscienza politica ben delineata. Il che permette al cantautore-poeta spagnolo Joaquín Sabina in uno dei suoi tipici con uno dei tipici e un po' caotici elenchi

*Maddalena, Camelot, gli alchimisti,
Atahualpa, Bonavena, la tettona di Fellini, Bakunin*²⁸

Per il momento, a incendiare l'animo di Bakunin è il senso della rivolta, l'anarchismo non ha ancora fatto breccia in lui. Scrive in proposito lo storico dell'anarchismo Pier Carlo Masini: “È opportuno chiarire che alla fine del 1863 Bakunin non è ancora pervenuto a una consapevole, coerente e pienamente matura concezione dell'anarchismo, anche se nel suo pensiero esistono, fin dagli anni quaranta, dal tempo dell'intensa vita intellettuale a contatto con gli esponenti del radicalismo tedesco, del socialismo francese e della democrazia slava tutte le premesse di quest successiva elaborazione”.²⁹

Ma è proprio in questi anni che il pensiero anarchico si va cementando e, con esso, cominciano a sorgere le prime organizzazioni. Ciò che è cresciuto come costituente “pensiero libertario” si trasforma in vero e proprio “anarchismo”.

(Inedito, 2013)

28. Sabina-Paez: *Si volvieran los dragones* In: Joaquín Sabina y Fito Paez *Enemigos intimos*, Ariola, 1998.

29. Masini, Pier Carlo *toria degli anarchici italiani da Bakunin a Malatesta*, Rizzoli, Milano, 1969.

Con la memoria

Dalla storia alla canzone

Come tutte le opere narrative affidate all'udito e alla vista, i testi delle canzoni sono, innanzitutto, memoria. Personale quando si rifanno a storie o sensazioni autobiografiche, letteraria quando si tratta di canzoni slegate dalla propria individuale intimità e quindi considerate di "mestiere" (*absit iniuria verbis*, anzi). E questo perché esiste anche il ricordo narrativo e linguistico, che potremmo definire "tecnico".

Quando, e se, la canzone riesce a raggiungere un auditorio più o meno vasto diventa essa stessa memoria, occasione di riflessione, trasformandosi anche in elemento storico e in riferimento linguistico da utilizzare come preziosa traccia di ricostruzione temporale o psicologica.

Se, rievocando un fatto di cronaca, la canzone *Per i morti di Reggio Emilia* illustra una generazione che si affaccia al boom economico restando profondamente ancorata ai valori della Resistenza, il linguaggio stilisticamente rivoluzionario di *Senza fine* ci mostra quanto quella stessa generazione si stia spogliando di tanti orpelli espressivi che hanno così a lungo condizionato la vita pubblica italiana. Ecco due canzoni che, molto meglio di tanti scritti sull'argomento, sanno illustrarci il primo periodo di significativo cambiamento nella vita quotidiana della Repubblica italiana. Fa una certa impressione, ora che i benemeriti programma storici della Rai ci permettono di riascoltare e rivedere spezzoni documentaristici di quegli anni, comparare l'asciuttezza espressiva di Gino Paoli con l'intonazione ridondante di un qualsiasi personaggio politico, o comunque pubblico,

del tempo, anche quando è intento a leggere un semplicissimo comunicato.

La canzone stessa diventa strumento d'interpretazione della realtà: se *Dio è morto* fotografa la rottura di valori della quale, improvvisamente, le nuove generazioni si fanno portatrici, canzoni come *Non ho l'età* o *Fatti mandare dalla mamma a prendere il latte*, antecedenti di qualche anno, ci fanno capire quanto non si sia trattato una naturale evoluzione della società, ma di una improvvisa e profonda frattura che ha riguardato linguaggi, costumi e ideali.

A volte, poi, la canzone diventa rievocativa, quando narra un fatto appartenente a una memoria spesso impropriamente chiamata "collettiva", anche quando la ridotta dimensione dell'avvenimento dovrebbe suggerire il più appropriato aggettivo "condivisa". Si tratta di quelle canzoni ricostruttive che, parlando di politica, di storia, di sport, di spettacolo o di letteratura, sono in grado di restituire le tensioni emotive di un determinato periodo e di ricreare quelle atmosfere dove *logos* e *mythos* non si scontrano, ma finiscono per edificarsi a vicenda. E lo fanno, a volte, parlando di eroi quotidiani, non ha importanza se grandi o piccoli. Non ha importanza perché anche alcuni semplici fatti privati possono essere in grado di rievocare, se non proprio di descrivere, un'intera epopea: l'anonima partenza dell'Amerigo gucciniano dall'Appennino toscano, in un mattino qualsiasi, contiene tutti gli ingredienti epici e storici del gigantesco racconto di intere generazioni che hanno alimentato l'alluvione migratoria americana di inizio secolo. Da quella porta verde che si chiude, da quell'ultimo caffè d'orzo straripano le speranze, i sogni, le tensioni (e le future disillusioni) offerte da una nuova frontiera.

Questo *Un anno sull'altipiano*, frutto dell'inedita collaborazione tra un cantautore come Carlo Doneddu e uno storico come Steven Forti, innesta ulteriori sviluppi, perché il lavoro non si muove soltanto sulla connessione esistente tra canzone e letteratura, punto di partenza dell'operazione. Le invenzioni musicali e linguistiche di Doneddu dilatano il testo di Emilio Lussu proiettandolo addirittura nell'attualità, con la brigata Sassari mandata in Irak, come fatto nel disco dei Figli di Iubal. Nello spettacolo, come nel libro, la narrazione resta invece nel contesto storico originario, restituendo allo scrittore la sua dimensione

biografica, espressione di una generazione, partita volontaria per la Grande Guerra, che ha visto naufragare in breve tempo i propri illusori entusiasmi e che ha contemporaneamente maturato, proprio al fronte, una nuova coscienza politica ed etica. Questo allestimento teatrale mostra proprio, e sottolinea, come una parte della Resistenza nasca proprio nelle trincee della Prima guerra mondiale, quelle stesse da cui è nata la retorica nazionalista del Fascismo.

E, così facendo, l'analisi dell'umile canzone può essere sottratta all'alveo, spesso riduttivo e sterile, della "critica musicale" per entrare a far parte, a pieno diritto, delle praterie dell'antropologia culturale.

Prefazione a: Carlo Doneddu e Steven Forti *Un anno sull'altipiano*,
Edizioni Cose di Amilcare, Fontcoberta, 2015

Una storia americana

Che Guevara e le possibili Americhe

Usando il sostantivo e l'aggettivo "Americano" ci si dovrebbe teoricamente riferire a tutti gli abitanti del cosiddetto Nuovo Continente. Di qualsiasi latitudine e longitudine, dalla Groenlandia alla Patagonia, dal Brasile all'Alaska. La prassi quotidiana vuole invece che venga riservato a un solo popolo, quello degli Stati Uniti d'America, quasi che questa nazione si senta autorizzata a rappresentare l'intero continente. Parlando di cinema, musica o letteratura "americana", a nessuno verrebbe mai in mente di pensare al cinema canadese, alla letteratura argentina o alla musica caraibica, ma solamente a tutto ciò che è prodotto col marchio USA. La famosa dottrina Monroe "l'America agli Americani", con cui si legittimava la decolonizzazione di Cuba, da duecento anni è rimasta immutata nella sua enunciazione. Essendo invece cambiato, di fatto, il significato dell'aggettivo "Americano", la mutazione semantica ha prodotto una nuova dottrina: "l'America agli Statunitensi". L'economia degli Stati Uniti, nella ricerca di nuovi mercati e, soprattutto, di costanti approvvigionamenti a buon mercato di materie prime, minerali o agricole, ha allungato via via le mani sul resto dei territori confinanti. Il pittore Alfredo Siquéiros, parlando del proprio paese, aveva detto: "Il vero problema del Messico è che è una terra così lontana da Dio e così vicina agli Stati Uniti d'America".

L'imperialismo economico non ha bisogno di occupazioni militari dirette, gli è più che sufficiente poter contare su fedeli alleati politici. Ha bisogno di governi compiacenti in modo da permettere alle grandi imprese che controllano i centri economici del paese di condurre i loro interessi senza particolari problemi. Il capitalismo non ha ideologie specifiche: nella sua visione, se l'Idaho è, di fatto, lo "stato delle pa-

tate” (tanto che anche la targa automobilistica porta lo slogan *Famous Patatoes*) non si vede perché mai l’Hondouras, o qualsiasi altro stato caraibico, non possa essere considerato, attraverso la fortunata definizione dello scrittore O. Henry, “la repubblica delle banane”.

Però, le multinazionali statunitensi si sono sempre ben guardate dal prendere in considerazione, all’estero, i cardini fondamentali di quegli stessi meccanismi che regolano la vita politica e sociale in patria: libere elezioni, diritti civili, diritti sindacali, legislazioni anti-monopolistiche... Questo avrebbe comportato interlocutori più attenti, regole da osservare, possibilità di contrattazioni salariali diverse, orari di lavoro più umani e quindi, in definitiva, meno profitti. Che è, in fondo, quello che conta veramente.

Mantenendo ogni singolo stato in condizioni di dipendenza da un solo settore, quello agricolo, e ponendolo in concorrenza col vicino, si innescava fatalmente una corsa al ribasso, impedendo uno sviluppo economico che sarebbe possibile soltanto attraverso un’alleanza di forze dei singoli stati in grado di formare un’unione economica, fenomeno che ha costituito la solida base dello stesso sviluppo statunitense. L’economia dell’America Centrale è stata l’economia diretta dagli esclusivi interessi che arrivavano dal Nord. Non esiste stato, con la parziale eccezione della Costa Rica, che non abbia prodotto in continuazione instabili governi dittatoriali a indipendenza limitata. Regimi corrotti, guidati da cricche ricchissime che hanno di fatto prodotto diseguaglianze sociali insopportabili, e che, in nome di un nazionalismo esasperato, hanno di fatto mantenuto il loro paese in mano straniera. Mani che non sono state solo quelle delle varie United Fruit Company (poi Chiquita, i cui maggiori azionisti erano i due fratelli Dulles di cui uno, Allen, era il capo della CIA), Del Monte, Dole che, oltre a controllare la produzione, si curano dell’imballaggio, della spedizione, dei trasporti, guadagnando così sui servizi che valgono più della produzione stessa. Ci sono state altre multinazionali col marchio USA: quelle della mafia. Che hanno prodotto intrecci inestricabili, tanto che il poeta sacerdote nicaraguense Ernesto Cardenal si chiede, nella sua lirica *Murder Inc.*

*ma credi che i delitti esistano solo nelle radio
e non esistano anche nei living-rooms?*¹

In quelle aree caratterizzate dai famosi opposti populismi vocianti, il modello yankee non ha avuto bisogno di altoparlanti o tribune per fare breccia anche presso le larghissime fasce che dal benessere venivano totalmente escluse, potendo invece contare sui mezzi di comunicazione e sul modello vincente dell'*american dream*. Ma, all'opposto, la sua avanzata ha lasciato anche uno strascico di diffidenza e di odio. E se il termine "yanqui" sottintende una sprezzante estraneità, il termine, "amerikano" (quella kappa sottolinea sì l'identità tra "americano" e "statunitense") si carica di un'avversione totale in grado di trasformarsi in contrapposizione a tutto campo (e a nessuno scampato).

Negli anni '60 e nella decade successiva non c'è golpe militare nel Centro e nel Sud America che non venga sponsorizzato e finanziato con dovizia da multinazionali statunitensi, tanto che il termine stesso di "multinazionale" finisce per caricarsi di sinistri significati attirando intorno a sé una cortina di disprezzo. In tutto il continente latino-americano non c'è regime militare che non si avvalga di consulenti della CIA e si finirà per scoprire che i più barbari e sanguinari torturatori dei vari stati dittatoriali sono stati addestrati in basi militari dell'esercito USA. E le più recenti dichiarazioni di Bush, che con ineffabile sorpresa sembra prendere le distanze dai metodi di Guantanamo, ci suggeriscono che certe disinvolute consuetudini non muoiono. A morire, con inevitabile puntualità, sono sempre state le loro vittime. Di conseguenza non c'è movimento americano di guerriglia che non abbia identificato il governo degli Stati Uniti d'America come l'avversario vero e immutabile.

Le vicende umane e politiche di Ernesto Che Guevara si sono formate in questo grande scenario psicologico e culturale. Argentino di nascita, si è definito un "rivoluzionario cubano, rivoluzionario d'America", dimenticando la casualità dei propri natali, ma sottolineando, al

1. Cardenal, Ernesto *Murder.Inc.* In: *La vita è sovversiva* (A cura di Antonio Melis) Edizioni Accademia, Milano, 1977.

grido di “patria o muerte” l’adesione totale a quel paese di cui ha sposato gli ideali di indipendenza ed emancipazione. Anche se la sua origine gli resterà comunque appiccicata con quel soprannome “Che”, intercalare vocativo tipico degli Argentini e degli Uruguaiani. È un “rivoluzionario d’America” perché, continuando il cammino del pensiero dei vari *libertadores*, da José de San Martín a Simón Bolívar, fino a José Martí, non concepisce “l’indipendenza in un solo paese”. Innestando la loro lezione sul suo credo marxista e internazionalista (paradigmatico, in tal senso, il suo intervento all’ONU) cerca di allargare ogni possibile fronte della lotta contro lo sfruttamento. E lo fa proprio in nome di “America”, spogliando questa denominazione astrattamente geografica per caricarla di rinnovati valori culturali e politici, nonché di differenti prospettive economiche. Che non possono che trovarsi in minacciosa contrapposizione ai valori di quell’altra “America” che lui combatte con le armi sulla Sierra Maestra, con la parola dalla tribuna dell’ONU, con lo scritto nel suo messaggio alla rivista *Tricontinental* in cui inneggia a “due, tre, molti Vietnam”. Non è per un caso fortuito che l’ultima foto da vivo del Che lo ritragga prigioniero tra soldati boliviani al fianco di Félix Gonzales, il capo degli agenti della CIA presenti nel paese al fine di catturarlo: in un paese d’America, un guerrigliero americano tra *rangers* americani guidati da un americano. Tutti di paesi diversi, ma ognuno a rappresentare una possibile America.

I dischi qui presentati ci raccontano di un uomo, dei sogni, delle speranze da lui rappresentate e della coerenza che, con estremo vigore e naturalezza, ha accompagnato tutta la sua generosa esistenza. Ce lo raccontano in prima persona, attraverso la sua stessa voce, con il famoso discorso pronunciato all’Assemblea dell’ONU. Ce lo raccontano attraverso le sue stesse parole, con l’ultima lettera di commiato da Fidel e dal popolo cubano. E infine attraverso la testimonianza affettiva e artistica di alcune canzoni a lui dedicate. Perché tutte le autentiche icone popolari si nutrono di gesti spontanei d’amore (come appunto le canzoni, le poesie, le pitture) che finiscono magari per trasformarsi anche in gadget, in immagini stereotipate riprodotte all’infinito. L’immagine standardizzata del Che è stata fissata dalla famosa istantanea scattata da Alberto Korda il 4 marzo del 1960 e al cui fa-

scino è difficile sottrarsi. Poche immagini hanno avuto un riscontro tanto duraturo nell'altrettanto stereotipato "immaginario collettivo". E anche noi non ci siamo sottratti al fascino nel riproporla in copertina.

Delle canzoni, soltanto la celebre *Hasta siempre* è stata scritta quando il Che era ancora vivo. Un brano che, a livello di diffusione e di impatto emotivo, può essere considerato il corrispondente musicale della foto di Korda. Le altre canzoni presenti nel disco sono state composte dopo la sua morte e in virtù di questa. Alcune sull'onda emotiva della sua scomparsa, pochi giorni dopo che la notizia si era diffusa. Come è il caso di *Soy loco por ti América*, dove ancora una volta questo concetto prepotentemente rivendicativo di "America" veniva posto in evidenza in un regime militare in cui il nome "Che" non si poteva nemmeno pronunciare.

Da oltre una decina d'anni la situazione latino-americana sembra meno instabile e, paradossalmente, l'unica isola dove permane un regime dittatoriale è proprio Cuba. Che è anche l'unico paese che continua a essere sottoposto a un vero embargo economico. Tutto questo potrebbe suggerirci che l'esperienza del Che sia stata, alla fine, completamente inutile e che i suoi sogni e le sue aspirazioni abbiano perso di attualità. Può darsi che l'opzione militare della guerriglia non abbia più senso, perché i fatti hanno dimostrato che, contrariamente alle convinzioni del Che, l'esperienza della rivoluzione armata non è facilmente esportabile. Soprattutto ora che alcune condizioni politiche sono mutate e altri strumenti (come quello del voto e di una possibilità di partecipazione diretta) sono in possesso delle varie popolazioni. E, pur ammettendo che lo stesso modello cubano non possa più essere adottato come ideale punto di riferimento, risulta difficile sostenere che le ragioni di ribellione e di lotta siano scomparse, dal momento che la situazione economica delle varie regioni è caratterizzata da intollerabili disuguaglianze. Se l'evoluzione politica non sarà accompagnata da cambiamenti economici e sociali, certe tentazioni di scorciatoie si ripresenteranno inevitabilmente.

Negli Anni Sessanta l'architetto statunitense, e quindi americano, Kevin Lynch aveva formulato la teoria della "figurabilità" come possibile strumento di indagine urbanistica e base di progettualità. Che, in soldoni, era la capacità di un qualsiasi oggetto dell'arredo e della vi-

sione urbana, si trattasse di un segnale stradale o di un edificio, di suscitare sensazioni presso l'abitante. Sensazioni di cui l'urbanista avrebbe dovuto tener conto, in fase sia di studio che di progetto. Si trattava, quindi, di usare una lettura del "vivere la città", apparentemente ingenua ed epidermica, per affrontare un intervento "colto" come quello della progettazione.

Analogamente si potrebbe ipotizzare (intorno all'auspicabilità è preferibile mantenere una posizione neutrale) un analogo atteggiamento da parte degli studiosi specialisti del settore, per quanto riguarda l'analisi e la ricostruzione dei grandi fenomeni storici e sociologici: quella dell'utilizzo di una lettura "ingenua" come quella fornita dalla canzone popolare (perché emotiva, anche quando poetica). Affinché si possa prendere spunto dalle canzoni e dalle suggestioni della gente comune, per dare voce a un racconto collettivo costruito su ricordi, aspirazioni, delusioni, gioie coltivate e amarezze improvvisate. Finendo così per fare, a suo modo, la "storia".

La storia di Che Guevara non è stata seppellita con i suoi resti. Continua. Non si sa in che direzione. Forse in quella di Yolapé, cioè nel *topos* dell'ignoto e dell'utopia che nessuno sa esattamente dove sia né quanto sia lontano. A Yolapé potremmo forse dare, un giorno, il nome di America.

Però è certamente lontana. Meglio portare pane e acqua, perché manca ancora molta strada.

Dal disco *Ernesto Che Guevara, comandante* Radiofandango, 2007.
Progetto di Sergio Secondiano Sacchi – Si tratta di un doppio cd l'uno contenente documenti sonori con la voce di Che Guevara e di Fidel Castro, l'altro con una raccolta di quattordici canzoni sul Che interpretate da Angelo Branduardi, Pino Daniele, Sergio Endrigo, Francesco Guccini, Inti-Illimani, Joan Isaac, Ewan MacColl & Peggy Seeger, Pablo Milanés & Julio Cortázar, Alberto Patrucco, Carlos Puebla, Silvio Rodríguez, Daniele Silvestri, Roberto Vecchioni, Caetano Veloso.

Una città da cantare

Le musiche di Praga tra storia e mistero

*Là ci darem la mano là mi dirai di sì
vedi, non è lontano partiam, ben mio, da qui.
vorrei, e non vorrei mi trema un poco il cor
felice, è vero, sarei, ma può burlarmi ancor.*

È il 29 ottobre del 1787 quando Mozart rappresenta la prima de *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* a Praga. Che ufficialmente esiste solo da tre anni, da quando le quattro città indipendenti Malá Strana, Staré Město, Nové Město e Hradčani si sono unite. Si tratta del secondo debutto del compositore austriaco nella città boema: nel gennaio dello stesso anno, era toccato alla *Sinfonia n. 38 K 504* denominata, appunto, *Praga*. Questa città sembra comprendere il musicista molto più della capitale Vienna, bacchettona e irrigidita nei protocolli psicologici di corte: la stessa recita del *Don Giovanni* viene rimandata per evitare che vi possa assistere la nipote dell'imperatore Giuseppe II, l'arciduchessa di Toscana Maria Teresa di passaggio in città. Infatti, il direttore della compagnia italiana Pasquale Bondini considera il soggetto dell'opera pericolosamente scabroso per i gusti dell'arciduchessa. Alla prima assiste invece Giacomo Casanova, poeta, filosofo e matematico che, con l'incarico di bibliotecario, trascina il suo declino nel castello di Dux, l'odierna Duchcov. Qui scrive la propria autobiografia in francese, come contemporaneamente fa a Parigi il suo concittadino Carlo Goldoni. E, con ogni probabilità, Casanova apporta qualche ritocco al libretto di Lorenzo Da Ponte.

Nella città del mistero per antonomasia, risulta molto significativo l'incontro tra il massone Mozart, maestro da due anni, e l'avventuriero

veneziano che ha un passato da agente segreto e da alchimista. Nella magica Praga, i palazzi e le chiese rococò degli architetti italiani Domenico Martinelli e Carlo Lurago e quelli di Francesco Caratti, ticinese come il Borromini, s'innestano armonicamente nel gotico della cattedrale di San Vito: ci troviamo in una terra d'incroci e di sublimi convivenze, generate da stirpi e culture diverse, sempre in bilico tra un passato di rivolgimenti e un futuro sempre più arcano. Esattamente come lo sono i protagonisti di questo incontro: due degli elementi più cosmopoliti del Settecento europeo, entrambi poliglotti ma di proiezioni contrapposte. Da una parte c'è un compositore, poco più che trentenne e ancora parzialmente incompreso, che sta aprendo nuovi orizzonti all'intera cultura europea: superando i canoni del tardo barocco, diventa l'archetipo dello stile in seguito definito "classico", innescando di fatto l'argomento più dibattuto e la *querelle* più complessa della storia della musica. E lo fa cantando la speranza in un futuro migliore per l'umanità, come testimoniano i cori del secondo atto del *Flauto magico*. E, di fronte, c'è il vecchio (per l'epoca, in realtà ha 62 anni) letterato che, pur essendo venuto a contatto diretto con i personaggi più significativi del secolo, da Voltaire a Rousseau, da Caterina la Grande a Filippo II di Prussia, resta ancorato al passato, rinchiuso nello spirito di una casta che pure lo esclude, non riuscendo minimamente ad abbracciare – e nemmeno a intuire – quelle tensioni di trasformazione che stanno attraversando la società e che, tra soli due anni, sfoceranno nella Rivoluzione Francese.

La felice parentesi praghese del musicista, della quale rimane anche l'aria *Bella mia fiamma* scritta per la cantante Josepha Duschek che lo ha ospitato, ispirerà il racconto romantico di Eduard Mörike *Mozart in viaggio per Praga*. Poi Mozart fa ritorno a Vienna perché Praga è solo un capoluogo di provincia di 70.000 abitanti, mentre quell'aristocrazia da cui potrebbero dipendere le sue fortune vive nella capitale. Ma vi farà nuovamente ritorno: la prima volta, nel 1789, di passaggio, tornando da Berlino, la seconda, nel novembre 1790, per la prima dell'opera *La clemenza di Tito*, scritta in occasione dell'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia. L'autore del libretto, che si basa sul melodramma di Pietro Metastasio, stavolta è Caterino Maz-zolà, dal momento che il nuovo sovrano ha licenziato l'ormai invisibile

poeta di corte Lorenzo da Ponte. Per Mozart, sarà anche l'ultima trasferta praghese: gli rimangono ancora solo tredici mesi di vita.

La diatriba tra Praga e Vienna per il primato di intelligenza musicale, e quindi di supremazia culturale, nasconde rivalità politiche, etniche e religiose. Nel 1828 lo sperimenta direttamente Niccolò Paganini che, dopo venti fortunatissimi concerti tenuti nella capitale asburgica, si reca a Praga dove, forse perché debilitato da una malattia, raccoglie non poche riserve intorno al suo talento. Sulla relativa disputa sorta tra i giornali di Vienna, Praga e Bratislava ci informa il bisettimanale milanese *Il Censore Universale dei Teatri* del 3 gennaio 1829. È davvero stimolante l'accostamento tra Paganini, di cui si vocifera che abbia venduto l'anima al diavolo in cambio del virtuosismo strumentale, e Praga, la città dell'occulto per eccellenza. Non per nulla il pittore ceco František Tichý, nel raffigurare Paganini, gli conferisce sembianze diaboliche, quasi a identificare il mondo del pentagramma con quello infernale.

Ma l'intrigante connubio tra musica e diavolo non è certo un'invenzione riferibile a Paganini, né tantomeno, poi, a Marilyn Mason: era già stata codificata nel Medioevo quando il tritono, ovvero l'intervallo di quarta aumentata (o di quinta diminuita) veniva chiamato *diabolus in musica*.

L'identificazione è stata fatta, a modo suo, anche da Thomas Mann: nel suo *Doctor Faustus*: a stringere un patto col diavolo è il musicista Adrian Leverkühn.

È proprio a Praga che si può trovare una possibile base storica al mito del dottor Johann Georg Faust, medico e alchimista che morì nel 1540 e sul cui accordo con Mefistotele si sono innestate tutte le innumerevoli leggende in grado di costruire le fortune letterarie di una dozzina di drammaturghi, da Christopher Marlowe a Goethe e di molti più scrittori, da Bulgakov, Turgenev e Stephen King allo stesso Mann. Nonché di poeti come Heine e Pessoa, di musicisti come Prokof'ev e Stravinskij e di pittori come Rembrandt e Delacroix.

In questa escursione tra mistero e realtà possiamo dirigerci in Karlovo náměstí dove esiste, ed è frequentata meta turistica, anche la possibile abitazione di Faust. Ma si tratta di una semplice supposizione, mentre è appurato che questo prezioso edificio in stile barocco appar-

tenne a Edward Kelley, il principe dei ciarlatani accorsi alla corte di Rodolfo II.

Un sospetto intorno all'identificazione ontologica tra musica e "male" deve avere colto lo stesso Kafka, se Josef K., il protagonista de *Il processo*, trovandosi di fronte i due esecutori della sentenza, guardando i loro doppi menti e provando schifo per la lindura dei loro visi, pensa: "forse sono tenori". Un pensiero giustificato forse da una presunta estraneità nei confronti della musica da parte dello scrittore. L'ipotesi è avvalorata da un'affermazione di Max Brod, suo caro amico e biografo: "Kafka quasi in compenso della particolare musicalità dello scrivere, era privo di senso per la musica". L'autorevolezza di Brod impedisce ogni possibile confutazione, ma non allontana qualche sotterranea perplessità: come può essere privo di senso della musica una persona, come Kafka, che aveva studiato violino e che manifestava apertamente passioni per alcune forme musicali, come le canzoni di Aristide Bruant? La domanda non fa che accrescere il senso del mistero. Del resto, siamo a Praga.

L'identificazione tra musica e "male" è la metafora perfetta di un insigne attentato che ha come scenario proprio la capitale ceca: quello che, in piena occupazione nazista, permette al commando di partigiani di uccidere Reinhard Heydrich, il governatore del Protettorato di Boemia e di Moravia, cordialmente definito *Il boia di Praga* e, in altri settori meno adusi all'eufemismo, *Il macellaio di Hitler*. Di lui si sa che è un apprezzato violinista, pianista e cantante. Anzi, volendo scomodare le leggi di Mendel – guarda caso proprio un ceco – va ricordato che si tratta del figlio del compositore Richard Bruno Heydrich, direttore del Conservatorio Reale di Halle e di Elisabeth Anna Amalia Krantz, cantante d'opera figlia del direttore del Conservatorio di Dresda. Ma c'è di più in questo perverso *fil rouge* nazista che accomuna la musica al delitto: nelle serate dei gerarchi, Heydrich era solito suonare con Erika Waag, pianista e moglie dell'ammiraglio Canaris, capo del controspionaggio. Quando, nell'aprile del 1945, costui verrà strangolato dalle SS per la sua lunga e occulta attività antinazista, lo si farà usando una corda di pianoforte.

Praga è la città del mistero per antonomasia. Non per niente Umberto Eco intitola *Il cimitero di Praga* il suo sesto romanzo, imper-

niato sulla cospirazione e sul complotto. Ma il riferimento diretto non è al celebre cimitero ebraico caratterizzato dalla collocazione convulsamente dadaista delle lapidi, bensì a *I protocolli dei saggi di Sion*, saggio per eccellenza della cospirazione, nonché classico prototipo del falso e dell'antisemitismo.

Oltre che città del mistero, Praga è anche un centro della magia. Si tratta, però, di magia bianca, di cui la capitale boema compone, con Torino e Lione, il triangolo europeo. Quel tipo di sortilegio, cioè, che non ricorre a forze soprannaturali o paranormali, ma si basa sull'osservazione dei fenomeni naturali nell'illusione di potere trasformare un elemento in un altro. Ed è l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo che, nel 1583, trasforma la città nell'epicentro mondiale dell'alchimia e delle scienze occulte. Rodolfo è un protagonista dalla personalità complessa. Ha trentun anni e da otto è imperatore del Sacro Romano Impero. Non coltiva particolari interessi per la gestione del potere e poco se ne occupa, salvo eliminare, di tanto in tanto, qualche cortigiano che gli risulta improvvisamente sospetto. Si defila spostando la capitale da Vienna a Praga. In realtà, le sue vere passioni sono l'arte e l'esoterismo: è mecenate, collezionista maniacale, raccoglitore iper-bulimico, sperpera interi patrimoni indebitandosi continuamente nell'acquisto di quadri e di suppellettili raffinate. I suoi emissari comprano, in tutte le parti del mondo, quadri, manufatti artistici, materiali introvabili, rarità esotiche, pietre, fossili, statuette, miniature, medaglie, monete, monili, amuleti, cristalli, ceramiche, gioielli, coralli, tessuti, orologi, meccanismi, preziosi strumenti musicali e tutto ciò che può arricchire la Wunderkammer, la camera delle meraviglie, più grande d'Europa. Tanto grande che l'imperatore si vede costretto, a più riprese, ad ampliare il suo palazzo-museo per essere così in grado di ospitare tutte le preziosità accumulate. Basti pensare che, otto anni dopo la sua morte, il duca Massimiliano di Baviera che entra a Praga dopo la battaglia della Montagna Bianca, parte con mille e cinquecento carri di ori e preziosi trafugati dal Castello. E cinquanta sono i carri che, a undici anni di distanza, si porta via il Principe di Sassonia, mentre i soldati svedesi della regina Cristina saccheggiano e distruggono il resto nel 1648. Nonostante tutte queste razzie e vandaliche devastazioni, l'arciduca Leopold Wilhelm riesce a costituire Harmonices una nuova ab-

bondante raccolta artistica con i residui. Ne ha immortalato una parte la celebre tela di David Teniers, esposta al Prado di Madrid e utilizzata anche per la copertina del cd *Ritratti* di Francesco Guccini.

Rodolfo importa opere senza, però, riuscire a creare a corte un vero manipolo di grandi artisti, se si eccettua il geniale milanese Giuseppe Arcimboldo che, con i suoi stravaganti ritratti composti da frutta, verdura, pesci, libri, uccelli, ben rappresenta il clima un po' grottesco di corte. E l'Arcimboldo esegue, a suon di ortaggi, una celebre raffigurazione del sovrano.

Forsennatamente superstizioso e ammorbato da esoterismo patologico, l'imperatore accoglie gli astronomi Tycho Brahe, alias Ticone, e Keplero, facendo costruire per loro un moderno osservatorio. È soprattutto avvinto dal fatto che i due, come del resto tutti i grandi astronomi del tempo, da Copernico a Galileo, esercitino anche l'astrologia. Ammaliato dall'occulto e provando forte interesse per i segreti della cabala, diventa intimo amico del rabbino Jehuda Löw, uno dei maggiori sapienti dell'epoca, cui si fa risalire la leggenda del Golem di Praga, il gigante di argilla prodotto da arti magiche che tanto concorre alla nomea della città. Grazie al rapporto tra il rabbino e l'imperatore, la ricca comunità ebraica viene lasciata in pace, anche se si vocifera che tale protezione non sia del tutto gratuita, dal momento che Rodolfo ha sempre bisogno di denaro per sostenere le sue spese.

Praga si trasforma in un grand hotel per alchimisti e, tra gli altri, arriva anche l'errabondo Giordano Bruno che si ferma solo sei mesi, lasciando però all'imperatore, che lo ricompensa con trecento talleri, un trattato di geometria. Ma vi s'insediano anche occultisti, stregoni, giocolieri di polverine, cialtroni e gaglioffi blateranti, promettendo la pietra filosofale capace di fornire l'elisir di lunga vita e di tramutare i metalli vili in oro. Non per niente uno dei soprannomi della capitale è *Zlaté město*, ovvero *Città d'Oro*.

Per quanto riguarda la musica, i più autorevoli personaggi di corte restano il fiammingo Philippe de Monte, in assoluto il più prolifico dei madrigalisti, e il connazionale Carolus Luython che ama mettere in musica i poeti latini. Anche lo stesso Keplero è musicista e, in quel particolare clima, elabora in *Harmonices Mundi* una "teoria metafisica" sulla musica che interesserà molto gli alchimisti perché partico-

larmente idonea a creare le situazioni ambientali più adatte alla trasmutazione dei metalli.

Il rapporto più stimolante tra la corte di Rodolfo II e la musica arriverà nel 1926 con l'opera *Affare Makropulos* di Leoš Janáček. Si tratta di un'opera che, riprendendo una commedia di quattro anni prima scritta da Karel Čapek, il coniatore del termine *robot*, racconta la perpetua giovinezza di Elina Makropulos figlia di Hieronymus, fisico e alchimista della corte di Rodolfo II. La quale, secondo il libretto, si conserva da allora in vita grazie a una magica pozione che il padre ha preparato proprio per il sovrano.

Un'intrigante commistione tra storia, mito e musica si ritrova anche nella più nota leggenda di Praga, quella del cavaliere Dalibor di Kozojed, resa universalmente famosa dall'omonima opera musicale di Bedřich Smetana. Rinchiuso in una torre, che oggi porta il suo nome, per avere appoggiato un'insurrezione in Ploskovice, Dalibor suona il violino con tale maestria che le persone accorrono da tutta città per potere ascoltare quel suono. A primavera il suo strumento gareggia col canto degli uccelli. La musica cessa però nel 1498, quando viene eseguita la condanna a morte e l'annuncio pubblico dell'esecuzione è dato proprio dal silenzio che, da quel momento, investe la torre Daliborka.

Nella sua affascinante storia, così densa di punti interrogativi, la città sembra a volte racchiudersi in se stessa come è stato fatto da Ferdinando I, chiamato dai cechi Ferdinando V il Buono, dove "buono" sta anche per "tonto". Costui, nel 1848, abdica alla corona imperiale in favore del nipote Francesco Giuseppe I, il celebre Cecco Beppe. Lo fa per una serie di motivi, tra cui i moti rivoluzionari di questo fatidico anno. Lascia il trono e si ritira nel castello della capitale boema, dove lui, musicista dilettante, assume il giovane Smetana, ufficialmente come pianista di corte, in pratica come concertista privato. Curioso notare come, proprio in questo periodo, esattamente durante le barricate del '48 cui ha preso parte, il musicista conosca Karel Sabina, scrittore radicale implicato anche nella sollevazione dell'anno seguente, ispirata da Bakunin. Questo letterato diventerà il librettista delle prime sue due opere *I Brandeburghesi in Boemia* e *La sposa venduta*. Si chiama Sabina, come la protagonista dell'*Insostenibile*

leggerezza dell'essere di Kundera e come Joaquin Sabina, il cantautore spagnolo che, nel suo ultimo disco, ha dedicato a Praga la canzone *Cristales de Bohemia* in cui canta:

*Ahi, Praga, darling, Praga
i condannati pagano cara
la loro redenzione.*

Dietro all'apparente immobilismo architettonico dei quartieri storici, la Praga dei primi decenni del Ventesimo secolo nasconde una vitalità sorprendente. E questo benché i due più famosi architetti cechi del periodo, Joseph Maria Olbrich e Adolf Loos, nati ambedue in Moravia, non abbiano mai progettato in patria, assorbiti com'erano dalla capitale imperiale Vienna, in cui hanno alimentato la stagione della Sezession con le loro teorie e opere. Ma ci sono due progettisti, Jan Kotera e Josef Gocar, che conferiscono all'architettura praghese connotazioni esclusive, non riscontrabili in altre parti d'Europa. Il primo, unico nel Vecchio Continente, importa le suggestioni funzionaliste di Frank Lloyd Wright. Il secondo rivoluziona addirittura l'architettura nazionale introducendovi il Cubismo. L'esigenza di Picasso e Braque di rappresentare non tanto ciò che si vede, bensì quello che esiste, si sviluppa intorno al problema della raffigurazione della realtà, che è tridimensionale, in un parametro bidimensionale come quello della tela. Gocar dilata la problematica trasferendola nella geometria non più piana, bensì solida. E dilata la percezione prospettica mediante frontespizi sfaccettati, giocando sull'intero campionario delle forme geometriche come nei poliedri di Piero della Francesca. Ci sarà poi anche un Rondocubismo, in cui gli spigoli vengono arrotondati e le linee si fanno tondeggianti. Praga è l'unica località in cui il cubismo diventa architettura e design, conoscendo un periodo di straordinaria vivacità tra il 1910 e il 1925, anche se, purtroppo, l'attenzione internazionale su Gocar non è quella che questo architetto meriterebbe. Nel 1991 è stato pubblicato un esauriente libro di Alexander von Vesesak, *Česky kubismus* ricco di fotografie, disegni e riproduzione dei progetti originali che rende giustizia al movimento.

È singolare che esistano due pittori cechi dal cognome sorprendentemente evocativo, Kubista, che hanno vissuto la stagione di quel movimento: si tratta di Frantisek e, soprattutto, di Bohumil, morto a soli trentaquattro anni, ucciso dalla febbre spagnola nel 1918, al pari di Egon Schiele e di Guillaume Apollinaire. Uno dei leader dell'avanguardia artistica cecoslovacca nonché principale promotore dell'opera di Picasso è stato Emil Filla. I due pittori sono accomunati dal cantautore Jiri Suchy nella canzone *Kubistický portrét*, ovvero *Ritratto cubista*, in cui si fa proprio riferimento alle rappresentazioni pluridimensionale:

*la ragazza è stata esposta da tutti i lati
evviva il signor Picasso e Filla*

Se la più grande concentrazione di case cubiste si ha nel quartiere di Staré Město, i lungofiume della Moldava sembrano mantenere invece una fisionomia conservatrice conferendo all'intero contesto cittadino una sacralità atemporale. Che solo la pittura di Oskar Kokoshka riuscirà a distogliere da quell'immutabile torpore da reliquia, addensando però nell'irrequietezza dei suoi cieli e delle acque della Moldava i più tragici destini.

Praga è una città in cui ogni pietra di edificio o di pavimentazione stradale, ogni finestra, vetrata, numero civico, ombra, lampione sembra raccontare una porzione di storia, emettendo il soffio di sottili note di tristezza che vibrano presso l'udito più attento. Il poeta turco Nazim Hikmet, costretto in questa città dall'esilio, lontano dalla famiglia, la guarda e ne avverte la musicalità:

*La città di Praga è incisa su una coppa di vetro
incisa con un diamante.
Risuonerebbe, se la toccassi
striata d'oro, limpida e bianca*

Uno dei suoi figli più famosi, Rainer Maria Rilke, sottolinea: “Il nostro popolo non conosce melodie allegre, i suoi canti preferiti sono come qualcosa che prelude al pianto”.

Proprio per questo sono gli strumenti aerofoni l'emblema musicale della città. Così la canta il poeta surrealista Vítězslav Nezval:

*la sera come un suonatore di armonica
fa scricchiolare le porte piangenti.*

Oppure, riprendendo ancora Joaquin Sabina:

*Praga, Praga, Praga,
dove l'amore naufraga
in un accordéon.*

La musica serpeggia nei locali e nei teatri diventando uno dei protagonisti della frammentata vita culturale cittadina, divisa, come ci illustra molto bene Angelo Maria Ripellino nel suo imperdibile *Praga magica*, tra le tre componenti: l'agiata minoranza tedesca quasi priva di proletariato, quella ebraica che con l'uscita dal ghetto si ingermanisce linguisticamente pur restando un corpo estraneo alla vita cittadina, e la maggioranza ceca che, grazie all'afflusso di gente delle campagne, si rislavizza. Ci sono innanzitutto i teatri classici: da una parte il Národní Divadlo (Teatro Nazionale) dove, se si esibisce il tenore Bohumil Pták o se arrivano la Comédie Française o il Teatro d'Arte di Mosca, i critici tedeschi non ne fanno cenno. Dall'altro il Deutsches Landestheater o il Neus Deutsches Theater dove, se è in cartellone l'attore ebreo Adolf von Sonnenthal o Enrico Caruso, i critici cechi ignorano l'avvenimento.

Ma sorgono anche altri locali che vedono come protagonisti attori e chansonnier che potremmo definire antesignani dei cantautori. Nato lo stato della Cecoslovacchia sulle macerie dell'Impero asburgico, sorgono parallelamente nuove sale destinate e diventare gloriose, come Luzern, Rokoko e Karlín. Dove, tra gli altri, giganteggia l'attore, cantante e regista Karel Hašler che verrà poi ucciso a Mauthausen. C'è, soprattutto, il cabaret Montmartre fondato da Josef Waltner, dove la sera è di casa Jaroslav Hašek, l'autore del romanzo *Il buon soldato Švejk*, quasi perennemente ubriaco di birra e Becherovka. Il locale diventa il punto d'incontro insostituibile di tutti i cantanti, strumentisti e

scrittori di musica popolare. Che sembrano tenere ben presente come il termine *bohème* abbia un preciso riferimento alla loro terra.

All'inizio del '900 comincia proprio in questa città la lunghissima tradizione del Ceské Trio z Prahy, una formazione tuttora esistente. Ma c'è anche chi espatria: il trombettista Bohumil Kryl va a raccogliere negli Stati Uniti fama e prestigio con la sua Kryl's Bohemian Band, guadagnandosi l'appellativo di *Caruso della cornetta*. Subito dopo la guerra, il giovane violinista Vasa Prihoda parte invece per Milano in cerca di fortuna, finisce per suonare nell'orchestra del Caffè Grand'Italia finché non lo scopre Arturo Toscanini e così la musica del grande compositore ceco Antonin Dvořák verrà esaltata dalla sua celebre interpretazione del *Concerto per violino in la minore*.

Nel 1923 viene fondata la società radiofonica Radiojournal che difonde all'estero, in onde medie, programmi musicali con annunci in inglese e in esperanto. Nel 1936 ha invece inizio la storia di Radio Praga che, stavolta in onde corte, trasmette in varie lingue e dal '37 lo fa anche in italiano. La musica nazionale arriva così non solo in tutta Europa, ma anche in Oriente, nel Nord e nel Sud America. Non si difonde solo attraverso l'etere, ma anche attraverso i mercati discografici e editoriali: siamo nell'epoca dello *swing* e la Cecoslovacchia, che è uno dei paesi europei economicamente più avanzati, ha un fiorente mercato musicale. L'influenza della musica americana, soprattutto quella delle big band, è avvertibile sia nello stile che nell'onomastica: Rudolf Antonín Dvorský raccoglie grandi successi con la sua orchestra Melody Boys. Che, per gli organici del tempo, è una denominazione di moda, come attestano negli Stati Uniti i Joy Boys di Blanche Calloway, a Cuba i Lecuona Cuban Boys e in Germania gli Harmony Boys, la formazione vocale che fa concorrenza ai Comedian Harmonists.

Il paese riesce anche a imporre al mondo intero un suo successo, si tratta di *Modřanská polka* (Modřany è un sobborgo a sud della capitale) composizione di Jaromír Vejvoda del 1929. Il motivo conosce subito una grande popolarità e cinque anni dopo, grazie al testo di Václav Zeman, si trasforma nella canzone intitolata *Škoda lásky*. Ma a farla diventare un trionfo internazionale è il tedesco Will Glahé, rinnovandola in *Rosamunde*. Siamo nel 1938, lo stesso anno in cui, sempre

in Germania, Lale Andersen incide *Lili Marleen*. Il conflitto mondiale renderà poi celeberrime le due canzoni proprio grazie al favore raccolto presso le truppe di ambedue gli schieramenti. La versione americana del brano di Vejvoda è *Roll Out the Barrel* portata al successo nel 1940 dalle Rex Massed Bands (si tratta, naturalmente, di bande militari) e ripresa, tra gli altri, da Glenn Miller, Benny Goodman, le Andrews Sisters, Billie Holiday con il titolo *Beer Barrel Polka*. La canzone viene tradotta in ventisette lingue. In Italia è Dea Garbaccio a portarla al successo nel 1942. Siamo in piena guerra e, rievocando quel periodo di sofferenze, Vinicio Capossela scriverà un brano che prenderà il titolo proprio da questo brano: *Suona Rosamunda*.

I successi musicali arrivano anche attraverso il cinema, come nel caso di Hana Vitova con *Noční motýl*. Ma l'attrice cecoslovacca più famosa è la bellissima Lida Baarova, se non altro per il suo rapporto amoroso con Joseph Goebbels, il plenipotenziario ministro della propaganda nazista, rapporto interrotto nel 1938 dal diretto intervento dello stesso Hitler. Questo minuscolo excursus tra gli affari privati dei capi nazisti ci conduce fatalmente alle enormi e atroci realtà determinate dai loro interventi pubblici. E, nel caso specifico, a una delle massime perfidie operate proprio dal ministero di Goebbels: l'esperienza del lager modello di Terezin che rappresenta una delle pagine più tragicamente macabre della storia del paese. Si tratta della cittadina a sessanta chilometri da Praga nota, nel periodo tra le due guerre, per l'intensa vita culturale, dove i tedeschi allestiscono la messinscena di una cittadina-ghetto autogestita, riservata solo agli ebrei privilegiati. Qui, soprattutto a uso e consumo della Croce Rossa Internazionale, alla comunità degli internati viene assicurata la continuazione di una vita culturale, con la rappresentazione di spettacoli e la pubblicazione di una rivista letteraria illustrata, *Vedem*. All'interno di questa lugubre sceneggiata conosce una certa notorietà il gruppo dei Ghetto Swingers, un'orchestra jazz composta da quattordici elementi raccolti tra i reclusi. E la conosce anche fuori dal campo grazie a *Terezin: un documentario sul reinsediamento degli ebrei*, un film di propaganda nazista diretto dall'illustre segregato Kurt Garron, che aveva fatto parte con Lenja Lotte della compagnia di Bertolt Brecht nell'*Opera da tre soldi* e che aveva interpretato, accanto a Lola Lola, alias Marlene Dietrich,

il ruolo dell'illusionista Kiepert nell'*Angelo azzurro* di Josef von Sternberg. Dopo la chiusura del campo di Terezin, tutti i musicisti sono inviati ad Auschwitz, dove molti, compreso lo stesso Garron, vengono eliminati. Alcuni di loro, come il chitarrista sopravvissuto Coco Schumann, fanno parte della band che accompagna alle camere a gas i prigionieri suonando, come lui stessa ricorda, struggenti canzoni, tra cui *La paloma* di Yradier. Tra i sopravvissuti dei campi di sterminio c'è il futuro compositore Petr Eben, originario di Žamberk, che, quando nel 1945 viene liberato a Buchenwald, ha soltanto sedici anni. Diventerà un organista e compositore conosciuto per i suoi brani corali e organistici.

La musica in generale, e il jazz in particolare, trovano nel nazismo un attento e burocratico secondino. Lo racconta lo scrittore ed ex-sassofonista Josef Skvorecky in *Sax basso*, dove ricorda il decalogo nazionalsocialista emanato al fine di contenere l'influenza del jazz nel costume musicale del paese. Le regole sono tutt'altro che vaghe e vengono perfino fissate scrupolose percentuali massime: è del 20% quella dei brani di swing nel repertorio di ogni orchestra e del 10% quella delle sincopi ammesse in una singola composizione. Se in alcuni casi ci si limita a delle indicazioni, come quella che fa preferire la tonalità maggiore rispetto a quella minore, ritenuta ebraicamente triste, o il tempo vivace della marcetta rispetto a quello lento, cosiddetto *blues*, o quella che raccomanda di limitare l'uso del sassofono, sostituendolo con il violoncello e la viola, in altri casi si ricorre ai divieti: si proibisce l'improvvisazione vocale, l'uso del pizzicato (anche il contrabbasso lo si può suonare soltanto con l'archetto) e degli strumenti estranei allo spirito ariano, come i campanacci e le spazzole per le percussioni.

Ma tutto questo non impedirà al jazz di occupare, anche durante il conflitto, una postazione privilegiata nel panorama musicale ceco. Proprio nel 1943 il clarinetista e sassofonista Karel Krautgartner, particolarmente influenzato da Glenn Miller e Benny Goodman, fonda l'orchestra Dixie Club. E, nello stesso periodo, inizia a mettersi in mostra Karel Vlach dando vita alla sua prima big band.

Il destino della guerra sembra ormai segnato e si attende la fine delle ostilità. Ma la capitale ceca conoscerà un'appendice supplemen-

tare con la disperata e inutile battaglia che vede contrapposti partigiani locali e tedeschi, di fianco ai quali combatte anche L'esercito russo di liberazione (Russkaja Osvoboditel'naja Armija) guidato dal generale Andrej Vlasov. Si tratta di un'armata prigionieri russi anti-comunisti, precedentemente inquadrati nella Wehrmacht, desiderosi di protrarre comunque le ostilità nella speranza di potersi arrendersi alle truppe statunitensi che stanno avanzando e non a quelle sovietiche che sono ai margini della città. La battaglia, iniziata il 5 maggio, si protrae anche dopo l'8, il giorno della firma della capitolazione tedesca da parte del feldmaresciallo Wilhelm Keitel. Le ultime sacche di resistenza si arrendono solo il 12 maggio e solo così la guerra in Europa finisce davvero. Finisce, misteriosamente, proprio a Praga. Vlasov e i suoi verranno fucilati come traditori.

Proprio nei periodi più salienti delle vicende cecoslovacche la musica e la canzone finiscono per intrecciarsi con il cammino della storia. Che è una storia tragica già dall'inizio. Nel '45 il Partito Comunista ottiene un grande successo alle elezioni e l'affermazione si basa su due motivi. Da una parte l'elettorato guarda con diffidenza ai paesi occidentali che con l'accordo di Monaco avevano lasciato le mani libere a Hitler per l'invasione del paese. Dall'altra, i comunisti non solo sono stati estranei da responsabilità di governo durante l'occupazione nazista, ma hanno anche dato un grande contributo alla Resistenza. Partecipano al governo ma, nel 1948, con un colpo di stato trasformano il paese in una dittatura. E il risveglio della musica popolare si realizza con il consolidamento del Partito Comunista. Come sostiene orgogliosamente Jaroslav nel romanzo di Kundera *Lo scherzo*: “i canti moravi e slovacchi hanno inondato le università, le celebrazioni del Primo maggio, le feste giovanili e i teatri di varietà”. Va sottolineato che Jaroslav è il musicista in un gruppo folkloristico a cui è permesso di suonare anche all'estero dove, sorretta dalla propaganda statale, arriva anche tutta l'epica resistenziale con canzoni come *Podkrivánsky kraj o Slované povstali*. A diffonderle sono, naturalmente, l'orchestra e il coro della Radio Nazionale.

Praga si mostra, come l'ha definita André Gide, “città gloriosa, dolorosa e tragica”: già nel 1948 Jan Masaryk, figlio del primo presidente della Repubblica cecoslovacca Tomáš Masaryk e unico ministro

non socialista, viene trovato morto sotto una finestra del Ministero degli Esteri. La versione ufficiale del volontario volo dalla finestra stenta sempre a imporsi, come sarà nel 1962 a Madrid con il comunista Julian Grimau o nel 1969 a Milano con l'anarchico Giuseppe Pirelli. Anche perché, quella della defenestrazione, è un'antica tradizione praghese già abbondantemente praticata nelle rivolte del 1419, del 1483 e del 1618. Non per niente, nel caso di Masaryk si parlerà di "quarta defenestrazione di Praga". A questo fatto verrà dedicata, nel 1990, una canzone dal trio olandese Amazing Stoopwafels che termina con questa raggelante strofa:

*Nella stessa città, pochi anni dopo,
un bambino in un appartamento squallido
risveglia l'incubo dimenticato
ancora stordito e assonnato
fa un passo dal letto
va alla finestra e apre le tende
dalla pura si irrigidisce col cuscino in mano
c'è la macchia nera dei suoi sogni
che rimane per sempre la guida di questo paese.*

Nell'immediato dopoguerra è proprio il jazz cecoslovacco a fornire testimonianze di grande vitalità. A Praga si tiene il più importante festival jazz dell'Europa Orientale, la cui prima edizione risale al 1947, ed esiste più di un locale in cui è possibile ascoltare esclusivamente questo tipo di musica: il più importante è il Reduta, primo jazz-club della città.

Poi interviene la politica culturale del Partito Comunista a mettere nuovamente dei freni. La Cecoslovacchia è, insieme alla Germania Orientale, il paese europeo dove, ai dettami stilistici in campo musicale posti dai nazisti, succedono quelli posti dai comunisti. Di quanto risulti gravosa questa staffetta censoria lo testimonia sempre Josef Skvorecky nel suo libro *Red Music*: "C'era una band a Praga che si chiamava Blue Music, e noi che vivevamo sotto il protettorato nazista di Boemia e Moravia non avevamo idea che *blue* per il jazz non è un colore, così abbiamo chiamato *red* la nostra. Ma se il nome in sé non

aveva connotazioni politiche, ne aveva invece la nostra musica *sweet*, dolce e *wild*, selvaggia. Perché il jazz era una spina appuntita nel fianco dei rabbiosi uomini al potere, da Hitler a Brežnev, che governarono successivamente il mio paese”. E aggiunge l’amara, quanto acuta, considerazione: “Le ideologie totalitarie detestano l’arte, prodotto di un anelito forte per la vita che loro non possono controllare. Così l’arte diventa protesta, che piaccia o no. Un’arte popolare di massa, come il jazz, diventa una protesta di massa. È per questo che le armi ideologiche e persino talvolta i fucili della polizia di tutte le dittature sono puntate contro gli uomini con la tromba...”.

In Unione Sovietica, il jazz era stato condannato da Andrej Ždanov, il dispotico arbitro della linea culturale, come “musica borghese decadente”, esattamente come fatto precedentemente da Goebbels che l’aveva definita “musica spregevole”. Si tratta di ostracismi che hanno, perlomeno, rallentato la diffusione e lo sviluppo di questo genere musicale. Anche se, a cavallo degli anni Venti e Trenta, qualche esponente di rilievo come Leonid Utësov era già riuscito a dare una personale interpretazione di ciò che si poteva intendere come “jazz sovietico”.

Malgrado i limiti posti dal regime, Radio Praga continua a conservare, per tutti gli anni Cinquanta, un’orchestra stabile di jazz diretta proprio da Karel Krautgartner.

È curioso notare come Vera Linhartova, che con Kundera appartiene alla schiera dell’emigrazione senza ritorno, in uno dei racconti del suo *Interanalisi del flauto prossimo*, abbia collocato in esilio a Praga sia Billie Holiday che Charlie Parker: i due si ritrovano in città insieme a Dylan Thomas per un’inutile cura di disintossicazione presso un misterioso dottor Altmann e Charlie Parker finisce per suonare nella bettola Orlik.

Alcuni esponenti del jazz ceco riescono comunque a imporsi anche in campo internazionale. Come nel caso di Gustav Brom che già nel 1940, non ancora ventenne, aveva formato una storica orchestra destinata, attraverso vari cambiamenti, a sopravvivere anche alla sua stessa scomparsa, avvenuta nel 1995.

Il partito-Urano comincia già da subito a uccidere i propri figli, come già fatto in Unione Sovietica con le purghe staliniane degli anni

Trenta: nel 1952 viene incriminata la dirigenza internazionalista, quella, cioè, che ha combattuto in Spagna e ha lottato all'estero durante la guerra. Viene incolpata, oltre che con la tipica accusa di "trotskismo", anche con quelle inedite di "titoismo" e di "sionismo": sono infatti ebrei ben dodici dei quattordici processati. Rudolf Slánský viene impiccato, insieme ad altri dieci esponenti di spicco, dopo un processo sommario a porte chiuse dalla sapidità kafkiana. Il vice-ministro Artur London evita la forca e si prende l'ergastolo. In Cecoslovacchia lo stalinismo sembra durare anche dopo la morte del dittatore georgiano e, infatti, la riabilitazione arriva solo nel 1963. London testimonia l'atroce esperienza con il libro *La confessione* da cui il regista Costa-Gavras nel 1970 trae un film di grande successo interpretato dal cantante Yves Montand e da Simone Signoret, con la colonna sonora di Giovanni Fusco che, morendo nello stesso anno, mette fine con questo film a una trentennale e gloriosa carriera. Radio Praga, nel frattempo, ha terminato di trasmettere musica, è diventata un organo di propaganda del Partito Comunista e, dal 1950, le trasmissioni in italiano sono a cura di Sandro Curzi, futuro direttore del TG3.

Intorno a quel patrimonio di musica popolare destinata a svilupparsi nello stato cecoslovacco, è interessante ricordarsi del primo romanzo di Milan Kundera *Lo scherzo*, quando il protagonista Ludvik cerca di convincere i suoi amici sull'importanza che i legami tra jazz e musica popolare potrebbero avere nella società socialista: "Il jazz ha una sua specificità melodica, che porta le tracce dei primi canti negri. Anche le nostre canzoni popolari hanno una loro specificità e le loro melodie sono, timbricamente parlando, molto più varie. C'è stata una sola cosa che ci ha differenziato dal jazz: il jazz è stato veloce a svilupparsi e cambiare. Il suo stile è stato in costante movimento. La nostra musica popolare, al contrario, era una bella addormentata nel languido passato". L'attacco alla politica culturale del partito comunista, che ingessa ogni possibilità di cambiamento, non potrebbe essere più esplicito. E, infatti, insiste: "Il jazz è scomparso dalla faccia del nostro paese non appena è diventato un simbolo del capitalismo occidentale e della sua decadenza". Kundera, figlio di un musicista, è stato in gioventù anch'egli un jazzista. Ed è un trombettista anche Klima, uno dei protagonisti del suo secondo romanzo *Il valzer degli addii*. Comunque

la situazione non impedisce ad alcuni esponenti di spicco di queste generazioni di jazzisti, cresciute nel clima umbratile del socialismo reale, di emergere anche fuori di patri confini: vedi i casi del flautista e sassofonista *Jiří Stivín*, leader della band System Tandem, e del chitarrista Rudolf Dašek. Nel campo della musica colta, anche gli esponenti dell'avanguardia non godono di particolari predilezioni da parte della cultura ufficiale, ma alcuni, come Marek Kopelent, riescono a distinguersi nei concorsi internazionali.

In quegli anni Cinquanta la propaganda si serve anche del prestigio apportato dalle imprese sportive di alcuni atleti diventati internazionalmente famosi: innanzitutto Emil Zátopek che vince i 5.000, i 10.000 e la maratona alle Olimpiadi di Helsinki. È proprio finlandese il gruppo rock Sielun Veljet che, nel 1980, gli dedicherà un brano che si intitola, per l'appunto, *Emil Zátopek*. Ci sono, purtroppo per il regime, anche illustri sportivi che giocano all'estero dove, in alcuni casi, sono fuggiti e in quei paesi capitalisti rimangono senza rimpianti. Come i calciatori Čestmír Vycpálek, zio di Zdeněk Zeman, e László Kubala. Quest'ultimo in realtà è boemo di origini, ma nato a Budapest e nel suo irrequieto vagabondare, con anche un passaggio italiano, nella Pro Patria, finirà per giocare in ben tre nazionali: Ungheria, Cecoslovacchia e Spagna. E il cantautore catalano Joan Manuel Serrat, gran tifoso del Barcellona, gli dedicherà una delle più belle canzoni sul calcio.

Una certa promozione di ritorno arriva anche dai discendenti degli emigrati, come l'attrice Kim Novak e il pittore Andy Warhol nell'America del Nord. In quella del Sud da Juscelino Kubitschek che, nel 1956, viene eletto presidente del Brasile. A lui si deve la costruzione della capitale Brasilia e, sia per la sua politica di coraggioso rinnovamento che per le sue passioni musicali, viene soprannominato "presidente bossa nova" dato che la grande novità rappresentata da questo ritmo introdotto da João Gilberto, Tom Jobim e Luiz Bonfá coincide proprio con il suo mandato. Prendendo un respiro internazionale, anche i servizi segreti cecoslovacchi cominciano a far parlare sempre più di sé: nel 1960 sono proprio due agenti della Státní bezpečnost, la polizia segreta, ad attendere fuori dal carcere di Città del Messico Ramon Mercader, l'assassino di Trotskij, e a portarlo con passaporto

falso a Cuba. Mercader passerà il resto della sua vita tra Praga, Mosca e L'Avana. Comunque, mentre le *nomenklature* dei vari paesi comunisti finiscono per condurre lotte di potere che sono anche lotte per i privilegi, nel 1965, proprio a Cuba, Che Guevara con una lettera lascia gli onori e le cariche per portare la rivoluzione in giro per il mondo. Il cantante Carlos Puebla gli dedica per l'occasione la celeberrima *Hasta siempre*. Il Che va in Congo a combattere, ma la spedizione fallisce e lui sparisce dalle scene. Si saprà poi che, nel 1966, trascorre a Praga cinque mesi sotto un'identità femminile in una casa dei servizi segreti cubani.

Intanto la Tatra 603, l'automobile dei burocrati dall'originalissima linea arrotondata e legittimo vanto dell'industria automobilistica locale, caratterizza le strade della città.

Ma il clima di cambiamento sta attraversando tutti i continenti, dalla Cina di Mao all'Europa del Maggio francese, dagli Stati Uniti impegnati nel pantano della guerra in Vietnam al Cile dove le sinistre conquistano posizioni. Quest'ondata colpisce anche il mondo socialista e la scossa di sovvertimento vede proprio in Praga l'epicentro più drammatico. All'inizio del fatidico 1968, il nuovo segretario del Partito Comunista, Alexander Dubček, tenta la via del "socialismo dal volto umano" che introduce alcune forme di democrazia. La scomposta reazione dell'URSS e di tutti i partiti satelliti del Patto di Varsavia, con l'eccezione della Romania, non tarda a manifestarsi e nel mese di agosto i carri armati entrano nel paese a ristabilire l'ordine. Tutti gli stranieri presenti devono lasciare il paese e Umberto Eco fa partire l'avventura del *Nome della rosa* proprio dall'esodo di quelle giornate praguesi. Nella nazione inizia una resistenza passiva e il 16 gennaio del 1969 lo studente ventunenne Jan Palach si immola in piazza Venceslao dandosi fuoco, seguendo l'esempio dei monaci buddisti in Vietnam. Nei mesi successivi altri sei studenti, tra cui gli amici di Palach, Jan Zajíc ed Evzen Plocek, ripetono il gesto. E lo fa, persino in Polonia, il cinquantaseienne Ryszard Siwiec con un rogo davanti a 100.000 persone. Questa volta, a differenza della rivolta di Ungheria del 1956, i partiti comunisti occidentali prendono le distanze da Mosca, con l'eccezione di quello portoghese, clandestino in patria e il cui leader, Álvaro Cunhal, vive in esilio nella capitale sovietica. Ma si

tratta di atteggiamenti soprattutto formali e solo il Partito Comunista Italiano, sotto l'impulso del segretario Enrico Berlinguer, apre con Mosca un solco non più rimarginabile. Negli stati Uniti il compositore esiliato Karel Husa compone *Music for Prague 1968* che resta la sua opera più celebre. Sono anni in cui la canzone ha smesso di rappresentare soltanto un momento di evasione e ha iniziato a interessarsi anche alle tematiche sociali. Che, però, negli interessi di tanta gente rappresentano un corpo estraneo: impietosamente lo confermerà Vladimir Vysotskij, tratteggiando la fisionomia di una generazione sovietica destinata ad annegare nell'alcolismo ogni possibilità di vera ribellione:

*Budapest non mi ha scheggiato il cuore
né ho provato dolore per Praga...
...figli della Russia degli anni più bui,
i tempi feroci hanno versato vodka
dentro di noi.*

Sul versante occidentale, il libertario Francesco Guccini, che nel 1988 registrerà parte del suo live *Quasi come Dumas* proprio nella capitale cecoslovacca, dedica agli avvenimenti la sua *Primavera di Praga* rievocando il gesto di Palach. E lo fa collegandolo a un altro celebre rogo, quello di Costanza del 6 luglio 1415, su cui arde il riformatore boemo Jan Hus, sulla cui figura è sempre confluita parte dell'identità culturale ceca:

*Quando la piazza fermò la sua vita,
sudava sangue la folla ferita,
quando la fiamma col suo fumo nero
lasciò la terra e si alzò verso il cielo,
quando ciascuno ebbe tinta la mano,
quando quel fumo si sparse lontano,
Jan Hus di nuovo sul rogo bruciava
all'orizzonte del cielo di Praga....*

Sull'agguerrito fronte del qualunquismo anche i Pooh faranno, quindici anni dopo, il loro disinvolto accenno:

*Primavera di Praga
le terrazze di musica slava
e la radio gridava
ogni ora di più.*

Su quello dell'ortodossia comunista, invece, Jean Ferrat esprime, in *Camarade*, il totale smarrimento del militante di fronte all'invasione sovietica:

*Che cosa venite a fare, compagni
cosa venite a fare, qui?
fu alle cinque, a Praga
che il mese d'agosto si oscurò.*

Ma è soprattutto in Cecoslovacchia che la “canzone di protesta” degli anni '60 ha attecchito sull'onda di nuove sensibilità estetiche e culturali. E i cantanti giocano un ruolo importante nell'opposizione politica. Karel Kryl, che dedicherà a Palach la sua *Dědicum Palachovým*, scrive la sua più celebre canzone *Bratříčku zavírej vrátka* (Chiudi la porta, fratellino) che dà il titolo al suo primo album proprio in quei giorni di agosto.

*Fuori piove e c'è buio
questa notte non sarà breve
il lupo ha voluto l'agnello
fratellino, hai chiuso la porta?*

Kryl è capace di rendere sempre urgentemente odierna ogni forma di ispirazione, come quando nella sua *Salomé* attualizza il cinismo machiavellico che circonda il soffocamento dell'esperienza cecoslovacca

*La notte ormai sta morendo, l'imperatore sorride.
Ora posso vivere in pace.*

*"Tutti i mezzi sono leciti per il bene dello Stato":
Forse gli sarà venuto in mente
questo detto antichissimo.
Quando la storia si deve compiere
non si piange per una testa sul piatto.*

Sia l'autore che le sue canzoni vengono subito fermati dalla censura e lui opta, come circa 400.000 connazionali, per l'esilio. Trasferitosi in Germania, a Monaco, continua a scrivere canzoni rese popolarissime anche in patria dalle onde del vero organo di contro-informazione, Radio Free Europe, presso cui lavora. La lucidità di Kryl si fa sempre più impietosa:

*Anche la nostra generazione ha i suoi testimoni,
ha la sua emigrazione, ha i suoi martiri.
E con la bocca devastata oggi siamo rimasti muti...
No, non siamo in ginocchio...
razzoliamo col muso nel fango!*

Tra gli esiliati c'è anche un giovane jazzista di nome Jan Hamr, figlio d'arte: il padre è l'omonimo vibrafonista, medico di professione, considerato uno dei pionieri del jazz locale, e la madre è la nota cantante Vastla Průchová. Come Mozart, ha cominciato a suonare la tastiera all'età di quattro anni e fa parte, con i fratelli Miroslav e Allan Vitouš, dello Junior Trio. Si trasferisce negli USA dove le canzoni scritte per la serie *Miami Vice* lo rendono universalmente celebre con il nome di Jan Hammer.

Per chi resta in patria l'esistenza è molto più dura: viene ridotto al silenzio ed è osteggiato anche nella vita quotidiana. L'esempio più clamoroso viene offerto dalla cantante Marta Kubišová la cui struggente canzone *Modlibta pro Martu*, Preghiera per Marta, era diventato il simbolo canoro dei protagonisti della Primavera di Praga che fanno loro quei versi finali:

*che rancore, invidia, odio, paura e discordia
cessino, che finalmente cessino*

*ora che il possesso delle tue cose
sta tornando a te, popolo, sta tornando a te.*

Alla Kubišová viene proibito di esibirsi in pubblico. Aggirando il burocratismo delle ordinanze, lo fa con il trio Golden Kids di cui è la leader. Il gruppo riscuote successi anche al di fuori della madre patria ma, quando nel 1969 vince il più prestigioso premio musicale nazionale, l'Usignolo d'Oro, il riconoscimento non viene consegnato pubblicamente poiché la cantante continua a mostrarsi ostile alla nuova dirigenza politica. Siccome la ventottenne Marta è anche una ragazza avvenente, i servizi segreti diffondono false foto pornografiche per poterla screditare e incriminare. Tutti i suoi dischi e i suoi filmati vengono sequestrati e interdetti e lei è costretta a lavorare in una fabbrica: con un ferro riscaldato munito di un'apposita lama ritaglia delle figurine in PVC. Anche la musica di Marek Kopelent, che ha fondato l'ensemble Musica via Pragensis, viene messo al bando per una ventina d'anni. Perde anche il suo lavoro, quello di editore della casa editrice musicale Supraphon, e conosce l'ostracismo della nuova Unione dei Compositori, da sempre sostenuta e generosamente foraggiata dal regime in cambio di un assoluto allineamento alle direttive politiche. Per potere vivere suona il pianoforte in una scuola di danza per bambini. Scrive musica mai eseguita in patria e inviata clandestinamente all'estero.

Segue un periodo di "normalizzazione" in cui non pochi, non appena possono, cercano di espatriare. Nel 1974 una diciottenne tennista dalle grandi promesse chiede asilo politico in USA, si tratta di Martina Navrátilová. Siccome in Cecoslovacchia, come del resto in Russia, Spagna Portogallo e Grecia, la canzone si sta rivelando un fenomenale e pericoloso canale di diffusione d'idee e di fermenti, i cantanti e gli artisti sono costretti a passare una specie di esame d'ammissione per potersi esibire in pubblico. La verifica riguarda non solo i testi e la musica, ma anche l'abbigliamento e l'atteggiamento sul palco. L'episodio che, nel 1976, determina il nuovo eclatante fragore di dissenso ha proprio la musica come detonatore. Le autorità comuniste, infatti, arrestano i componenti di una nota band rock-underground, i Plastic People of the Universe (nome con chiaro riferimento a Frank Zappa)

con l'accusa di turbativa dell'ordine pubblico. Il gruppo, nato proprio nel '68, entra nel mirino dei censori ed è costretto a organizzare solo concerti clandestini ritenuti fonte di corruzione per la gioventù. Sono condannati con pene che variano dagli otto ai diciotto mesi e vengono sequestrate tutte le loro strumentazioni. Negli Stati Uniti i Fugs di Ed Sanders organizzano un concerto di solidarietà col gruppo, raccogliendo fondi. Perfino Mick Jagger prende la parola in loro difesa. A Praga, proprio in seguito all'arresto dei Plastic People of the Universe, cinque noti intellettuali tra cui il celebre drammaturgo Václav Havel, bandito dal teatro nel 1968 dopo la Primavera di Praga, accusano il regime di violare i diritti attraverso un documento denominato Charta 77 che viene pubblicato su un giornale tedesco. Il documento è sottoscritto da 247 intellettuali tra cui il premio Nobel Jaroslav Seifert. Tra questi ci sono anche due cantanti: la stessa Marta Kubišová, che viene nuovamente arrestata, e Jaroslav Hutka. La reazione del regime è più che isterica. L'organo di partito Rude Pravo definisce, con la consueta raffinata prosa, tutti i firmatari di Charta 77 "falliti rappresentanti della borghesia reazionaria cecoslovacca e della controrivoluzione del 1968, su ordine delle centrali anticomuniste e sioniste". Come possiamo notare, l'accusa di "sionismo" resta una delle ossessioni del comunismo cecoslovacco. I cinque responsabili sono incarcerati e uno di essi, il filosofo Jan Patočka, muore in seguito a una pesante interrogatorio della polizia. Due settimane dopo le autorità impongono ai rappresentanti della cultura ufficiale e dello spettacolo la firma della cosiddetta Anti-charta, documento di assoluta fedeltà alla linea politica del Partito, pena la fine della carriera e la condanna all'oblio. Firmano, tra gli altri, vecchie glorie canore come Štefan Hoza o nuove come Eva Pilarová, maestri del teatro come Jan Werich e artisti-burocrati come Jirina Švorcová. Ma la firma che pesa più di tutti è quella del cantante Karel Gott, incontrastata pop-star chiamata l'Usignolo d'Oro (ha vinto il celebre premio ventidue volte). Il monumento nazionale Karel Gott, con questa firma, è libero di continuare la sua gloriosa carriera e due anni dopo partecipa perfino al Music Festival, il festival country di Nashville organizzato dalla Country Music Association. Jaroslav Hutka va invece in esilio in Olanda, ma prima incide in cucina e con mezzi di fortuna una raccolta di canzoni d'opposizione. Lo fa insieme all'immane Kubišová, a

Vladimír Veit, Karel Soukup, Svatopluk Karásek e Vlasta Třešňák. il disco pubblicato in Svezia *Zakázaní zpěváci druhé kultury*, cioè *I cantanti proibiti della "seconda cultura"* dove per "seconda cultura" s'intende quella d'opposizione.

Charta 77 è, per il mondo comunista, il primo timido, seppur incompreso, rovinoso segnale della fine di un'epoca. Poi arriveranno l'ascesa del papa polacco Karol Wojtyła, la fondazione del sindacato autonomo Solidarność, la salita al potere di Michail Gorbačëv con le relative introduzioni di *glasnost*' (trasparenza) e *perestrojka* (ristrutturazione).

La musica torna ancora presente sulla scena politica il 5 dicembre del 1980, in occasione del quinto anniversario della morte di John Lennon, quando un nutrito gruppo di giovani si raduna in Velkopřevorské náměstí cantando canzoni dei Beatles e riempiendo un lungo muro della via con graffiti pacifisti. Il posto diventa un punto di riferimento per tanta gioventù con interessi politici e sociali e ben presto si trasforma in luogo d'attrazione per giovani turisti. Il regime, che non gradisce questo tipo di assembramenti, fa cancellare più volte i graffiti di quello che diventa conosciuto come *Lennox wall*, il muro di Lennon. E conia anche lo spregiativo epiteto di *lennonismus* con cui si intende una "massa di psicopatici alcolisti paladini del capitalismo". Ma ogni sforzo delle autorità risulterà inutile perché il muro di Lennon, pieno di graffiti colorati e di scritte in tutte le lingue, è ancor oggi una delle mete del turismo giovanile. Questa incapacità di contrastare le pacifiche e spontanee manifestazioni denotano uno dei sintomi del progressivo indebolimento del regime. Ma il Partito Comunista cecoslovacco sembra non cogliere le avvisaglie del declino e del disfacimento e resiste fino all'ultimo. Non dà segni di aperture e la cappa del controllo resta sempre pesante: quando nel 1986 il cantante Waldemar Matuška espatria clandestinamente negli Stati Uniti con la moglie Olga Blechová, anch'essa cantante (i due erano pur stati tra i firmatari dell'Anticharta), in patria viene totalmente cancellata ogni traccia della loro presenza e, come se si fosse in *1984* di Orwell, spariscono tutti i loro dischi, vengono distrutte le registrazioni, tolta una loro sigla d'apertura di una popolare serie televisiva, cambiato il titolo a un'altra.

Ma arriva l'anno 1989 che vede la caduta dei vari regimi comunisti europei nonché le proteste studentesche, con relativo massacro, di Pechino in piazza Tienanmen. A Praga nelle giornate di novembre continue manifestazioni non organizzate pervadono piazza San Venceslao che, dal tumultuoso 1848, è il luogo tradizionale dei raduni. Qui erano state dichiarate l'indipendenza dall'impero austro-ungarico nel 1918 e, nel 1945, la liberazione dal nazismo. Nel 1968 era stato il punto di raccolta delle manifestazioni anti-sovietiche e qui si era immolato Jan Palach. Poi c'erano state le imponenti manifestazioni di gioia e i canti collettivi per la vittoria della nazionale di hockey contro l'Unione Sovietica in una partita dei Mondiali nel '69. Parlando di hockey, va ricordato che Jaromír Jágr, stella di prima grandezza della nazionale e della lega nord-americana NHL, gioca con il numero 68 proprio in ricordo della Primavera di Praga.

Václav Havel, che in tutti questi anni è entrato e uscito di prigione, sta organizzando la sua rivoluzione democratica: dopo il primo raduno del 17, caricato dalla polizia, la gente torna nuovamente a riunirsi e ogni giorno cresce il numero delle persone. La presenza della musica nel movimento della Rivoluzione di Velluto sta già nel nome: infatti, nel coniare il termine, Havel rende omaggio agli amati Velvet Underground. Commenterà Salman Rushdie: “la scoperta che una vera rivoluzione era stata ispirata dal ringhiare affascinante della musica rock è stata assai emozionante”. Ma la musica non è solo l'ispiratrice, è anche presenza militante: il giorno 23, nel tardo pomeriggio, ci sono quasi mezzo milione di persone nella piazza, attendono Havel che dovrebbe parlare dal balconcino degli uffici di una casa editrice. Ma Havel vuole che la gente canti perché il canto ha una grande forza unificatrice. E spinge fuori il celebre cantautore Jaromír Nohavica. Che ricorda: “Non so quanta gente c'era lì sotto, ma sentivo la massa e l'energia. Attorno a me c'erano tutti i visi conosciuti e un sacco di televisioni e giornalisti. Volevo recitare una poesia, ma giusto prima di uscire sul balcone mi hanno convinto a cantare. Non avevo la chitarra e me ne hanno procurata una”. Quando finisce la gente urla: “Jarek, Jarek, Jarek!”. E allora Havel lo spinge nuovamente fuori. Si possono trovare in You Tube filmati di quei momenti, con Nohavica che dice

"Il popolo ceco trova sempre la sua forza nel canto collettivo, quindi cantiamo." E intona il suo motivo più celebre *Když mně brali za vojáka* che viene ripreso in coro da tutti quanti:

*Quando mi hanno preso soldato, a zero m'hanno rapato
parevo proprio un idiotacome tutti quelli intorno, orno, orno, orno,
come tutti quelli intorno.*

Il cantautore conclude laconicamente i ricordi di questa giornata: "Avevo 36 anni ed è arrivata la libertà".

C'è un inconsapevole *fil rouge* che unisce questa canzone di Nohavica a un'altra di Karel Kryl, *Lásko!* una delle più celebri, anch'essa dedicata alla vita di caserma vissuta in uno stato totalitario in cui ogni divisa assume fatalmente un significato sinistro, sia per il soldato che la indossa, che per il cittadino che la vede. Il brano è stato inciso anche in una traduzione italiana di Alessio Lega intitolata *Amore* che così inizia:

*E il resto resta ai sorci del rancio in camerata
le lettere a disfarci di noi ogni serata
prima del viaggio andiamo gettando gli stivali
sudati e ci masturbiamo nel sonno da cui voli...*

L'inizio della libertà si concretizza dodici giorni dopo, quando il leader comunista Husák si dimette nominando un governo a maggioranza non comunista. Lo slovacco Dubček, che dopo l'espulsione dal partito del 1968 era finito a fare il giardiniere, viene eletto presidente della Camera e il ceco Havel è presidente della Repubblica. Tornano i cantanti esuli. Tornano Karel Kryl e Jaroslav Hutka che però male si adattano alle trasformazioni della società diventando molto critici, soprattutto dopo la divisione tra Repubblica Ceca e Slovacchia, fortemente osteggiata, del resto, sia da Havel che Dubček. Kryl muore quattro anni dopo, ma in Germania, dove è tornato a vivere. E, finalmente, dopo vent'anni di ostracismo e di forzato silenzio, si può nuovamente ascoltare la voce di Marta Kubišová che riprende una carriera interrotta dal regime. E fa impressione vedere, nelle pagine interne di

un suo triplo cd edito nel 2010, una foto in cui è ritratta insieme a Karel Gott, col quale canta anche una versione ceca di *Scarborough fair*. Lo fa trentatré anni dopo l'esperienza di Charta 77, che li aveva visti su due trincee contrapposte.

La voce per eccellenza del nuovo corso ceco, l'icona della liberazione dal comunismo e dall'oppressione sovietica diventa però proprio Jaromír Nohavica che, al pari di Karel Kryl, è originario della Moravia, la regione orientale della Repubblica Ceca. La sua carriera artistica non solo va di pari passo con il nuovo decorso democratico, ma rappresenta quasi una metafora della rivoluzione stessa. Come questa era maturata lungo un decennio apparentemente silenzioso (l'attività di denuncia dei membri di Charta 77 non si era mai fermata malgrado l'eterogeneità dei vari rappresentanti) così la sua attività musicale parte da un fase quasi carbonara e sotterranea. Durante il periodo socialista l'industria musicale cecoslovacca, sia quella editoriale che quella discografica, abituata a procedere per le ingessate trafile burocratiche tipiche dei paesi dell'est, non si è mai dimostrata particolarmente aperta o coraggiosa nel lanciare o promuove giovani talenti. Registra semplicemente situazioni esistenti, per cui l'attività di un cantante ha bisogno di una lunga gavetta prima di approdare a una pubblicazione. Se, per di più, il repertorio non è di pura evasione (o perlomeno "neutro" nei contenuti) la situazione si complica ulteriormente: nessun funzionario desidera assumere rischi e, nel pubblicare un'opera, soprattutto se si tratta di un'opera prima, mira a una tranquillità di tipo politico, ancor prima che a un eventuale successo commerciale. E così la poesia di Nohavica è stata relegata per anni in quell'ambito sotterraneo che non è necessariamente dissidenza o clandestinità, ma semplicemente "non ufficialità". Ma come la dissidenza politica nel paese era montata inesorabilmente, così le canzoni di Nohavica aveva progressivamente conquistato l'attenzione e il favore delle generazioni più giovani e più insofferenti.

Quando si tratta di puntare a cambiamenti nella situazione politica, le nuove generazioni sembrano guardare, almeno un po', anche alla musica. E le elezioni politiche del 2013 lo confermano: tra i candidati c'era Vladimir Franz, l'accademico con il volto interamente tatuato, come il ramponiere Queequeg di *Moby Dick*. Franz, che insegna

alla facoltà di Belle Arti all'Università Carolina, è pianista, compositore di musica contemporanea e, a quanto sembra, anche cantautore. Ha raccolto solo il 6,84% delle preferenze ma, fatto indicativo, il suo elettorato è composto esclusivamente da giovani leve.

Nell'attesa di un futuro diverso, Praga continua a vivere anche nel suo splendido passato culturale, nella passione per il gotico, per il teatro, per la musica. E, tra le grandi tradizioni, è compresa anche quella delle marionette. Al Národní Divadlo Marionet, il più importante dei tre teatri praguesi riservati a questo tipo di spettacolo, l'allestimento del *Don Giovanni* di Mozart ha superato le 4.500 repliche. Le marionette create da Anna Ciganová e la regia di Karel Brozec e le voci registrate dei più importanti cantanti lirici del paese assicurano un continuo successo all'allestimento, esportato sia in Europa che in America. Dopo più di duecento anni dalle prime esibizioni praguesi, l'opera di Mozart non conosce flessioni di popolarità. E anche a Ostrava, il Národní Divadlo Moravskoslezské, cioè il Teatro Nazionale Moravo, ha allestito la trilogia di Mozart scritta su libretti di Da Ponte. Ma nella traduzione ceca. Che è stata affidata proprio a Jaromír Nohavica, grande appassionato di lirica.

E così, il celebre passaggio del *là ci darem la mano* diventa:

*Svou ruku, lásko, dej mi vejdemě spolu v ráj
ou touhu ze mne sejmi jež tíží po okraj
jak ráda s tebou šla bych však cítím divný strach
je údělem všech slabých mít srdce na vážkách.*

da: *Il Cantautore*, Club Tenco, Sanremo, 2014

Parigi di passaggio

Dal Secondo Impero alla Terza Repubblica

All'inizio del 1863, Napoleone III è al potere da una decina d'anni. Nel dicembre del 1852, dopo quattro anni trascorsi nelle vesti di presidente della Repubblica, aveva preso la decisione: al pari di tutte le potenze europee, anche la Francia doveva diventare un impero. O meglio: tornare a essere quell'impero anomalo basato sugli ideali della Rivoluzione del 1789. È un'idea che bene si adegua, da una parte, alle nostalgie bonapartista e, dall'altra alla politica estera del paese, basata su mire espansioniste. Evidentemente, parafrasando l'Armida rossiniana:

*...al dolce impero
natura ognor soggiace.*¹

Sulle vestigia dell'illustre zio, con cui condivide solo il nome e le sfrenate ambizioni, è stato l'unico non monarca a diventare capo di un impero europeo. E l'ha fatto cambiando semplicemente il titolo di "presidente" con quello di "imperatore", senza apportare una sola modifica alla carta costituzionale del paese.

Il colpo di stato ha provocato la scelta dell'esilio per molti illustri avversari politici, primo fra tutti Victor Hugo. Alcuni hanno trovato rifugio nella regione francofona della Savoia, ancora piemontese. Tra questi, gli scrittori Eugene Sue e Alexandre Dumas padre. Ai rifugiati, il savoiano Joseph Dessaix ha dedicato, nel 1856, *La Liberté*. La canzone riscuote tanto successo da diventare l'inno della Savoia e in tutti

1. Rossini, Gioachino (libretto di Giovanni Federico Schmidt) *Armida* 2° atto, finale.

questi anni di impero ha continuato a essere cantata, seppure con il titolo *Chant des Allobroges*, dal nome delle antiche tribù celtiche abitanti della regione

*Allobrogi valenti! Nelle vostre verdi campagne
accordatemi sempre asilo e sicurezza
perché amo respirare l'aria pura delle vostre montagne
io sono la Libertà! la Libertà!*²

Seppure non sia un monarca, Carlo Luigi Napoleone è figlio di un re: è il terzogenito di quel Luigi Bonaparte, alias Lodewijk Napoleon, posto sul trono olandese dall'illustre fratello e poi costretto ad abdicare, dopo soli quattro anni, a causa della mancata sottomissione alle sue direttive. Si era rifiutato di aderire al blocco continentale anti-inglese e di adottare la circoscrizione obbligatoria. L'intromissione negli affari interni dei piccoli stati confinanti è un ritornello ricorrente: anche Luigi Filippo, il re della restaurazione borbonica dopo il Congresso di Vienna, aveva appoggiato la rivoluzione in Belgio nella speranza di insediare sul trono uno dei figli. E il monarchico deluso Pierre de Béranger aveva ammonito quel popolo con una canzone:

*... lo si sa bene in Francia
là son del trono un caldo partigiano
e poi la storia ha risposto anche troppo.
ci sono solo principi dabbene.
Padri del popolo, lo fanno scoppiare d'agi:
più s'istruisce e men ne han paura.
Al buo Enrico succede Luigi tredici...*³

La madre di Napoleone III, Hortense de Beauharnais, è figlia di Giuseppina, la celebre prima moglie di Napoleone I. Del quale, quindi, non è stata soltanto figliastra, ma anche cognata.

2. Dessaix: *Les Allobroges (La Liberté)* Armand Mestral *Anthologie vol. 1 Chansons historiques de France*, s.d.

3. Béranger, Pierre de: *Conseils aux belges* In: Armellini Guido (a cura di) *La canzone francese*, Savelli Editore, Roma, 1979.

In un primo momento, il marito Luigi, assediato da più che ragionevoli dubbi, si era rifiutato di riconoscere la paternità di questo terzo figlio. Poi avevano avuto il sopravvento ragioni di opportunità politica. Che, comunque, non erano mai riuscite a soffocare le dicerie, riprese in continuazione. Recenti analisi del DNA hanno confermato quanto le perplessità di Luigi fossero saldamente fondate.

I genitori vivono separati e il giovane Carlo Luigi Napoleone cresce con la madre. Con la Restaurazione monarchica i due sono costretti all'esilio, come tutti i membri della dinastia bonapartista. Nelle varie tappe arrivano a Roma, dove la famiglia possiede una villa. Qui il rampollo studia l'italiano e riuscirà a parlarlo in maniera per lo meno comprensibile, almeno quanto Vittorio Emanuele II.

Hortense de Beauharnais, cui viene riconosciuto il titolo di regina madre, si diletta di musica. Ha lasciato alcune canzoni, non certo memorabili, come *Madame de la Vallette*, *Ne m'oubliez pas*, *Romance de Ségur*.

Proprio a lei viene attribuita la musica dell'inno del Secondo Impero, *Partant pour la Syrie*. Si vocifera che il vero autore sia Louis Drouet, costretto spogliarsi per ragioni di stato da questo ruolo. Con Hortensie le paternità sono sempre dubbie.

Si tratta di una canzone mitologica, ispirata alla napoleonica campagna d'Egitto, scritta su un testo di Alexandre de Laborde:

*Partendo per la Siria
il giovane e bel Dunois
andava a pregare Maria
di benedire le sue gesta:
fate, Regina Immortale,
lui disse in partenza,
che io ami la più bella
e che io sia il più valoroso⁴*

4. Laborde-Beauharnais *Partant pour la Syrie* In: Les musiciens de la marine nationale de Toulon *Anthologie de la musique militaire française*.

I Bonaparte sono considerati dall'aristocrazia dei *parvenu*, tanto più che della famiglia fa parte Pierre Napoléon, figlio di Luciano, uno dei fratelli di Napoleone I, e quindi, cugino del nuovo imperatore. Un personaggio tutt'altro che raccomandabile, sovente implicato in risse e in fatti di sangue, ma sempre salvato dall'appartenenza alla famiglia. Per sfuggire all'arresto, a Roma ha ammazzato un gendarme, ma è stato graziato da papa Gregorio XVI perché figlio del principe di Canino, un titolo conferito da Pio VII. Negli Stati Uniti ha ucciso un passante durante una rissa ed è stato semplicemente espulso. Il cognome continua a contare, tanto è vero che nel 1848, alla fondazione della Seconda Repubblica, viene eletto deputato in Corsica. Arruolatosi nella Legione Straniera, diserta, ma l'unico provvedimento preso nei suoi confronti è la degradazione.

Della borghesia che si sta arricchendo, l'imperatore è, invece, l'emanazione naturale.

Per una potenza emergente, diventa una necessità ineludibile il comunicare non solo la propria grandezza, ma anche una propria identità culturale. L'impronta di una centralità ben riconoscibile è individuata nel rinnovamento urbanistico di Parigi, affidato al prefetto Georges Haussmann che trasforma la città facendo radere al suolo i quartieri centrali dalle strette e malsane strade medioevali, teatro della rivolta del 1848. I grandiosi lavori della nuova urbanizzazione, iniziati nel 1852, proseguono con solerzia seguendo un piano basato su prestiti ed espropri, in una commistione tra iniziativa privata e normativa pubblica.

Tutti gli insediamenti medioevali de l'Île de la Cité, una delle due isole fluviali, vengono demoliti per allestire nuove edificazioni. Si valorizzano i prestigiosi monumenti storici, come Notre-Dame, mediante l'abbattimento di edifici che ne impediscono una visione da lontano e vengono costruiti i nuovi ponti di collegamento

*per andare a Notre-Dame,
da Notre Dame fino a Parigi
è stato necessario mettersi al lavoro
e portare pietre sulle spalle*

*per potere passare sopra l'acqua*⁵

Parigi sta edificando la sua immagine imperiale: si allestiscono spazi verdi, si costruiscono nuovi monumenti pubblici e importanti infrastrutture come le stazioni ferroviarie e i mercati. Si stabilisce una regolamentazione delle facciate per i nuovi edifici, tutti collegati da ramificate reti idriche, fognarie e d'illuminazione.

Il prefetto, ammaliato dalle suggestioni prospettiche, fa costruire grandi piazze connesse da maestosi *boulevard*, le principali direttrici di traffico, che ben presto si riempiono di ristoranti, caffè e teatri:

*passi echeggiano sulla pietra
notte di pioggia sul Boulevard Haussmann
la musica parigina esce dai bar*⁶...

Ci si sta immergendo nel periodo d'oro di una borghesia onnivora, ricca di curiosità, priva d'ideologie e, spesso, anche di gusto. Nelle abitazioni si ostenta il benessere con una sovrabbondante presenza di tessuti, tappezzerie e passamanerie. La mancanza di personalità emerge da un'architettura che approfondisce tutti gli stili del passato, nessuno escluso.

Per le nuove strade si aprono anche inediti utilizzi: il 31 maggio del 1868, il Vélo Club organizza, al Parc de Saint Cloud, la prima gara ciclistica ufficiale del mondo.

La continua volontà di evasione trova nei “racconti fantastici” un adeguato riscontro letterario, nonché un fortunato sbocco editoriale. Incontrano grande successo quelli di Edgar Allan Poe, resi celebri dalle traduzioni di Baudelaire, di Théophile Gautier, di Honoré de Balzac, di Guy de Maupassant e, soprattutto, di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, cui lo stesso Offenbach dedicherà la pièce *Contes d'Hoffmann*.

Adattandosi alla tendenza, Jules Ferry pubblica *Contes fantastiques d'Haussmann* una serie di pamphlet dove ci si riferisce sia ai

5. Marnay-Heyral *Notre-Dame de Paris* Edith Piaf, Columbia 1952.

6. Reynolds-Piazzolla *I've Seen That Face Before (Libertango)* – In: Kirsty MacColl *The One and Only* Metro, 2001.

“racconti” che ai “conti” del ricostruttore della capitale. Spesso si sostiene che il titolo dato da Ferry sia una referenza al lavoro di Offenbach, ma gli scritti sono del 1868, mentre l’opera musicale è del 1881.

Si scopre così che il preventivo di 500.000 milioni di franchi è stato allegramente triplicato e che, per di più, il finanziamento dei progetti sta sfuggendo al controllo parlamentare diventando, così, destinato a pesare in maniera impreveduta sulle imposte, la cui equa ripartizione è già gravata da dubbi e sospetti.

Anche una parte dell’accondiscendente borghesia, sempre più preoccupata, comincia a prendere le distanze dalla politica di Napoleone e il caustico Gustave Nadaud, scrittore, poeta e chansonnier mondano, fa sentire la sua voce

*anche se ho una regolare licenza, una moglie e dei bambini
non mi piace che si scherzi sulle imposte, io le difendo
di arricchire la patria dovremmo essere contenti
aumentatele, vi prego, signori delegati.
Il mio vicino mi scandalizza per il lusso ingiurioso
tutti i giorni sotto la sua rimessa arrivano dei carri orgogliosi
ho sentito nella sua scuderia nitrire tre cavalli focosi
fate loro pagare le tasse, vi prego, signori delegati.⁷*

Il piano urbanistico incontra anche l’opposizione, però politicamente esile, dei piccoli proprietari espropriati. Non trova adesioni nemmeno presso le classi popolari, anche perché espelle 10.000 persone dal centro storico e gli alti standard imposti alle nuove case escludono, di fatto, le fasce più deboli. Che vengono emarginate dalla società parigina andando così a creare aree di montante insoddisfazione, dagli sviluppi pericolosi:

*Nella vecchia città francese
esiste una razza di ferro
la cui l’anima come una fornace*

7. Nadaud *Les impots* In: EE.VV. (interpretazione di Robert Rocca *Histoire de France par les chansons* Vernillat /Barbier, s.d.

*ha col suo fuoco abbronzato la carne.
Tutti i suoi figli nascono sulla paglia
come palazzi hanno i bassifondi.
È la canaglia, e io sono uno di loro.*⁸

Tra le accuse mosse al progetto, c'è anche quella di essere l'espressione di un regime autoritario per avere creato spazi particolarmente adatti alle truppe governative in caso di sommosse. Le barricate del 1848, come quelle delle precedenti insurrezioni, erano state rese possibili dalla particolare conformazione del centro storico, con le sue vie strette e ramificate. Tali rivolte risulterebbero ingestibili nei grandi boulevard, adattissimi, invece, ai veloci spostamenti dei militari. Presentando il suo piano urbanistico, lo stesso Hausmann non ha mai fatto mai mistero dei vantaggi per l'ordine pubblico.

L'immagine della capitale deve riflettere quell'autentico ruolo di potenza che, però, soltanto l'esercito è in grado di conquistare. Da quando Napoleone III è al potere, con un'insolita commistione di democrazia parlamentare e di potere assoluto che collocano il suo impero a metà strada tra una repubblica e una monarchia, le forze armate francesi non se ne sono certo state con le mani in mano. Nel 1854, mentre consolidava la sua presenza nel Senegal, il paese, alleatosi con Inghilterra e Turchia, aveva dichiarato guerra alla Russia e le truppe erano sbarcate in Crimea. Nel 1855, si unisce un nuovo alleato, il Piemonte di Cavour che manda i bersaglieri di Alessandro La Marmora nella spedizione comandata dal fratello Alfonso. L'alleanza è voluta dallo stesso primo ministro italiano che ha per obiettivo l'alleanza contro l'Austria che permetta di ottenere future annessioni territoriali. Il che permetterà la facile equazione secondo cui la conquista della Lombardia è nata proprio in Crimea:

*Lo stuolo di La Marmora
sui campi di Crimea
la foce Eridanea*

8. Bouvier-Darcier: *La chanson des gueux (La Canaille)*. In EE.VV.(interpretazione di Francesca Solleville) *La Commune en chantant* DiscaAZ, 1971.

*ritolse allo stranier*⁹

Napoleone è all'apice della sua popolarità: l'Esposizione universale di Parigi del 1855 testimonia la prosperità dell'economia nazionale e il Congresso di Parigi dell'anno seguente sancisce il prestigio del paese in campo diplomatico, consolidato dal trattato commerciale con la Russia del 1857. Nel 1858 è la volta dell'Oriente con un paio di occupazioni: quella di Saigon insieme agli spagnoli e quella del forte cinese di Ta-ku insieme alla Gran Bretagna. I due paesi impongono alla Cina l'apertura al commercio di undici porti. Nel 1859 il Piemonte riesce a farsi dichiarare guerra dall'Austria e la Francia, come segretamente concordato a Plombiers, interviene in suo aiuto sconfiggendo i nemici a Palestro, Magenta, Solferino e San Martino. Prima della battaglia di Magenta, curiosamente, sia la banda militare francese che quella austriaca suonano *La bella Gigogin*:

*rataplan! tambur io sento;
che mi chiama la bandiera;
oh che gioia! Oh che contento:
io vado a guerreggiar.*¹⁰

Ma l'opinione pubblica francese non è tanto contenta di andare a guerreggiar, soprattutto in considerazione delle notevoli perdite umane registrate nelle battaglie. Per cui l'imperatore, contro le aspettative dei Piemontesi, firma velocemente l'armistizio di Villafranca, grazie al quale la Francia si annette Nizza e la Savoia, mentre l'Austria esce pesantemente indebolita sul piano economico avendo perso, con la Lombardia, il maggiore contribuente erariale.

Nel frattempo le relazioni con l'Inghilterra si fanno molto tese per via per i lavori del canale di Suez, intrapresi da Ferdinand de Lesseps

*Supponi di avere del denaro
e di essere intelligente*

9. Cuconato-Gastaldi-Hertel: *Flik Flok* In: Bertuzzo, Leandro *La fanfara dei bersaglieri - storia e musica* - Bertuzzo, Cinisello Balsamo, 1985.

10. Giorza (testo di anonimo): *La bella Gigogin* In: Svampa, Nanni op. cit.

*per non fare la figura degli imbecilli
si comprerà una città
e la si chiamerà Suez...
...si scaverà un canale
facendolo pagare a tutti....*¹¹

La spedizione garibaldina in Sicilia irrita non poco Napoleone che si vede indebolito nel prestigio. Ma la situazione economica del paese, densa di difficoltà, lo convince a restituire al parlamento maggiori poteri, esercitando il proprio in maniera più defilata. Nel frattempo in Siria scoppia una sanguinosa guerra civile tra cristiani maroniti e musulmani drusi. Di fronte all'impotenza del governo turco, le grandi potenze conferiscono alla Francia un mandato d'intervento e Napoleone invia delle truppe. Le parole dell'inno materno riacquistano così attualità.

Poiché Parigi è il centro mondiale di una vita festosa e spensierata, a caratterizzare il periodo, c'è la musica che, celebrando il piacere della vita, ne contraddistingue l'immagine e la magnificenza.

La "nobiltà borghese" del caduco impero trova in Jacques Offenbach la principale colonna sonora e assume il *can-can* come icona culturale, esaltando il musicista senza nemmeno preoccuparsi molto della pungente volontà satirica delle sue opere. A volte si tratta d'impertinenti stiletate, come quando, nella *Périchole*, s'ironizza sul favore goduto a corte dai connazionali dell'imperatrice, l'andalusa Eugenia, contessa di Montijo:

*e i suoi genitori cantano con ebbrezza
diventerà grande perché è spagnolo*¹²

E, quando, Orfeo e Opinione duettano nell'*Orphée aux inferns*:

*Vieni! È l'onore che ti chiama!
E l'onore deve essere anteposto all'amore!*

11. Béart: *Suez* In: Guy Béart *Encore un été*, Philips, 1963.

12. Offenbach (libretto di Henri Meilhac & Ludovic Halévy) *La Périchole* Atto I, scena V.

*Benedici dunque la guida fedele
che ti seguirà fino al ritorno*¹³

Una parte del pubblico non sembra nemmeno accorgersi dei riferimenti alla famiglia imperiale e della non velata allegoria di queste parole. E quando Giunone chiede al marito se ha per caso fatto ancora una scappatella e lui risponde

*Ma no, mia buona Giunone... ma no... dei pettegolezzi... puri pettegolezzi... Sono i giornalisti che
spargono queste voci per diffamarmi!*¹⁴

si preferisce ignorare, o comunque rimuovere, l'allusione alle numerose avventure extra-coniugali dell'Imperatore, destinate ad arricchire l'albero genealogico non ufficiale della famiglia. Una delle relazioni adulterine, quella con Virginia Oldoini, più nota come la contessa di Castiglione, sembra avere avuto anche una ricaduta politico-militare con la "campagna d'Italia del 1859", denominata nella pensuola subalpina "seconda guerra d'Indipendenza".

In Italia le gesta della nobildonna piemontese vanno ad arricchire le rime più scontate dei papiri e dei canti goliardici:

*La contessa di Castiglione
dava il culo a Napoleone*¹⁵

nella buona borghesia francese, invece, si sorride con benevolenza: in fin dei conti è la semplice resa alle arti seduttive dai fini patriottici, già attuata dall'illustre zio con la polacca Maria Walewska. Nulla di nuovo, sotto il firmamento bonapartista,

In una crescente aspettativa rivoluzionaria che attraversa settori crescenti del proletariato, i canti operai guardano alle nuove strade pa-

13. Offenbach, Jacques *Orphée aux Enfers* (libretto di Hector Crémieux e Ludovic Halévy) atto primo, scena IX.

14. id. atto secondo, scena I.

15. Anonimo: *La contessa di Castiglione*.

rigine con il pensiero rivolto al futuro, in attesa che qualche elemento naturale faccia la sua catartica comparsa

*aspettando che un vento migliore
soffi dal cielo o dalla terra*¹⁶

Nell'attesa dell'impetuoso vento propizio, alita le sue brezze la canzone politica che si era formata nelle *goguettes*. Si tratta di locali frequentati tradizionalmente da operai e sono considerati l'espressione della poesia popolare. Ma, come precisa Guido Armellini: "Non si tratta evidentemente di operai di fabbrica, gravati da 12-14 ore di lavoro massacrante, ma piuttosto di apprendisti e operai-artigiani delle vecchie professioni che hanno tempo di leggere di e di informarsi e scelgono la canzone come strumento di lotta politica"¹⁷.

Le *goguettes* sono state chiuse da Napoleone III per il loro carattere sovversivo, ma continuano la loro attività sotto forma di associazioni, solitamente formate da una ventina di persone che, al pari dei circoli letterari, si danno appuntamento in qualche locale. Tra i poeti operai che si mettono particolarmente in luce c'è Jean-Baptiste Clément. A ventisette anni, nel 1863, conosce il suoi primi successi, scrivendo *Au Moulin de Bagnolet* e, per l'editore Vieillot, *Les cerises de Jeanette*, musicato ed eseguito da Darcier nei *café concert* e poi ripreso anche da Jules Pacra e da Thérésa. Clément è anche l'autore di celebri canzoni infantili, tra cui *Dansons la Capucine*. Si tratta di un motivo che riprende una filastrocca tipica del Mezzogiorno

*nel suo piccolo cappuccio
non c'è pane secco.
non c'è pane per noi
ce n'è dalla nostra vicina,
ma non è pane per noi.*¹⁸

16. Dupont, Pierre: *Le chant des ouvriers* In. Marc Ogeret *Autour de la Commune* Vogue, 1994.

17. Armellini, Guido *op. cit.*

18. Anonimo: *Dansons la capucine*. In: Lambert, Louis (a cura di) *Chants et Chansons populaires du Languedoc, reduellis et publiés avec la musique et la traduction*

Nella versione di Clément, messa in musica da Marcel Legacy, la canzone si sviluppa trasformandosi in denuncia:

*Danziamo la capucine
Il pane da noi manca
il curato ha una grassa cucina
ma lui mangia senza di voi.
Danziamo la capucine!
E attenti al lupo!..¹⁹*

E, di strofa in strofa, si fa sempre più nutrito l'elenco delle carenze: manca la legna che imputridisce nel torrente, manca il vino, mentre i grandi fittavoli ne bevono in abbondanza,, manca il denaro, mentre l'imperatore ne ha una miniera, manca lo spirito perché l'istruzione è proprio nella mina, manca l'amore perché la povertà assassina l'ha cacciato dalle nostre case... E cosa si ha, invece? È arrivata la tristezza e poi Madama Miseria e la sua vicina Madama Collera verranno da tutti. Per concludere, infine:

*Danziamo la capucine
la collera è arrivata da noi.
Madama Vendetta e la sua vicina
correte e vendicatevi!
Danziamo la capucine!
A attenti al lupo....*

Nel 1866 scrive un testo, musicato due anni dopo dal tenore Antoine Renard e da questi presentato all'Eldorado ottenendo un buon successo. Si tratta di *Le temps des cerises*.

française Imprimerie Centrale du Midi, Montpellier, 1905 pag. 34.

19. Clément-Legacy: Dansons la Capucine In: Clément, Jean-Baptiste, Chansons Marpon et Flammarion, Parigi, 1887.

*Amerò sempre il tempo delle ciliegie
è di quel tempo che conservo nel cuore
una piaga aperta...
E se anche la signora Fortuna mi venisse offerta
non potrà mai calmare il mio dolore...
Amerò sempre il tempo delle ciliegie
e il ricordo che conservo nel cuore! ...²⁰*

È la canzone che consegnerà Clément alla storia, sarà la colonna sonora dei Comunardi deportati e diventerà una delle canzoni francesi più note, della quale esistono più di cento versioni discografiche.

Nella letteratura, il Realismo va alla ricerca della verosimiglianza, mentre lo sviluppo tecnologico ci regala la rappresentazione del reale: Louis Daguerre presenta, nel 1839, la dagherrotipo, il primo procedimento fotografico che conosce, negli anni seguenti, un'evoluzione costante. Si tenta di riprodurre, oltre all'immagine, anche il suono. Si fa risalire al 1860 la prima incisione sonora a opera del libraio Édouard-Léon Scott de Martinville, inventore del *phonautographe* che registra i suoni anche se non è ancora in grado di riprodurli. Si tratta di una canzone popolare, *Au clair de la lune*:

*Al chiaro di luna il mio amico Pierrot
prestami la penna per scrivere una parola
a mia candela è morta non ho più fuoco
aprimi la tua porta per amor di Dio.²¹*

Non c'è un linguaggio capace di caratterizzare il periodo e il diligente eclettismo è anche geografico: dal lontano Giappone, apertosi recentemente al mondo, arrivano le litografie di Hokusai, Hiroshige e Kuniyoshi che si trasformano in una vera moda. Si tratta di una pittura che, al volume, privilegia il colore e in cui le linee nere di contorno

20. Clément– Renard: *Le temps de cerises*. id.

21. Anonimo (da alcuni attribuita a Jean Baptiste Lully) *Au clair de la lune*.

superano la problematica tridimensionale. Con l'eliminazione del chiaroscuro, delle sfumature e con la stesura uniforme della tinta, è una rappresentazione che si contrappone alla fotografia ed è destinata a influenzare la nuova pittura tanto che si parlerà anche di un "giapponesimo" di Van Gogh:

*la sera rende azzurre le scogliere
come una stampa giapponese ...*²²

Nel campo dell'immagine, il rapido sviluppo della tecnica fotografica comincia a mettere in crisi la pittura accademica tradizionale. Grazie ai progressi nel campo dell'ottica, lo sviluppo tecnologico della rivoluzione industriale riguarda anche l'osservazione quotidiana e si traduce nella volontà di catturare l'impressione momentanea, le variazioni di colore nel mutare della luce. È la pittura dell'attimo fuggente che rivoluziona quella accademica introducendo tocchi veloci e materici.

*Il mondo ha la bellezza dello sguardo che vi posa
il giardino di Monet, il sole di Renoir,
non sono che il riflesso della loro visione delle cose
di cui ciascuno di noi può essere lo specchio*²³

Il movimento denominato "Impressionismo" si forma, in realtà, senza manifesti o precise formulazioni teoriche, ma in maniera assolutamente non organizzata e spontanea. Nasce, però, dal continuo dibattito che sta coinvolgendo un gruppo di giovani artisti che si chiamano Pierre Auguste Renoir, Claude Monet, Jean Frédéric Bazille e Alfred Sisley. Poi si assoceranno Camille Pissarro ed Edgar Degas. Siamo a Parigi, dove le feconde discussioni avvengono nei caffè: prima al Guerbois e poi al Café de la Nouvelle Athènes di Pigalle, lo stesso in cui Maurice Ravel conoscerà Erik Satie e dove verranno ambientate diverse celebri tele, da *L'absinthe* di Degas, a *La prune* di Monet.

22. Senlis-Ferrat– *Chanson pour toi* In: Jean Ferrat *Maria* Barclay, 1967.

23. Dutueil, *Regard impressioniste* In: Yves Dutueil *Ton absence* BMG, 1987.

Riflettendo lo spirito della società che rappresenta, Napoleone è pronto a fagocitare ogni tipo di stile e si dimostra aperto a tutti i nuovi linguaggi. Per dare spazio agli artisti non ammessi al Salon ufficiale, nel 1863 fonda il *Salon des Refusés* (Salone dei Rifiutati).

Il *Salon des Refusés* ospiterà, fra gli altri, anche Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas e la denominazione si trasforma in frase idiomatica destinata a entrare nel linguaggio comune:

*io sono sempre al debutto
tu non mi hai tagliato le ali
al Salone dei Rifiutati*²⁴

Dei nuovi pittori, il primo ad approdarvi è Édouard Manet che espone *Dejeuner sur l'herbe*, una tela non ammessa al Salone ufficiale. L'opera scandalizza i moralisti perché, accanto a due borghesi compitamente vestiti, sono raffigurate due ragazze. Quella in primo piano, che sembra guardare lo spettatore con sguardo invitante, non è astrattamente nuda come lo sono le modelle di tanta accademica pittura bucolica, bensì completamente svestita e accanto a lei ci sono gli abiti che si è tolta. Scandalizza anche i puristi perché il contrasto cromatico e l'uso non propriamente classico della prospettiva sovvertono i canoni cattedratici della pittura. Nelle ombreggiature, Monet non usa il nero, considerandolo un non-colore, preferisce scurire con l'ocra bruna o con la terra di Kassel. Si tratta di una grande tela destinata a diventare oggetto di molteplici citazioni

*Tutte e due avevamo fatto colazione sull'erba
e io ne avevo fumata un po'
nei miei occhi un triangolo superbo, i tuoi occhi
poi la notte oscurò il prato
per gli uccelli abbiamo lasciato i biscotti secchi.*²⁵

24. Diterzi: *Salon des Refusés* In: Claire Diterzi, *Le Salon des Refusés Naïve Records*, 2013.

25. Nougaro: *Dejeuner sur l'herbe* Claude Nougaro: *Embarquement immédiat*, Mercury2000.

Il grande scalpore sollevato dal quadro pone Manet in un ruolo di precursore del movimento e di caposcuola. Il tema del *pic-nic* viene ripreso dal giovane Claude Monet nel 1867, l'anno in cui muoiono Charles Baudelaire e Jean-Auguste Ingres. Ma del suo omonimo, e più composto, quadro ci arriverà solo un frammento, essendo marcita parte della tela, abbandonata nello studio di Bazille.

Risulta curiosa una coincidenza: l'intervallo di quattro anni tra la prima e la seconda tela intitolate *Dejeuner sur l'herbe*, il 1863 e il 1867, costituisce la parabola temporale delle vicende messicane di Massimiliano d'Asburgo, ritenuto poco meno di una sventurata marionetta di Napoleone III.

Nel 1861 il governo riformatore di Benito Juárez decide di sospendere i pagamenti degli interessi sui prestiti contratti all'estero dal suo predecessore, ritenendo l'operazione assolutamente svantaggiosa per il Messico. Il creditore maggiore è il banchiere francese Jean-Baptiste Jecker, che verrà fucilato durante la Comune, e Parigi decide di usare la forza per ottenere le competenze dovute. Nel gennaio del 1862 Napoleone spedisce la Legione Straniera a invadere il paese debitore non solvente. E i legionari partono intonando *Eugénie*, un motivo dedicato per l'occasione all'imperatrice e scritto su un canto tradizionale di marinai

*Partiamo per il Messico
partiamo con le vele al vento
addio, bella Eugénie
tra un anno torneremo.*²⁶

Alcuni conservatori messicani, nemici di Juárez e appoggiati dalla Chiesa cattolica, approfittano della situazione per cercare alleanze in Europa arrivando perfino a offrire la corona a un regnante europeo:

26. anonimo: *Eugénie* In Musique Principale de la Légion Étrangère, *Marches et Chants de la Légion Étrangère* Bellevue, 2002.

*gridano offrendo una povera corona
a Napoleone III dei Francesi...*²⁷

A *Napoléon le petit*, il piccolo, come sarcasticamente e sprezzantemente definito da Victor Hugo, non pare vero di approfittare dell'occasione per creare uno stato satellite vicino agli Stati Uniti impegnati nella guerra civile. Offre perciò il trono a Massimiliano d'Asburgo, fratello minore dell'imperatore austriaco Francesco Giuseppe. Il cadetto, pressato anche dalle ambizioni della moglie Carlotta del Belgio, crede all'invito e cede alla lusinga.

*e alla fine il biondo Massimiliano,
ben appoggiato da questi traditori,
credendo che Juarez lo stava aspettando
facendogli gli inchini d'onore...*²⁸

Accetta senza avere ben capito cosa lo possa attendere sull'altra sponda oceanica. Viene incoronato imperatore e sceglie come residenza il castello di Chapultepec che domina Città del Messico. Lo fa ristrutturare in stile neoclassico e decide di costruire un grande viale di collegamento alla città, intitolandolo alla moglie Carlotta: *paseo de la Emperatriz*. In questo edificio vuole trasferire gli usi e la magnificenza della corte asburgica

*Là nel castello il biondo e Carlotta formano
la loro corte con tutte le loro feste...*²⁹

In questo spensierato clima festoso, la musica austriaca e quella messicana trovano un punto d'incontro: il musicologo Franco Fabbri si chiede quale delle due tradizioni abbia influenzato l'altra, poiché le trombe e gli altri fiati che suonano per terze parallele sono una caratte-

27. López Tarso: *La Vida de Benito Juárez* In: Ignacio López Tarso *Con lo mejor de los corridos*, Sony 2001.

28. id.

29. id.

ristica sia dei gruppi *mariachi* sia di quelli dello *schlager* tedesco, soprattutto bavarese e austriaco.

Il potere di Massimiliano è puntellato solo dalla Legione straniera. In realtà, il re Leopoldo, desideroso di neutralità e non volendo compromettere ulteriormente il suo paese nell'impresa, fa pressioni presso Napoleone affinché nessun legionario belga partecipi alle operazioni americane. L'imperatore francese acconsente e costoro sono dirottati in Algeria. Devono, perciò, restituire il *boudin*, la tenda arrotolata sullo zaino, a forma di salsicciotto, appositamente studiata per la spedizione. Ed ecco che l'*incipit* dell'inno della Legione, *Le boudin*, inizia con questi misteriosi versi:

*Tieni, ecco il salsicciotto, ecco il salsicciotto, ecco il salsicciotto,
per gli Alzariani, gli Svizzeri e i Loreni
per i Belgi non ce n'è più, per i Belgi non ce n'è più
perché sono dei paraculi.*³⁰

Le truppe spedite dalla Francia abbandonano ben presto il paese, richiamate in Europa dal potenziamento militare della Prussia che è in guerra con l'Austria e, ancor di più, dalla posizione del governo degli Stati Uniti che, finita la guerra civile, rende esplicita a Napoleone la volontà di applicare la dottrina Monroe "l'America agli Americani".

La moglie Carlotta, tornata in Europa a mendicare un sostegno presso le varie corti, impazzisce. Massimiliano, abbandonato da tutti, è condannato a morte da un tribunale messicano e, mentre tenta la fuga, è catturato. Finisce davanti a un plotone d'esecuzione.

I *corridos* messicani rievocano gli avvenimenti con l'orgoglioso disprezzo nazionale riservato agli invasori:

*Di schiavizzare il paese
cercava Massimiliano
però don Benito Juárez
lottò contro quel tiranno
e diede prova ai francesi*

30. Wilhem: *Le boudin* In: EE.VV *Legende* Deutsche Grammophon 2013.

*di ciò che vale un messicano*³¹

In Europa, a ricordarsi di questo tragico e imbarazzante personaggio sono solo Franz Listz, che compone una marcia funebre, ed Edouard Manet. Costui ha trentun anni e, per istinto, carattere e formazione, è poco propenso ad accodarsi alle abitudini e ai dettami delle tradizioni. Indipendente, più che provocatoriamente anticonformista, non fa mistero nemmeno delle sue posizioni politiche. Dedica ben tre tele alla fucilazione di Massimiliano accusando, con l'arma dei pennelli, l'imperatore francese di averlo sacrificato sull'ara delle proprie personali ambizioni. E Massimiliano viene perciò raffigurato con il sombrero, mentre i fucilatori indossano le divise francesi.

Accanto a questa vicenda, un'operetta che sfocia in tragedia, sul palcoscenico del continente americano c'è posto anche per la farsa e la diplomazia francese è costretta, suo malgrado, a recitare alcuni ruoli imbarazzanti.

Nel 1859 Faustin Soulouque si proclama imperatore di Haiti, manifestando le proprie espansionistiche sull'altra metà dell'isola, la Repubblica Dominicana.

Non è una novità: già Jean-Jacques Dessalines, leader della guerra d'indipendenza dalla Francia, nel 1804 si era auto-proclamato imperatore con il nome di Giacomo I. Un regno, il suo, non molto lungo perché, despota tirannico e sanguinario, si era ben presto attirato l'avversità dei suoi stessi compagni che lo avevano deposto e ucciso due anni dopo. Questo non impedirà di intitolare l'inno nazionale, *La Des-salinienne*, proprio a lui:

*Per la bandiera, per la Patria
morire è bello, morire è bello
il nostro passato ci grida:
abbiate l'anima agguerrita*³²

31. Anonimo: *Don Benito Juárez* http://www.geocities.ws/alma_mia/corridos.

32. Lhérisson-Geffrard: *Hymne national d'Haiti* In: *National Anthems*, National Anthems, 2011.

E come Dessalines si era ispirato a Napoleone Bonaparte, Soulouque si atteggiò al nipote Napoleone III.

Analfabeta e iper-superstizioso, antesignano di Bokassa negli atteggiamenti, dilapidò le finanze statali in una serie di cerimoniali che tentano di scimmiettare la corte imperiale francese. Nel 1869, dopo dieci anni di governo, viene deposto e si rifugia nel consolato della Francia, che si vede costretta ad accordargli protezione.

Il secondo episodio riguarda un avventuriero francese, l'avvocato Orelie Antoine de Tounens, che l'anno seguente, il 1860, si proclama (o viene proclamato dagli indios Mapuche, non è chiaro) re di Araucania e Patagonia con tanto di costituzione, capitale, bandiera, inno e moneta nazionale. Si tratta di un immenso territorio che va dall'Atlantico al Pacifico

*Oh, grande Orelie, signore degli indiani
sei famoso, senza uguali, in vostro onore
cinquanta belle ragazze danzeranno il Malambo*³³

Si tratta, in realtà, di una canzone satirica scritta nel 1864 da Guillermo Frick, musicista cileno di origini tedesche, per ridicolizzare gli atteggiamenti di Tounens e quelli dei Mapuche

*I Mapuche, i Mapuche sono estremamente coraggiosi!
I Mapuche cantano mentre montano i loro cavalli,
e cantano molto bene e sono felici
di vivere rubando, rapinando e uccidendo.*

Tourens viene arrestato in Cile quando si reca a trattare con il governo locale il riconoscimento del nuovo stato. Non senza qualche attendibilità, viene dichiarato pazzo e ricoverato in manicomio. Essendo egli cittadino francese, il consolato di questo paese si vede costretto a fare pressioni sul governo cileno per risolvere in altri termini l'imbarazzante situazione. Tourens viene così espulso nel paese d'origine.

33. Frick, Guillermo: *Himno a Antonio Orelie*, In: Dan Morrison *The opera of Guillermo Frick and the Araucanian National Anthem* www.arucanie.com.

A Parigi sopravvive ancora oggi una Reale Casa in esilio, mantenuta in vita dai discendenti, che ha prodotto ben sei re. Negli Stati Uniti esiste anche una *North American Araucanian Royalist Society*.

I tragici epiloghi delle ambizioni francesi, legate all'avventura messicana di Massimiliano, segnano l'inizio del declino della stella di Napoleone che, nello stesso 1867, tenta di rilanciare al mondo intero la propria immagine e la politica del paese attraverso l'Esposizione Universale. Per la musica dell'inno si scomoda, addirittura, il settantacinquenne Gioachino Rossini che vive stabilmente nella capitale francese da una decina d'anni. Per le parole ci si appella alla Provvidenza, il che è più che appropriato, giacché al musicista si è arrivati appena in tempo, giusto un anno prima della sua morte:

*O Provvidenza, nostra speranza
conserva la Francia, proteggi noi tutti!
Santa Patria, arti, industria
al tuo genio tutto rende onore.
Viva l'Imperatore!*³⁴

Rossini, si sa, ha un rapporto privilegiato con la gastronomia. Ha guadagnato molto e dispone di notevoli mezzi economici, ha un cuoco personale ed egli stesso, *bon vivant* e autentico *gourmet*, è un esperto di cucina e di enologia, anche se paga questa passione, secondo alcuni smodata, con la gotta. Si fa spedire da mezza Europa gli ingredienti e le specialità culinarie più prelibate. È frequentatore di ristoranti celebri, amico di *chef* illustri, soprattutto di Antonin Carême, definito “il re dei cuochi e cuoco dei re”, grande maestro della cucina e della pasticceria, autore di fondamentali libri di ricette. Sono libri che rivoluzionano la cultura gastronomica del tempo, equiparando la cucina alla musica e alla pittura: come le singole note e i singoli colori non hanno valori assoluti, così ogni odore e ogni sapore va giudicato nei rapporti di commistione.

34. Rossini: *Hymne à Napoléon III et à son vaillant peuple* Coro Sinfonico Giuseppe Verdi di Milano diretto da Ildar Abdrazakov e Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano diretta da Riccardo Chailly, Decca, 2004.

Per il musicista italiano vengono ideati i celebri *Tournedos Rossini*, ed egli stesso è un raffinato creatore di ricette: proprio questo 1867 è l'anno dei suoi *Maccheroni alla Rossini*, destinati a diventare celebri in tutta Europa, seppur con varianti locali.

Nella capitale francese, l'arte gastronomica scolpisce il proprio monumento, diffondendosi nella società e acquistando un ruolo tanto importante da fare la sua apparizione anche nelle filastrocche infantili:

*O gran Guglielmo, hai fatto una buona colazione?
Sì signora, ho mangiato del paté
paté di allodola, Guglielmo Guglielmetta
ognuno si abbraccerà, Guglielmo resterà.*³⁵

Grazie proprio a Carême, anche la pasticceria conosce il suo periodo di splendore, le varie ricette invadono il mondo della canzone e, anche in questo caso, le strofe dei bambini diventano dettagliatamente articolate:

*Era una Dama Tartina
in un bel palazzo di burro fresco
le muraglie erano di pralina
il pavimento di biscotti di mandorle
la sua camera da letto
era di ciambella
il suo letto di biscotti...*³⁶

Ci si comincia a interessare anche di cucina regionale pubblicando le varie ricette cui fanno riferimento anche i testi delle canzoni: arrivano dalla Languedoc, trovando una larga notorietà, canzoni come *Un paniè de figos*, *Trois petits patés* e *C'est le temps des noisettes*, dal Berry *Je passis dans un champ de pois*. Certi semplici ritornelli musicali assumono il sapore di ricetta povera e anche i doppi sensi sono espressi con metafore gastronomiche:

35. Anonimo: Bonjour Guillaume In: Gens de Lorraine *Contes et chansons de mon jardin* Gens de Lorraine, 1995.

36. Jacques Douai: *Dame Tartine* (popolare).

*Quando Jean-Pierre sbatte le uova
con il corno del bue
agita il lardo con la pala del forno
e così la ragazzina
quando ha il ventre pieno*³⁷

Presso l'opulenta borghesia parigina, gli *chef* assurgono ormai al ruolo di *vedette* e alcuni locali si trasformano in vere e proprie attrazioni cittadine.

Il ristorante *Le Brébant*, fondato nel 1865 in boulevard Poissonnière dall'omonimo maître, nel giro di un paio d'anni diventa uno dei poli dell'élite intellettuale, tanto da essere definito "il generale in campo dei ristoranti". Qui si creano dei veri e propri circoli letterari, frequentati rigorosamente da soli uomini, che si danno appuntamenti culinari chiamati *dîner* (colazione) a scadenze fisse. Il più frequentato è il *dîner Bixio* che vanta le presenze di Prosper Mérimée, Alexandre Dumas, sia padre che figlio, Ivan Turgenev e dell'ambasciatore italiano Costantino Nigra. Costui è arrivato ufficialmente nel 1856, quando era ancora ventottenne, come Capo di gabinetto di Cavour al Congresso di Parigi. È stato, poi, suo emissario particolare per concretizzare l'alleanza tra Francia e Regno di Sardegna nella Guerra contro l'Impero asburgico e le male lingue gli attribuiscono il ruolo di abile concertatore delle imprese della contessa di Castiglione. Giovane e affascinante, ha sicuramente attirato su di sé le simpatie dell'imperatrice, la spagnola cattolica intransigente e reazionaria Eugenie. È poeta e filologo, studioso di cultura popolare ed etno-musicologo. A lui si devono la trascrizioni di tante canzoni piemontesi, tra cui la suggestiva *Baron Litron*

*An drin Turin, a j'è dij cont, a j'è dij cont e de le daime
E de le daime e dij baron, pianzo la mòrt d' Baron Litron.
Signor lo re, quand l' a savu', ch' Baron Litron l' era malavi,*

37. Anonimo: *Quan Jan-Pierre bat les iòus* In: Lambert, Louis (a cura di) *Chants et Chansons populaires du Languedoc, redueillis et publiés avec la musique et la traduction française* Imprimerie Centrale du Midi, Montpellier, 1905 pag, 29.

*Cmanda caròsse e carossé, Baron litron l'è anda' trové.
 Quand l'è rivà a Madòna dl' Olm, prima d' intré 'nt la sità 'd Coni,
 toco trombette, sparo canon, pèr ralegré Baron Litron.
 Signor lo re, quand l'è stait là: – Baron Litron, cum'a la va-la?-
 – Sta maladia j' ò da murì, j'ò pi speransa de guarì.-....*³⁸

Altri gruppi che fanno capo a Brébant sono il *dîner du Bœuf nature*, presieduto da Gustave Flaubert, alla cui vita partecipano Zola, Huysmans, Maupassant, il *dîner des Parisiens*, quello *de l'Homme à la Bêche*, con Théodore de Banville e Leconte de Lisle, quelli *des Quatre Saisons, des Rigoberts, des Spartiates* con i fratelli Goncourt, *du Canard aux navets* che deve il nome da un'ode improvvisata dell'architetto Charles Garnier, il progettista de l'Opéra che inizia con:

*Un'anatra, in basso a una scala
 in una pozza sguazzava
 in alto, battendo l'ala
 un'altra anatra stava...*³⁹

Scarsa la presenza dei pittori, soprattutto di quelli giovani, per evidenti questioni economiche. Comunque, anche loro ci conducono a tavola: Eduard Manet dipinge *Le Déjeuner dans l'atelier* dove la colazione non è più all'aria aperta fra quattro persone di grande intimità, ma all'interno di un appartamento con tre protagonisti che sembrano del tutto estranei l'uno all'altro e molto distanti dalle atmosfere conviviali di Brébant. Questo non ci impedisce di individuare, tra i disparati elementi che compaiono nella tela, il caffè e le ostriche. Anche Monet ripropone il tema di una colazione all'interno di una casa borghese.

38. *A Torino vi sono conti, conti e dame / edame e baroni che piangono la morte del barone Leutrum. / Il re, quando ha saputo che il barone Leutrum era malato / ha ordinato carrozza e cocchieri ed è andato a trovarlo / Quando è arrivato a Madonna dell'Olmo, prima di entrare nella città di Cuneo, / han fatto suonare le trombe e sparare i cannoni, per rallegrarlo / Il re, quand'è stato là:– Barone Leutrum, come la va? /-Di questa malattia devo morire, non ho più speranza di guarire.* Anonimo *Baron Litron* In Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi, 2009.

39. Garnier, Charles *Les canards* Bibliothèque nationale de France gallica.bnf.fr.

Dal 1869 Brébant è anche sede di due *goguettes* quella del *Gnoufs-Gnoufs* e quella del *Poulet sauté*, dove ognuno canta le proprie composizioni. Si tratta quasi sempre di parodie, di testi scritti su motivi esistenti.

Nelle stagnanti parvenze di granitica solidità, la società imperiale è in realtà ricca di inquietudini sociali, di correnti di pensiero e di continui movimenti, simili a quelli della Senna che tanto affasciano i giovani pittori.

In una mattinata estiva del 1869, i due squattrinati Monet e Renoir, che hanno rispettivamente ventinove e ventotto anni e che vivono insieme proprio sulla Senna, a Bougival, si recano alla vicina *Grenouillère*, sull'isolotto di Croissy, uno dei più celebri locali della borghesia parigina, assiduamente frequentato da Guy de Maupassant che possiede una casa nelle vicinanze. Allestito su una zattera, è un circolo dei canottieri che funge da ristorante e, il giovedì, anche sala da ballo.

*Il sole inondava il bordo del fiume
delle coppie abbracciate danzavano sui pontone
vicino a tavoli ingombrate di bottiglie e bicchieri⁴⁰*

I due pittori hanno con sé tele di dimensioni adatte a un agile trasporto: 66x81 quella di Renoir e 75x99 quella di Monet. Tutte e due dipingono la località esaltando il tremolio dell'acqua in cui si rispecchiano i raggi solari.

L'acqua della *Grenouillère*, in costante movimento, sarà cantato anche da Guillaume Apollinaire con i versi messi poi in musica, nel 1938, da Francis Poulenc,:

*sul bordo dell' Isola si vedono
i canotti vuoti che si urtano
e ora
né la domenica, né durante i giorni della settimana
né i pittori, né Maupassant, camminano
a braccia nude sui loro canotti con delle donne*

40. Dutueil, *Regard impressioniste* In: Yves Dutueil *Ton absence* BMG, 1987.

*dai grandi seni...*⁴¹

Pierre-August Renoir non è alla sua prima esperienza pittorica, qui alla *Grenouillère*: il primo gennaio dello stesso anno ha già dipinto un quadro con lo stesso soggetto. Il mondo del canottaggio lo attira particolarmente, gli ispirerà anche la celebre *Colazione dei canottieri*.

La Senna diventa, insieme al Bois de Boulogne, uno dei soggetti preferiti per i pittori attratti dall'acqua, da Monet a Manet, da Caillebotte alla Morisot.

Sui bordi del fiume ci sono anche quei cabaret popolari che sono ristoranti e sale da ballo all'aperto, quindi rigorosamente *en plein air*, chiamati *guinguettes*, oggetto anche dell'attenzione pittorica Van Gogh nel suo periodo parigino.

*partivano il fine settimana
nei boschi per raccogliere mughetti
o su un battello per navigare
e bevevano nelle guinguettes
quel vino bianco che fa girar la testa*⁴²

Sono locali tipicamente domenicali, non riservati agli aristocratici, ma a persone che durante la settimana lavorano. Conoscono il loro massimo splendore nel periodo della *Belle Époque* e resteranno a lungo di moda finché il divieto di balneazione non segnerà il loro declino

*Se si potesse ritrovare le guinguettes
la domenica ai bordi dell'acqua
che bello, saresti la mia Giulietta
io sarei il tuo Romeo
per qualche il soldo il vecchio Renoir ci venderebbe*

41. Apollinaire-Poulenc: *La Grenouillère* In: Holger Falk voce, Alessandro Zupardo, piano Francis Poulenc *Mélodies sur des Poèmes de Guillaume Apollinaire*, MDG, 2011.

42. Trenet-Chauliac *La romance de Paris* Colonna Sonora dell'omonimo film di Jean Boyer, Charles Trenet, Salabert, 1941.

*la sua ultima tela.*⁴³

Anche se la ricostruzione viaggia sul filo della retorica a buon mercato, è pur vero che, in questo 1868, le condizioni economiche di Monet e di Renoir non sono particolarmente floride. Il primo ha addirittura tentato il suicidio per sfuggire ai creditori, mentre ciò che manca al secondo non sono tanto le commissioni, quanto gli adeguati compensi. Sarà solo dal 1877 che il trentaseienne Renoir sarà in grado di vivere più che tranquillamente di pittura dedicandosi ai ritratti, seguendo così i consigli della sorella. Impossibile, quindi, immaginare il “vecchio” Renoir vendere tele per qualche soldo. Renoir sarà il pittore della gioia di vivere, della felicità, sempre lontano non solo da un’arte “paludata”, ma dalle stesse tensioni e i drammi che attraversano la società. Cantore dell’acqua e delle donne, sarà l’illustratore privilegiato del mondo ricreativo, pubblico e privato, *en plein air*, come Manet e Lautrec lo saranno di quello degli interni.

*dammi ancora la tua bocca che io possa degustare
l’acqua di vita di mela, di prugna, di pera
nella tela stellata dell’augusto Renoir.*⁴⁴

Alla tortuosa comprensione del pubblico dei nuovi talenti che non riscuotono ancora i favori dei galleristi e delle esposizioni ufficiali, Émile Zola dedicherà, nel 1886, il quattordicesimo romanzo del ciclo i Rougon-Macquart, intitolato *L’Œuvre*, che in Italia arriverà con due titoli diversi: *Vita d’artista* e *Il capolavoro*. Zola è uno di quei letterati, come Charles Baudelaire e Joris-Karl Huysmans (e come sarà Guillaume Apollinaire) a esercitare anche la critica d’arte. Come l’amico Huysmans, è sempre stato, fin dagli inizi, un sostenitore dell’opera di Claude Monet e degli impressionisti.

*...un Renoir, come un Manet
quando il sole vibra, vacilla...*⁴⁵

43. Barrière *Les Guinguettes* In: Alain Barrière: *Disque d’or* RCA, 1976.

44. Claude Nougaro: *op. cit.*

45. Senlis-Ferrat *op.cit.*

Il sole, però, non vacilla solo nelle tele di questi due pittori. Anche l'astro di Napoleone è prossimo alla sua caduta.

La fine arriva nel 1870 che, per la famiglia Bonaparte, non si apre sotto i migliori auspici: Pierre Napoléon compie il suo terzo omicidio. Stavolta ammazza a revolverate il giornalista Victor Noir, andato a casa sua per un'intervista, scambiando il suo accompagnatore per Henri Rochefort (giornalista e scrittore di cui ci restano i ritratti di Édouard Manet e di Armand Gautier nonché un busto di Auguste Rodin) da lui sfidato a duello.

Soltanto l'Alta Corte di Giustizia è abilitata a giudicare un membro della famiglia imperiale e il processo non può che essere politico: sollevando una lunga catena d'indignazioni e di proteste, l'imputato è assolto appellandosi a una fantasiosa "legittima difesa".

Quattro mesi dopo la scandalosa sentenza, arriva la guerra: l'imperatore la dichiara alla Prussia per un contrasto intorno alla successione al trono di Spagna. Si usano spesso i conflitti nella speranza di risolvere problemi di politica interna e, come ci racconta Zola, a Parigi l'annuncio della proclamazione di guerra provoca la consueta esplosione di sciovinismo e, proprio in mezzo a tanto tripudio nazionalista, lo scrittore fa morire di vaiolo la sua Nanà in una camera d'albergo. Ma la sintonia tra l'imperatore e il popolo si è ormai interrotta e quest'ultima scintilla ha breve durata: più che una larga adesione alla politica imperiale, ad accendere gli entusiasmi guerrafondai è il diffuso senso anti-tedesco.

Al debutto, nella battaglia di Froeschwiller-Woerth, detta anche di Reichshoffen, la contestata Alsazia è subito persa. Lo scontro è soprattutto noto per le due cariche dei corazzieri contro un nemico tre volte superiore per numero. Il ruolo della cavalleria è ormai in declino, ma l'eroico sacrificio di costoro serve a coprire la ritirata delle truppe francesi:

*e moriranno per salvare l'esercito
donare il sangue dell'ultimo corazziere*⁴⁶

46. Nazet-Villemer-Chassaigne *Les Cuirassiers de Reichshoffen 1871* In: EE.VV

Nella battaglia successiva, quella di Sedan, arriva la disfatta e lo stesso Napoleone è fatto prigioniero. E così, dopo diciotto anni, l'Impero cade.

Si rilancia l'iniziativa politica popolare dando libero corso a tutte le rivendicazioni connesse. Vari *calambour* circolano nei giorni successivi alla sconfitta. Tra questi il celebre scioglilingua *Napoléon, cédant Sedan, céda ses dents* (Napoleone cedendo Sedan ha ceduto i suoi denti) e quell'altro, contenuto nella canzone *Le sire de Fisch-Ton-Kan* che diventa in pochi giorni di pubblico dominio. Il titolo va però letto come *Le sire di Fiche-Ton-Camp* ovvero *il sire di Dattela a Gambe* con cui si attacca l'imperatore insieme al suo tronfio stato maggiore. Il protagonista della canzone si chiama Badinguet, il soprannome dato allo stesso Napoleone III:

*Ecco qua il sire di Dattela a Gambe
che se ne va alla guerra,
in due tempi e tre movimenti
Badinguet, dattela a gambe,
papà e mamma Badingue,
per due soldi tutto il pacchetto:
papà e mamma Badingue,
e il piccolo Badinguet.⁴⁷*

il motivo viene presto ripreso dai difensori di Parigi e cantato per le strade. La caduta di Napoleone III è salutata anche con i toni truci riservati, come spesso capita, a chi cade improvvisamente in disgrazia:

*È caduto, l'ignobile Impero
che si abbeverò del nostro sangue.
Il suo capo maledetto, tetro vampiro,*

(interpretazione di M.Hetzel) In: *Histoire de France par les chansons* Vernillat/Barbier 1974.

47. Burani-Louis: *Le sire de Fisch-Ton-Kan* In: EE.VV *La Commune en chantant* (interpretazione di Francesca Solleville) Disc AZ, 1971.

*arrivato come traditore, se ne va da vigliacco...*⁴⁸

Caduto Napoleone, la Francia continua la guerra contro i Prussiani perché i parigini non vogliono capitolare, attribuendo la sconfitta esclusivamente alla politica imperiale. S'inneggia alla difesa della capitale e, in un clima di ottimismo, si canta per le strade:

*È il vecchio Badinguet, che ha lasciato Parigi,
che va gridando da ogni parte che Parigi verrà presa
i Parigini gli hanno risposto:
“vattene, vecchio Badingue, Parigi non è persa”*⁴⁹

Nella ristrutturazione dello stato si cerca una radicale discontinuità con il passato: sventato un tentativo di presa del potere da parte del filo-monarchico Thiers, che pure avrebbe l'appoggio del parlamento, si costituisce un governo di Difesa Nazionale che resiste all'assedio di Parigi per ben quattro mesi, dal 19 settembre 1870 al 28 gennaio 1871. Vengono disposte nuove strutture organizzative, dove ogni *arrondissement* recluta la propria Guardia nazionale scegliendo gli ufficiali, amministra gli scarsi viveri a disposizione e tenta di organizzare le difese contro le armate prussiane e le offensive di un inverno particolarmente rigido. *La défense de Paris*, scritta da un autore anonimo proprio durante i giorni dell'assedio, racconta la volontà di resistere e le difficoltà e le restrizioni cui sono sottoposti le fasce più deboli degli abitanti:

*Un giorno, una povera madre, priva di legna e di carbone
attende la distribuzione tutto l'intero giorno
tra le sue braccia, crudele terrore, il suo bambino è morto di
freddo...
...e ci si nutre di bucce, di gatti, di cani e di topi....*⁵⁰

48. Lacourrier *La Française* In: *Histoire de France en chanson* <http://histoire-defrance-chansons.com>.

49. Anonimo *Paris n'est pas perdu* In: EE.VV (interpretazione di Choeurs) *La Commune en chantant* op.cit.

50. Anonimo: *La défense de Paris* In EE.VV. (interpretazione di Armand Mestral)

Per di più, il generale prussiano von Moltke, vincitore di Sédan, sembra non avere molta fretta di entrare in città: nell'attesa di un'adeguata artiglieria, preferisce che gli assediati muoiano di fame e di stenti. Si tratta di una tattica cara alla consuetudine bellica teutonica: settant'anni dopo verrà applicata anche da Hitler nel ghetto di Varsavia e nell'assedio di Leningrado. La testimonianza di questo disegno viene riportata da Eugène Pottier, il futuro autore de *L'Internazionale*. Lo fa nella canzone *Guillame et Paris*, dove *Guillame* è naturalmente l'imperatore prussiano Guglielmo I:

*Parigi, comprendi il pericolo che stai correndo:
ho preso il tuo esercito in trappola
apri o ti prenderò d'assedio.
Vedrai consumarsi
il vegliardo, il bambino, la donna,
apri o io ti affamerò....*⁵¹

In quella che era la capitale della gastronomia si cerca cibo tra i rifiuti e nel solo mese di gennaio, muoiono di stenti i circa 4.000 cittadini.

*Ho fame, ho fame, dice il corpo
non ho il necessario
il verme corrode meno i morti
che i viventi, la miseria.
Quando avrò del pane?
Ho fame, dice il corpo, ho fame!*⁵²

Ma l'alta società non conosce queste privazioni. Théophile Gautier, giunto ormai agli ultimi spiccioli della sua esistenza, farà in tempo a fornire, insieme ai fratelli Goncourt, e ad altri intellettuali del *dîner*

La Commune en chantant op.cit.

51. Pottier: *Guillame et Paris* In: Pottier, Eugène: *Chants révolutionnaires* Dentu, Parigi, 1887.

52. Pottier: *J'ai faim* In: Eugène Pottier *id.*

des Spartiates, una raffinata prova di sensibilità e di attenzione per le privazioni che condannano migliaia di persone alla morte per fame e per stenti. Con soddisfatto orgoglio, il gruppo attribuirà una medaglia d'oro al ristorante Chez Brébant con la seguente, compiaciuta, motivazione: “Durante l’assedio di Parigi, alcune persone hanno continuato a riunirsi da Brébant e non si sono mai accorti nemmeno una volta che stavano cenando in una città, di due milioni, assediata”.⁵³ Il garbato riconoscimento al valore gastronomico viene ricompensato da un’acre canzone di Emil Dereux intitolata *Paris pour un beafsteack*:

*forza Brébant, gira la casseruola,
per un beefsteak si venderà Parigi...*⁵⁴

L’episodio scatenerà anche le reazioni di Jean Jaurès: un tale, imbarazzante riconoscimento viene dato proprio dai fratelli Goncourt che avevano parlato di grossolanità e di crapuloneria rievocando il 1° maggio 1791 quando, in una Parigi provata dagli stenti l’abolizione dei dazi aveva permesso il libero accesso di viveri: “Poveri anedottisti della rivoluzione, essi non riescono a simpatizzare neppure per un istante con questa larga allegria dello stomaco di tutto un popolo che spera finalmente di mangiare secondo l’appetito e di bere secondo la sua sete!”⁵⁵

La costruzione della nuova Francia sulle macerie dell’impero sarà tutt’altro che agevole. Parigi sarà il teatro dell’insurrezione popolare che darà vita alla Comune. Esperienze simili, seppur effimere, sorgerranno in tutto il territorio francese, da Marsiglia a Lione, da Marsiglia a Narbonne. A Parigi sarà un massacro: le truppe di Mac Mahon uccideranno indiscriminatamente, per le strade, uomini, donne e anziani durante quella che sarà ricordata come *la settimana di sangue*. Nelle

53. Coulonges, Georges: *La Commune en chantant* Les Editeurs française réunis, Paris 1970.

54. Dereux, Emile (sull’aria di *Dis-moi, soldat, dis-moi, t’en souviens-tu?*) *Paris pour un beafsteak* In: EE.VV (intepretazione di Arman Mestral) *La Commune en chantant* op. cit.

55. Jaurès, Jean: *Storia socialista della rivoluzione francese vol. 1*, Editori Riuniti, Roma, 1969.

barricate della capitale emergerà la figura di un'eroina, quella di Louise Michel:

*Louise Michel è l'impersonale
immagine dell'altruismo
non esiste il suo io come tale
ma vive in lei solo eroismo*⁵⁶

La donna comincia a diventare protagonista della vita quotidiana e saranno ben 1054 le donne giudicate dalle corti marziali. Così le canterà Il diciassettenne Rimbaud, che non ha ancora incontrato Verlaine:

*Sono diventate pallide, magnifiche
sotto il gran sole carico d'amore,
impugnando le canne di mitraglia
attraverso Parigi ammutinata!*⁵⁷

La donna inizia lentamente la sua scalata sociale e viene rappresentata dai pittori senza le idealizzazioni del passato, ma mentre fa colazione sull'erba, danza in una scuola o sulla pista da ballo, beve assenzio al bistrot, lavora dietro il bancone di un caffè:

*Ballerine di Degas
bianche nuvole il vento non le scioglierà
le bambine di Renoir fiori gialli a Montparnasse
le ragazze di Gauguin dentro gli occhi hanno il sole*⁵⁸

Nascerà la stagione dell'“impressionismo” e sarà la stessa città di Parigi a rappresentare quella variopinta tavolozza in cui i pittori immergono i loro pennelli:

56. Felisatti-Jouy-Doria: *Louise Michel* in: Adriana Martino *Cosa posso io dirti* Cetra, 1971.

57. Arthur Rimbaud, *Les mains de Jeanne-Marie* In: *Opere* (a cura di Ivos Margoni) Feltrinelli, Milano 1964.

58. Grazia Di Michele: *Le ragazze di Gauguin* (Di Michele).

*Ha i i cieli di Vlaminck, ma di un blu che viaggia,
hai i campi di Van Gogh, ma con gli odori
hai Monet per le acque, i riflessi, i vapori
e quelle giungle fiorite nelle stazioni di villaggio
talmente di Rousseau da dire è un peccato
che manchi un leone sorridente tra i fiori.*⁵⁹

La Belle Époque segnerà un lungo periodo di pace, come mai si era visto in precedenza, anche se sarà pace solo sul suolo nazionale perché l'espansione colonialista vedrà costantemente impegnate truppe francesi. In quegli anni, la Tour Eiffel, la prima costruzione a scheletro che non conosce più separazione tra interno ed esterno, modificherà il panorama parigino. Costruita per l'Esposizione Universale del 1889 per poi essere smontata, resterà a furor di popolo, malgrado gli attacchi violenti di letterati come Maupassant, Verlaine e Huysman o compositori come Gounod. Diventerà così un polo di attrazione mondiale

*Parigi senza Gustave Eiffel, niente giapponesi,
niente benefici senza il turismo...*⁶⁰

L'Art Nouveau rispecchierà il gusto di una borghesia sempre più potente. Ma, per reazione, si faranno sempre più acute le tensioni sociali che troveranno il loro culmine con la stagione delle bombe negli anni Novanta. L'industria del *loisir* cercherà sul colle di Montmartre nuovi spazi in cui insediarsi recuperando anche i vecchi mulini che saranno trasformati in locali. Il gusto della *bohème* si contrapporrà all'ostentata eleganza della Parigi di Haussmann:

*Tanto peggio per voi se la Place du Tertre ha preferito Montmartre
se il Lapin Agile ispira Utrillo molto più che l'Opéra,
vi si lascia la vostra Tour Eiffel e Montparnasse....*⁶¹

59. Herbert Pagani: *Leçon de peinture* (Pagani).

60. Rohff *Avec ou Sans* In: *Rohff Au-delà de mes limites* Hostile Records/Delabel 2006.

61. Georges Chelon: *Montmartre* (Chelon).

Ci saranno scandali politici, come l'affaire Dreyfuss, e finanziari, come quello della compagnia del canale di Panama. Ci sarà spazio per i populismi, come con il movimento di Georges Boulanger, ma in tutto questo periodo si consoliderà un forte sentimento repubblicano. L'istituzione della repubblica entrerà a fare parte dei capisaldi della cultura nazionale tanto da diventare un valore distintivo del paese.

La monarchia, che aveva fatto la sua breve riapparizione solo grazie al congresso di Vienna, sarà un fastidioso ricordo appartenente ai libri di storia, mentre il mito del primo Napoleone continuerà a vivere, ma non necessariamente legato all'istituzione imperiale che non molti rimpiangeranno. E, se si evocherà un Napoleone IV, sarà solo per gioco o per artificio letterario, come farà il cantautore Jean Ferrat:

*Siccome un Corso le fece la corte
ai dolci tempi delle sue illusioni
mia ha madre mi dato un giorno
il nome di Napoleone
dall'alto di una vecchia misera locanda
io regno su una sedia e un palo
le mie Tuileries si affacciano in fondo al cortile
io sono il Napoleone dei sobborghi...*⁶²

(Inedito, 2015)

62. Ferrat: *Napoléon IV*, Jean Ferrat, Decca, 1961.

Canzone e fumetti

L'agiografia statunitense fissa la nascita del fumetto in una data ben precisa, il 5 maggio 1895, con la comparsa di Yellow Kid sulle pagine del *New York World*: una sola immagine con una battuta tracciata sulla camicia del protagonista. Il fumetto, quindi, nascerebbe sette mesi prima del cinema. Nello stesso periodo si stava perfezionando la tecnica del fonografo: Berliner, con il suo disco, aveva soppiantato il cilindro di Edison. La rappresentazione visiva e quella sonora sembrano trovare nel cinema la sintesi animata. Che è graduale: negli anni pionieristici, grazie al soccorso di un pianista durante le proiezioni e, in quelli successivi, di un disco. Fumetto, cinema e disco già dagli esordi incrociano i loro percorsi in una toponomastica di segni e conoscenze costituenti il policromo falansterio di quella cultura definita *di massa*.

Il primissimo Yellow Kid è statico, non è ancora un racconto strutturato in sequenze. È la comparsa della nuvoletta che racchiude i dialoghi dei protagonisti, il *balloon*, a far sì che l'illustrazione diventi fumetto. Ed è per questo che altri studiosi ne festeggiano il compleanno il 16 febbraio del 1896. Siamo sempre nelle tavole di Yellow Kid, ed è un pappagallo a pronunciare *Sic em towser* (attaccalo, cagnone).

Con la nuvoletta, sia la parola che il racconto smettono di avere contesto e linguaggio autonomi, da una parte l'illustrazione e dall'altra, a piè di tavola, le didascalie, spesso in metrica e in rima. Diventano parte integrante del disegno, pretendendo dall'autore nuove distribuzioni geometriche e compositive. Inoltre non c'è più bisogno di spiegare la raffigurazione perché il racconto si comprenda, è sufficiente dare voce ai protagonisti.

È una rivoluzione del linguaggio non da poco, per certi versi simile all'avvento del sonoro nel cinema. Dove la si smette con le parole, in-

corniciate in grafica *art nouveau*, a interrompere la sequenza delle immagini, quasi fossimo in un fumetto: la parola viene riportata alla sua dimensione naturale, quella acustica. La parola e, naturalmente, la musica. Il primo film parlato è del 27 ottobre del 1927 ma, attenzione: si tratta del primo film “parlato”, non “sonoro”. Quello era già apparso un anno prima: in *Don Giovanni e Lucrezia Borgia* si ascoltavano i rumori dei duelli e la colonna sonora. Qui, invece, si ascolta la voce dei protagonisti. Non per niente si tratta di un film musicale. *Il cantante di jazz* ha solo quattro scene, una parlata e tre cantate. Guarda caso, il cinema ha smesso di essere fumetto animato, eliminando le scritte, proprio con l’avvento della canzone.

La rivoluzione tecnologica, per cui il sonoro si sostituisce alla lettura, allarga enormemente la base dei fruitori di cinema anche perché riesce ad arrivare anche a chi ha scarsa dimestichezza con l’alfabetismo e, soprattutto, con una lingua straniera, dato che gli Stati Uniti sono un paese di forte immigrazione. Anche così si spiegano le fortune del fumetto: per molte persone la concisione delle *strip* e il soccorso esplicativo dell’immagine forniscono la prima e più elementare esperienza pratica di lettura, esattamente come, nel dopoguerra italiano, lo forniranno i fotoromanzi. Del resto, anche il testo di una canzone può costituire il più elementare e ingenuo approccio a un’esperienza poetica.

La nuvola ha definito la connotazione attuale del fumetto dando luogo a un inedito linguaggio, mentre nella canzone parole e musica si sono compenetrati, se non proprio da sempre, da almeno tremila anni. Ma il grande cambiamento è rappresentato dalla possibilità di riprodurre il suono. Il disco fonografico modifica profondamente la fruizione della musica eseguita dai professionisti: luogo deputato all’ascolto non è più, necessariamente, uno spazio pubblico. Trovando nella stampa quotidiana e nella radio due formidabili contenitori promozionali, fumetto e canzone s’inseriscono tra le confortevoli mura domestiche con notevole anticipo rispetto al cinema che dovrà aspettare non tanto l’avvento, quanto il dilagare della televisione.

La canzone e il fumetto, e in parte anche il cinema, hanno in comune l’essere parenti poveri e plebei. Della letteratura, della musica “colta”, delle arti figurative e del teatro. Uniti, formano un succedaneo completo di tutta la storia delle arti. Con questo pregiudizio hanno do-

vuto crescere, relegati nel grande ambito, poco ambito, della *cultura giovanile*. Un percorso concretamente in salita e quando, dopo l'acceso dibattito negli anni Cinquanta e Sessanta, si è fatta strada la consapevolezza di considerarle forme di *arte* e di *cultura*, ci si è premuniti di sguinzagliare subito l'aggettivo *minore* e la specifica *di massa*.

Ricostruzioni storiche a volo d'uccello possono suggerire altre considerazioni sul rapporto intercorrente tra il fumetto e la canzone. Ben più arduo risulta, per chi tecnico delle comunicazioni non è, verificare eventuali relazioni tra linguaggi così differenti e, forse, così tanto vicini. La mostra presentata da questo catalogo ci suggerisce di indagare sulla canzone come possibile sceneggiatura per un fumetto. Sarebbe, peraltro, interessante operare anche nell'altro senso: andare a raccogliere e analizzare quelle canzoni che, dal mondo delle strisce traggono ispirazione. Non mancano certo gli esempi, da Corto Maltese a tutto il mondo di Peanuts, partendo da Charlie Brown e Snoopy. Il disegnatore che illustra una canzone si sostituisce, a suo modo, al cantante. Diventa l'interprete, figura mancante nel fumetto da quando, almeno, non esiste più Carosello (ma questo ci condurrebbe al mondo dell'animazione e farebbe rientrare il cinema dalla porta di servizio).

Il fumetto è come uno spartito di cui l'interprete diventa il lettore, come per la poesia: libero di scegliersi le cadenze e il ritmo (cioè la musica della lettura) che più gli sono congeniali e di trarne le emozioni che più gli aggradano. Se ne deduce paradossalmente che, nel fumetto, cantautore è soltanto l'autore intento nella lettura di ciò che ha scritto, magari durante la fase della correzione delle bozze.

Che tra fumetto e canzone ci debba necessariamente essere qualcosa in comune è un sospetto che ha attraversato la mente di molte persone. Probabilmente sono stati anche condotti ponderosi e poderosi studi in proposito ma, ahimè, è davvero difficile esserne al corrente. Ci sono indubbiamente dei momenti storici in cui certi cammini s'intrecciano e s'influenzano a vicenda, magari senza saperlo. Al Club Tenco, a dire il vero, era stato organizzato qualche bell'incontro tra fumettisti e cantautori. Era il 1981 e Vincenzo Mollica si era dato un bel daffare a combinare la cosa. I fatti gli avevano dato naturalmente ragione: mettere insieme Pazienza e Guccini, Giuliano e Riondino, Bonvi e Vecchioni (accostandoli a un Paolo Conte che oltre a scrivere

canzoni aveva la passione del disegno) se non altro aveva dimostrato che, tra certa *bande à chantautorier* e certa congregazione del fumetto, un legame esisteva, ed era la voglia dell'interconnessione momentanea. Erano nati disegni a iosa e qualche canzonetta improvvisata. Milo Manara si era addirittura esibito nelle vesti di sassofonista sul palco dell'Ariston in un set di David Riondino. Ne era nato anche qualche libro (che ho avuto il piacere e la fortuna, insieme a Vincenzo Mollica, di potere organizzare e curare) dal quale emergeva soprattutto che la grande cosa in comune era la voglia di fare casino. Si tratta di una voglia contagiosa che attira anche chi con la canzone o la striscia disegnata c'entra solo marginalmente, in quanto semplice appassionato.

Se poi gli *aficionados* si chiamano Michele Serra o Gino e Michele, il legame si fa ancora più contorto. Ed ecco venire a Sergio Staino, in mezzo a tanto *bailamme* la grande intuizione: quella di creare *Tango*, il supplemento del lunedì abbinato all'Unità. Partorito nelle atmosfere dei dopo-teatro sanremaschi, questo giornale rivela già nel nome della testata non tanto un progetto, quanto una radice culturale che affonda nella musica.

Ed è perciò che l'appuntamento di Acquaviva Picena, quest'anno alla sua seconda edizione, risulta particolarmente caro e gradito a chi, nel connubio tra pennarelli e chitarre, ha investito l'entusiasmo di appassionate ricerche e nottate di filosofica baldoria. È un appuntamento con la vitalità, un'occasione per proporre, inventare e vivere, dal momento che la vita, come poetava Vinicius de Moraes, è poi l'arte dell'incontro. E poi è anche l'occasione di rinnovare, a settecento chilometri di distanza, l'atavico e inquietante interrogativo: ma che cos'è, in fin dei conti, che lega il fumetto alla canzone? Ah, saperlo... Qualcosa senz'altro: tutti lo sappiamo, lo respiriamo, ne siamo intimamente convinti. Anche se non riusciamo poi a darci una risposta esauriente. Semiologi, tecnici dei vari linguaggi, studiosi della comunicazione potrebbero chiarirci tante cose. A noi rimane per il momento quel senso di disagio culturale che si prova quando all'intuizione non si riesce a dare forma esplicativa (e quindi sostanza). E ci si deve accontentare di risolvere il tutto attraverso un antico corollario goliar-

dico riportato in più di un papiro: è quello *del serpente*. Che recita:
non si vede, ma si sente.

dal catalogo *Canzoni a fumetti*, Acquaviva nei fumetti, 1997. Numero

Poemi d'angoli e di curve

Cantare l'architettura

*e poveri cantautori quel che dur'architetti
tutti gli altri dottori. e po-po-poveri cantautori¹*

La confraternita dei cantautori “non a tempo pieno”, in bilico tra l’universo dei dopo-lavoristi e quello dei doppio-lavoristi, ha attinto le sue schiere da vari ordini professionali e, addirittura, confessionali: tra gli avvocati (dai fratelli Conte a Pino Pavone) i medici (Jannacci, Locasciulli) gli ingegneri (Laneve) i farmacisti (Frola). Per non parlare, poi, dei giornalisti e, soprattutto, degli insegnanti.

Non si tratta di un evento solo italiano: ricordiamo il farmacista Joan Isaac, il ginecologo Alberto Castillo che, nella *decada de oro* degli anni ‘40, fu uno dei più apprezzati interpreti di tango, o l’avvocato Ruben Blades, addirittura candidato alle presidenziali panamensi, oppure ancora il monaco benedettino portoghese fra Hermano da Câmara, da cinquantasei anni celebre cantante di fado, un genere musicale di cui l’interprete maschile più rappresentativo è stato Alfredo Rodrigues Duarte, noto come Alfredo Marceneiro, cognome d’arte che deriva dalla sua professione di falegname. Il che ci ricorda che il doppio lavoro riguarda anche le categorie artigiane.

Non pochi di questi cantanti doppiolavoristi provengono dalla facoltà di architettura: alcuni, come Chico Buarque de Hollanda, David Byrne, Art Garfunkel, Horacio Ferrer l’hanno frequentata solo per un certo periodo, abbracciando ben presto la carriera musicale a tempo pieno. Altri si sono anche laureati, come il nigeriano Seal o i nostrani Edoardo Bennato, Claudio Baglioni, Ennio Rega o Fausto Amodei.

1. Jannacci: *Poveri cantautori* in: Enzo Jannacci *Parlare con i limoni*, DDD, 1987.

Anche se, a quanto risulta, solo l'ultimo ha poi svolto la professione con continuità.

Appartengono, in gran parte, alle generazioni studentesche degli anni '60, quasi a confermare l'elementare constatazione degli Squallor:

*Quanti ingegneri ed architetti,
parrucchieri e cantautori
ha partorito il '68*²

Erano tempi di scontri, dove tutto sembrava partire proprio dalle facoltà di architettura. Fu davanti a questa sede universitaria che a Roma, l'1 marzo 1968, si accese il primo focolaio di quello che sarebbe stato denominato il *Sessantotto*. Quel giorno si registrarono i primi scontri tra studenti e polizia, con tre giorni di anticipo sulla rivolta parigina di Nanterre:

*Undici e un quarto, avanti a Architettura
non c'era ancor ragione di aver paura
ed eravamo veramente in tanti
e i poliziotti in faccia agli studenti
"no alla scuola dei padroni
Via il governo, dimissioni" eeh*³

L'analogia facoltà milanese, presieduta da Paolo Portoghesi, era un coacervo di prestigiosi esponenti dell'architettura: c'erano, tra gli altri, Franco Albini, Lodovico Barbiano di *Belgiojoso*, Piero Bottoni, Guido Cannella, Franca Helg, Gino Pollini, *Aldo Rossi*, *Marco Zanuso*. A cui si aggiungevano gli storici dell'arte Franco Russoli e Mario De Micheli e, non essendo ancora stato fondato il DAMS, anche Umberto Eco, docente di "Caratteri stilistici dei monumenti".

In qualche modo, la contestazione implicò anche loro:

2. Cerruti-Bigazzi-Savio: *Mi ha rovinato il '68* In: *Squallor Cielo duro*, Ricordi, 1988.

3. Pietrangeli *Valle Giulia* In: Paolo Pietrangeli *Mio caro padrone domani ti sparo*, I Dischi del Sole, 1970.

*Facoltà di Architettura,
seminario di Rivolta Culturale,
e il preside King Kong
sta facendo un nuovo corso accelerato
sul cemento armato
e Attila, dal suo destriero,
ha un ecologico pensiero.*⁴

Oltre alla facoltà universitaria, gli autori di queste due canzoni, Paolo Pietrangeli e i Pan Brumisti, hanno cantato anche l'applicazione pratica dell'architettura, quella del cantiere. L'hanno visto, rispettivamente, con *Uguaglianza* e *Incidente sul lavoro*, dalla prospettiva dell'intollerabile sequenza di infortuni.

Ma la canzone più poetica ed efficace scritta proprio in quegli anni sull'argomento, arriva dal Brasile. Si tratta di *Costrução* di Chico Buarque de Hollanda tradotta ed eseguita in italiano da vari interpreti, tra cui Ornella Vanoni, Enzo Jannacci, Anna Identici.

Chico, è entrato nella carne viva del processo di costruzione edile con la struggente composizione in cui il muratore, con lenta ma implacabile cadenza, costruisce, mattone su mattone, sia il palazzo in cui lavora, sia la propria morte.

*sali alla costruzione come fosse macchina
e sull'impalcatura quattro pereti solide
mattone su mattone in un disegno magico
e gli occhi suoi velati di cemento e lacrime
sedette e riposò come se fosse sabato
mangiò fagioli e riso come fosse un principe
e bevve e singhiozzò come se fosse un naufrago
ballò e canticchiò come ascoltasse musica
e inciampò nel cielo come ubriaco fradicio....*⁵

4. Sacchi-Calabrese: *I padroni della città* In: Pan Brumisti *I padroni della città* Orchestra, 1976.

5. Buarque: *Costrução* In Chico Buarque de Hollanda *Costrução* Phonogram, 1971.

L'architettura si fa morte: è salito sull'impalcatura come fosse una macchina e, nell'alternanza quasi impercettibile tra lavoro e riposo, continua la sua giornata lavorativa, con ripetitiva mescolanza di situazioni. La tensione cresce esattamente come la costruzione e tutti i movimenti che determinano questo ascendere sembrano dettati da una taylorizzazione del gesto, del sentimento e persino del linguaggio poetico, costruito sulla meccanica intercambiabilità di similitudini e nel tragico contrasto dei percorsi inversi: l'edificio che punta al cielo e il lavoratore, vittima sacrificale, che precipita a terra:

*salì alla costruzione come se fosse un solido
e sull'impalcatura quattro pareti magiche
mattoni su mattoni in un disegno logico
e gli occhi suoi velati di cemento e traffico
sedette a riposare come se fosse un principe
mangiò fagioli e riso come se fosse il massimo
e bevve e singhiozzò come se fosse macchina
ballò e canticchiò come se fosse macchina
e inciampò nel cielo come ascoltasse musica....⁶*

La costruzione, come suggerisce del resto il titolo, è la vera protagonista della canzone, totem ideologico e spietato Moloch che si erge nel mosaico urbano e dove tutto il resto diventa semplice ingranaggio, funzionale solo alla propria esistenza.

Sono anni in cui il problema della casa solleva gravi questioni sociali e rinnovati dibattiti: Sandro Portelli pubblica, per i Dischi del Sole, i documenti sonori di *Roma. La borgata e la lotta per la casa*, Gualtiero Bertelli scrive *A le case minime* parlando dei senzatetto veneziani

*I le ciama case co un bel coraggio
perchè de le case decenti e ga poco
la xe 'na stanza de quattro metri*

6. id.

*co un gabineto de quei a la turca.*⁷

Come nell'immediato dopoguerra e nei centri urbani gravemente colpiti dai bombardamenti, la casa è un bisogno primordiale, rappresenta una basilare questione di sopravvivenza. Un problema che continuerà a riproporsi ciclicamente

*La missione nel mondo è costruire case
e metterci dentro i fra'
che questa società costringe a stare in strada
da mattina a sera
'fanculo alla strada viva la casa*⁸

Negli Stati Uniti, Malvina Reynolds, con *Little boxes*, piccole scatole, denuncia il conformismo dell'edilizia standardizzata del *balloon frame*, la casetta in legno del fai-da-te, maschera uniformata di un'emarginazione culturale ancora più che economica,

*E le persone nelle case vanno tutti all'università
dove vengono messe in scatole e ne escono fuori tutti assieme
e ci sono dottori, e avvocati e uomini d'affari
e sono tutti fatti di cartapesta e sembrano proprio tutti uguali*⁹.

Ma questi ghetti della mediocrità, dove la *middle class* consuma spensieratamente la propria esistenza, non rappresenta una realtà tipicamente californiana, tanto è vero che la canzone è stata continuamente ripresa da decine di nuovi interpreti ed è stata anche esportata e tradotta. Il cantautore Graeme Allwright, di origini neo-zelandesi cresciuto in Francia, l'ha adattata al panorama di tanti sobborghi transalpini:

7. Bartelli: *A le case minime* In: Gualtiero Bertelli *Sta bruta guera che no xe finia* I Dischi del Sole, 1965.

8. Belisari-Conforti-Civaschi-Fasani-Costa *La risposta dell'architetto* In Elio e le Storie Tese *Studentessi* Hukapan, 2008.

9. Reynolds *Little boxes* In: Malvina Reynolds *Sings the Thruth*, Columbia, 1967.

*Ce ne sono di rosse e di violette e di un verde civettuolo
son tutte fatte in cartapesta e si somigliano una all'altra*¹⁰

Victor Jara se ne è servito per tratteggiare alcuni sobborghi della capitale cilena e, soprattutto, per rappresentare la fauna umana che abita questi quartieri. Siamo nel 1971 e i versi finali risultano drammaticamente premonitori:

*Il figlioletto del suo papi poi va all'università
dando inizio alla sua problematica e ai suoi orientamenti sociali
fuma sigarette nell'Austin mini, gioca con le bombe e con la politica
assassina generali ed è un gangster della sedizione*¹¹

Diventa d'interesse generale, e di dominio pubblico, la discussione sui rapporti e tra città e cittadino, tra abitazione e abitante, tra psicologia collettiva e quella individuale. Nessuna figura professionale, come quella dell'architetto, interpreta i fermenti del periodo, così denso di messianiche attese. Nascono anche le *archistar* e alcuni diventano famosi malgrado l'età: Renzo Piano vince il concorso per il Beaubourg a trentaquattro anni e ne ha uno in più Ricardo Bofill quando realizza il dedalo del *Walden n.7*. Ambedue si affermano proponendo linguaggi architettonici del tutto insoliti

*Se solo potessi vedere dalla vostra prospettiva
la bellezza e la grazia della vostra architettura*¹²

Il progettista di case, palazzi e quartieri diventa il baricentro del pensiero e del gusto: è intellettuale, artista, tecnico. Si comincia così ad attribuirgli convulsamente una serie di ruoli:

10. Reynolds-Allwright: *Petites boîtes* In: Graeme Allwright *Emmène-moi*, Philips, 2000.

11. Reynolds-Jara *La casitas de barrio alto* In: Victor Jara *El derecho de vivir en paz* Dicap, 1971.

12. Thulin: *Architecture* In: Jonathan Thulin *The White Room*, Dream Records, 2012.

*Mio caro architetto, io le chiedo un progetto..
perché il posto in cui vivo, è da un po' che mi va stretto..
eh, non è lo spazio perché mi posso adattare
è che in questo posto, non c'è un posto per sognare..
per sognare e non è mica un fatto marginale...*¹³

La figura professionale dell'architetto implica alcune pesanti responsabilità: quella estetica per i tanti riferimenti visivi della vita quotidiana e quella socio-politica per le scelte urbanistiche in grado di condizionare l'esistenza di migliaia di persone. Soprattutto perché tali scelte sono correlate a *input* da parte della politica, dell'economia, della speculazione e sempre in balia delle alternative, tra l'opzione innovativa o il valore da conservare:

*Noi siamo gli Amici della Persecuzione degli Immobili degli Affari
Dio salvi i piccoli commercianti, le tazze di porcellana e la verginità
noi siamo la Filiale di Condanna dei Grattacieli
Dio salvi gli uomini alla Tudor, le antiche tavole e i biliardi*¹⁴

Non esiste estetica espressiva che non sia diretta da scelte d'indirizzo sociale, o che non le rispecchi. Laddove i contrasti sono più marcatamente evidenti, come nel continente latino-americano, la volontà di rinnovamento serpeggia con maggiore inquietudine e le speranze di decisi rinnovamenti si fanno più urgenti e partecipate

*Città fondate per odiare
città altissime. Perché?
Città, morte in piedi,
città, alla polvere torneranno.
Che bello sarà ricostruire.
cara, ti bacio fino a procreare
un figlio con animo di muratore di pace.
E in ogni pozza ci sarà una colomba di mare,*

13. Silvestri Caro architetto In: Daniele Silvestri *S.C.O.T.C.H* Sony, 2011.

14. Davies: *The Village Green Preservation Society* In: *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* Pye, 1968.

*e in ogni fucina un inventore di sole
e in ogni porta un'iscrizione astrale
e in ogni depresso un apprendista Dio.*¹⁵

Sono tematiche che hanno continuato a mantenersi vivacemente attuali, e il gruppo britannico *Orchestral Manoeuvres in the Dark* intitola *Architecture & Morality* l'album del 1981.

Nella canzone *The Architect*, del gruppo belga dEUS, il protagonista, nel pieno tormento della funzione sociale del suo lavoro, è in piena fase di “egocidio”, strozzato da dubbi e indecisioni:

*Ora l'uomo ha compreso che questo spazio è sopravvalutato
e dei problemi della Terra noi dovremmo preoccuparci ora, per poi
risolverli
e allora rumina e riferisce di un design perfetto
pensa che lavorare solo per il proprio interesse sia un crimine
fa scintille sull'acqua, una visione così divina
è architetto del proprio destino, un uomo al suo apogeo.
E allora s'è disegnato in un pentagono e pensandolo come una
casa geodetica
dalle coste di Tahiti ai colli di Roma
fatti un po' da parte perché quest'uomo si porterà a casa il premio
Nobel.*¹⁶

Architettura e canzone hanno in comune il processo della creazione: da una dimensione assolutamente astratta, l'idea prende corpo e si trasforma in un prodotto, indipendentemente dal fatto che il linguaggio saltelli nei codici paralleli del pentagramma o in quelli dell'ortogonalità.

La geometria non ha mai messo casa nei linguaggi della canzone e nemmeno ha piantato tende provvisorie, quasi non rappresentasse una

15. Ferrer-Piazzolla: *Las ciudades* in: Horacio Ferrer: *Loca ella y loco yo* (a cura di Marco Cipolloni), Liverodiscrivere, Genova, 2009.

16. Braman-Carlens-Janzoons-De Borgher *The Architect* In: dEUS *Vantage Point V2/Cooperative Music*, 2008.

realtà meritevole di essere cantata. Nella sua totale astrattezza è stata semplicemente relegata negli olimpi della mitologia:

*Il suo re Atlante
conosceva la dottrina della sfera
gli astri, la geometria...*¹⁷

oppure è stata relegata nell'equivoco limbo dell'infinito e dell'impalpabile, in una dimensione assolutamente metafisica.

*la linea sottile fra il tuo bene e il tuo male
la linea sottile fra dormire e sognare
c'è una linea sottile fra tacere e subire*¹⁸

In realtà, debuttando nelle vesti di cantautore nel 1959, l'umanissimo Claudio Villa, aveva compiuto un'ardita irruzione nei postulati euclidei con quel suo memorabile verso *binario fredde parallele della vita*¹⁹. Si era trattato di un rigoroso anacoluto in grado di sancire il fermo principio dell'equidistanza, da nessuno mai nessuno in dubbio, se non dai posteriori sofismi di Aldo Moro sulle “convergenze parallele”.

Le convergenze di linee generano angoli, dando così vita al poligono basilare, il triangolo. Che può generare, a volte, qualche carenza di orientamento in grado di mettere in dubbio collaudati teoremi

*nel corteo si camminava tutti quanti alla rinfusa
quasi fossero cateti in cerca dell'ipotenusa.*²⁰

oppure, scatenare una preventiva ritrosia dovuta a una palese incomprendimento dei significati:

17. Wieck-Battiato *Atlantide* in: Franco Battiato *Caffè de la Paix*, EMI, 1993.

18. Ligabue: *La linea sottile*; Ligabue: *Arrivederci, nostro!* Warner Bros, 2010.

19. Claudio Villa *Binario* Cetra, 1959.

20. Sacchi-Conte *De profundis* In: EE.VV (interpretazione di Giorgio Conte) *Il volo di Volodja* IDischi del Club Tenco, 1993.

*Il triangolo no, non l'avevo considerato,
d'accordo ci proverò, la geometria non é un reato*²¹,

Anche se non configurabili come reato, è pur vero che i doppi sensi generati dalla geometria finiscono per partorire molteplici confusioni:

*Piero della Francesca disse un giorno:
il dodecaedro mi commuove fino alla tenerezza.
Bene, se a Piero lo commuove il dodecaedro fino alla tenerezza
a me indigna il pentagono fino al rossore
mi fanno perdere la testa trapezi e parallele fino all'infantilismo
mi annoia il quadrilatero, con quei pugili, fino allo sbadiglio finale.
Mi opprimono le altre sfere fino a provocarmi dolori al petto
mi occupano parabole.....*²²

Ma, fortunatamente, Chico Buarque de Hollanda, spostandosi con tipico piglio tropicale dalla geometria piana a quella tridimensionale, riconsegna a ogni forma e a ogni solido il suo significato originale. E, cantando per l'ennesima volta il carnevale, lo strappa dalla consueta dimensione metaforica per scaraventarlo nella concretezze geometrica dell'edilizia:

*passerà per questo viale un samba popolare
e ogni parallelepipedo della vecchia città avrà i brividi.*²³

L'abbinamento tra il ruolo di autore-interprete con quello dell'architetto può provocare anche improvvise sovrapposizioni in grado di sconfinare in deliranti sensazioni di onnipotenza dove le similitudini geometricamente più estese finiscono per condurre a inevitabili dissoluzioni:

21. Renatozero-Caviri-Renatozero *Triangolo* In: Renato Zero: *Zerolandia* Zerolandia, 1978.

22. Krahe: *Piero della Francesca* In: Javier Krahe *Cábalas y cicatrices* 18 Chulos Records, 2002.

23. :Buarque *Vai passar* In: *Chico Buarque* Universal, 1984.

*Sognavo di essere un architetto e ho costruito questa balaustra
per restare a casa, al sicuro dal mondo esterno
ma gli angoli e gli spigoli benché il mio lavoro non sia parallelo
non sembrano proprio rispondere la struttura è caduta ai nostri piedi
e così abbiamo potuto evadere.²⁴*

L'architettura è una delle architravi portanti della canzone, anche se spesso ama assumere le sembianze della cartolina illustrata: dalla maestà del Cupolone al fontanone dove si specchia la luna, dalla la torre Eiffel e quella di Pisa che pende che pende e mai non va giù. E poi le belle Madonnine che illuminano da lontano, le fontane di Trevi dove le inglesine buttano la monetina, il Parco delle Cascine dove messer aprile fa il rubacuor, le lanterne de Zena, i ponti di Rialto, le varie scalinate e via dicendo.

Ama anche suggestionare a livello onomastico, e a volte lo fa in maniera grandiosamente chilometrica, come nel caso del gruppo australiano Architecture in Helsinki, un nome che rimanda fatalmente a Eliel Saarinen e al figlio Eero, oppure ad Alvar Aalto, ma non certo ai locali canguri o koala. Evidentemente il fascino degli architetti finnici è particolarmente sentito presso la musica rock se una canzone dei Noth of America si intitola *Eliel Saarinen*, il progettista della Stazione centrale di Helsinki. Ma forse è solo perché i due Saarinen hanno vissuto e lavorato a lungo negli Stati Uniti, dove sono morti.

Chi entra direttamente in considerazioni relative all'architettura è Alan Parsons che, nel brano *Sagrada Familia* parla della visionaria cattedrale barcellonese di Antoni Gaudí, un equilibrista della struttura, le cui ardite forme architettoniche sempre strettamente connesse alla risoluzione di problemi statici: le sue case erano costruite in pietra quando in tutto il mondo si usavano strutture di acciaio.

*Al giorno d'oggi non c'è assolutamente nessuno
che possa avvicinarsi ad Antonio Gaudí²⁵*

24. The Decembrist: *Dream I was An Architect* In: *Castaways and Cutouts* Hush Records, 2002.

25. Parsons *Sagrada Familia* In: *The Alan Parsons Project: Gaudí*, Arista Records 1987.

Si stava già sperimentando l'uso del calcestruzzo armato, verso cui aveva pure mostrato grande interesse, quando intraprese i lavori della Sagrada Familia. Era il 1883, e il progetto originale, concepito come quello di un'antica cattedrale gotica, non era suo, ma venne da lui totalmente stravolto, pur mantenendo l'abside e la cripta, già costruite dal predecessore. Un'opera dai costi insostenibili, destinata probabilmente a restare incompiuta, cui l'architetto dedicò il resto della vita. E lo fece non seguendo un dettagliato progetto, ma adattando in continuazione un'idea di massima: l'utopica fantasia *work in progress*, l'I-taca di Kavafis che si fa architettura.

*egli iniziò una nuova cattedrale, a Barcellona
è chiamata La Sagrada Familia o La Sacra Famiglia.
La cosa triste è che avrebbero potuto cercare di terminarla
ma non credo che lo faranno*²⁶

Lo scetticismo di Parsons viene però smentito: la costruzione, oltre che a rappresentare per l'intera città un'identificazione psicologica, nazionale e culturale, ha costituito un vero affare per la promozione turistica, per cui i lavori hanno conosciuto un'improvvisa accelerazione e la fine dell'opera è prevista nel 2026.

Questo è stato, peraltro, possibile grazie dall'introduzione del calcestruzzo armato che ha ridotto tempi e costi di costruzione: la pietra ha ora funzioni di paramento e non più strutturali. Si tratta, del resto, di un'evoluzione da sempre riscontrata nelle opere architettoniche, soprattutto quelle religiose, che necessitano di lunghi periodi costruttivi. Nella storia dell'architettura, si è assistito anche variazioni di stile in corso d'opera: si vedano le cattedrali con facciata romanica e con abside gotica, come quella di Gerona, tanto per restare in Catalogna.

In questo album di Parsons c'è anche un brano strumentale intitolato *Paseo de Gracia*, la strada più elegante di Barcellona su cui si affacciano due tra le più celebri costruzioni dell'architetto catalano, la Casa Battló e la Casa Milà, nota anche come *La Pedrera*.

26. id.

Resta il rammarico che il genio di Gaudí abbia oscurato alcuni grandi architetti che operavano contemporaneamente nella stessa città, come Josep Puig i Cadafalch o come Lluís Domènech Montaner, *l'artefice del suggestivo Palau de la Música Catalana*. Sono tutti appartenenti a quella nutrita schiera di esponenti del Modernismo, il nome dato in Catalogna allo stile floreale. Uno stile tutt'altro che univoco che interessa l'architettura, il design, la grafica, la pittura e che ha conosciuto varie declinazioni nazionali. La definizione Art Nouveau nasce in Belgio riferita al pittore e architetto Henry van de Velde che è uno dei fondatori di questo stile, insieme al connazionale Victor Horta (cui il jazzista Brett Janzen ha dedicato *The Major Townhouses of Victor Horta*). Anche in Francia viene usata questa definizione, mentre in Germania si chiama Jugendstil, in Austria Sezession, in Italia Liberty. In Inghilterra, dove viene chiamato Modern Style, conosce le sue fortune soprattutto nella grafica e nel design, mentre sono scarse e, nemmeno tanto significative, le costruzioni, riconducibili alle opere di C. Harrison Townsend. Non così è, invece, in Scozia dove, a Glasgow, opera uno dei protagonisti di questa tendenza, l'originalissimo Charles Rennie Mackintosh, l'esponente di spicco del Glasgow movement. A lui si deve la Glasgow School of Art, anch'essa costruita, come gli edifici di Gaudí, in pietra:

*sei un uomo saggio Io so
Perche 'quando hai costruito che Glasgow School of Art
l'hai costruita in pietra,
Charles Rennie Mackintosh...²⁷*

Altre sue importanti opere sono la casa Windyhill a Kilmacom, The Lighthouse, la Scotland Street School, la Hill House e le Willow Tearooms, le più famose sale da tè della città. Al pari di Frank Lloyd Wright, Mackintosh ha sempre curato anche i dettagli degli interni: non solo le decorazioni, ma anche i mobili e perfino le teiere. Alcune

27. Martin: *Charles Rennie Mackintosh* In: Walter Martin *Arts+Leisure*, Ile Flot-tante Music, 2016.

delle sedie, con gli schienali altissimi, e dei tavoli da lui disegnati sono ancora oggi prodotti da Cassina.

*prendiamo un'altra tazza di tè
prima di andare fuori
nel freddo delle vecchie strade di Glasgow dove
la pioggia non si ferma mai
Charles Rennie Mackintosh
così come la teiera, ammiro ogni linea
e tutte le sedie con lo schienale alto...*²⁸

La figura di questo architetto viene ricordata anche dai Bradford Peartree in *Port-Vendres (A song for Charles Rennie Mackintosh)*.

Il collegamento più ovvio che suggerisce il rapporto musica-architettura è quella della soluzione estetica ai problemi posti dal suono. L'ex-studente di architettura David Byrne è un musicista molto attento alle complesse questioni poste dall'acustica e in più di un'occasione ha tenuto conferenze intorno all'argomento. Questioni che riguardano non solo le forme ma anche, naturalmente, i materiali. In alcune canzoni, l'ex-leader dei Talking Heads si è anche divertito, proprio parlando di materiali costruttivi, nel concedersi il gusto la doverosa distinzione tra architettura e mera attività edile:

*Vetro, cemento e pietra
ecco cosa sono, non una casa
vetro, cemento e pietra
è solo una casa, non un'abitazione...*²⁹

Il problema della progettazione acustica ha sicuramente un interlocutore privilegiato nel greco Iannis Xenakis che è stato contemporaneamente compositore, architetto e ingegnere. Tre campi in cui ha svolto un ruolo di protagonista assoluto, tanto da collocare il suo nome sia nella storia della musica che in quello dell'architettura.

28. id.

29. Byrne: *Glass and concrete and stone* In: David Byrne *Grown Backwards*, None-such 2004.

Già negli anni Cinquanta la sua opera si basa sul tentativo di unire le due discipline ricorrendo a formule matematiche e ad algoritmi, inventando un sistema in grado di tradurre in sonorità l'esposizione grafica di forme geometriche. L'avvento del computer apre nuovi orizzonti e così, nel 1966, fonda il Centro Studi di Matematica e Automazione Musicale. Come architetto e ingegnere collabora con Le Corbusier con il quale lavora, tra l'altro, al Centro Culturale di Bagdad e alle unità abitative di Nantes. Ma, soprattutto, la cooperazione porta al celebre Padiglione Philips per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958. Costruzione che dimostra l'efficacia delle teorie di Xenakis secondo cui un'opera artistica basata su un calcolo matematico può trovare espressione in linguaggi differenti. Nel padiglione viene diffusa l'opera *Poème électronique*, appositamente scritta da Edgard Varèse, nonché musiche dello stesso Xenakis. Verso gli anni '70 Xenakis ribadisce la volontà di unire musica e architettura attraverso una serie di spettacoli di luci e suoni e uno di questi, *Diatope*, viene allestito a Parigi per l'inaugurazione del Centre Pompidou.

Mentre Xenakis ha frequentato solo gli ambienti dell'avanguardia musicale e mai quelli della canzone, il suo principale (nel senso di datore di lavoro, almeno nel campo architettonico) Le Corbusier il suo rapporto con la canzone l'ha conosciuto. Non direttamente, si è trattata di un'operazione postuma: il cantautore-pittore Bernard Ascal, già cantore di pittori surrealisti, ha, infatti, messo in musica e inciso i diciannove brani contenuti nel libro dell'architetto elvetico-francese *Le poème de l'Angle Droit*.

*La corrente attraversa e risolve
ha attraversato ha risolto.
Ho pensato che due mani
e le loro dita incrociate
esprimano questa destra e
questa sinistra impietosamente
solidali e così necessariamente
da conciliare.
Unica possibilità di sopravvivenza*

*offerta alla vita.*³⁰

Si tratta di una pubblicazione del settembre del 1955, curata dall'editore parigino Verve attraverso una stampa di 250 esemplari, con litografie riproducenti disegni, oli e collages. In Italia è stata riproposta da Electa nel 2007, con un lungo saggio di Juan Calatrava lo storico delle relazioni tra architettura, letteratura e arti plastiche che è solo omonimo, ma non parente, di Santiago, celeberrimo architetto, ingegnere e scultore. Calatrava sostiene: "Ogni opera d'arte agisce sul contesto, ma lo fa con azioni che Le Corbusier preferisce definire soprattutto in termini di acustica: l'arte non è più solo questione dell'occhio, della vista, ma anche dell'udito, è armonia nel più stretto senso musicale della parola"³¹.

Bernard Ascal, con il suo intervento cantato, ha riportato nuovamente l'architettura alla dimensione musicale. Se Xenakis aveva fornito delle indicazioni riguardanti il binomio musica-architettura, l'attenzione di Le Corbusier è invece posta sui rapporti tra parola e forma. Per Le Corbusier l'angolo retto è la traduzione geometrica dell'ordine e della chiarezza, segno d'incontro e di confine dove le cose, venendo a contatto, finiscono per separarsi e, contemporaneamente, si predispongono a essere composte.

Categorico

*angolo retto del carattere
della mente del cuore.*

*Mi sono rispecchiato in questo carattere
e mi ci sono trovato
trovato a casa mia.*³²

Molta sua architettura si era basata proprio su un'ortogonalità accentuata, almeno fino agli anni '50. Poi, con opere come quelle in-

30. Le Corbusier-Ascal: *Entre pôles règne (Milieu 5)* In: Bernard Ascal: *Le poème de l'Angle Droit* Believe/EPM, 2006.

31. Juan Calatrava: *Un poema abitabile, una casa poetica* In: Le Corbusier: *Poème de l'angle droit*, Electa, Milano, 2007.

32. Le Corbusier-Ascal: *Catégorique angle droit* In: Bernard Ascal op.cit.

diane di Chandigarh e, soprattutto, con la cappella di Ronchamp, la plasticità delle linee curve ha finito per prendere il sopravvento.

L'architetto brasiliano Oscar Ribeiro de Almeida Niemayer Soares Filho, meglio noto come Oscar Niemayer, è il progettista di Brasilia e, per quanto riguarda l'Italia, dell'auditorium di Ravello, nonché della sede della Mondadori a Segrate. Lui, che ha avuto come grande maestro proprio Le Corbusier, al *Poema dell'Angolo Retto* ha contrapposto il *Poema della curva*:

*Non è l'angolo retto che mi attrae
né la linea retta, dura, inflessibile, creata dall'uomo
ad attrarmi è la linea libera e sensuale
la linea che incontro nel corso sinuoso dei nostri fiumi
nelle nuvole del cielo
nel corpo della donna preferita
di curve è fatto tutto l'universo,
l'universo curvo di Einstein³³*

Ognuno tira Einstein, che come sappiamo suonava il violino, dalla propria parte. È curioso che questo riferimento vada a formare una sorta di triangolo musicale della forma. Le Corbusier infatti aveva plasmato sulle pagine di *Le Modulor* il concetto di *acoustique plastique*, acustica plastica: “è l'udito che può vedere le proporzioni. Si può ascoltare la musica della proporzione visiva”.³⁴ Lo stesso Le Corbusier ricorda: “Ebbi il piacere di intrattenermi piuttosto a lungo sul *Modulor* con il professor Albert Einstein a Princetown. Gentilmente, la sera stessa, Einstein mi scriveva: “È una gamma di proporzioni che rende il male difficile e il bene facile”³⁵.

Del resto, anche Frank Lloyd Wright ha sempre accostato le composizioni di Bach e Beethoven a quelle geometriche, rilevandone la stretta connessione.

33. Oscar Niemayer: *Poema da curva* In: *Minha arquitetura*, Revan, Rio de Janeiro, 2000.

34. Le Corbusier: *Le Modulor II*, Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1955.

35. id.

Anche Niemeyer, come Le Corbusier, ha avuto un'esperienza come autore di canzoni. Ma, nel suo caso, non si tratta di un'esperienza indiretta. Il 15 dicembre 2010, in occasione del suo 103° compleanno, ha scritto il testo di *Tranquilo com a vida*, messa in musica da Edu Krieger. Su YouTube è possibile vederli insieme: l'architetto, comunista imperterrito, siede nel suo studio al fianco di Edu Krieger che, armato di cavaquinho, canta a ritmo di samba:

*Mi fermerò nei caffè per ascoltare storielle
cose di vita che un giorno dovranno cambiare
voglio essere un mulatto che conosce la verità
e che preferisce restare accanto alla povera gente.*³⁶

Questa identificazione con la negritudine brasiliana, che rappresenta anche la parte più povera del paese, rimanda ai versi con cui Vinicius de Moraes che così si presentava

*Capitano delle Indie Vinicius de Moraes,
il bianco più negro del Brasile*³⁷.

Niemayer e Vinicius de Moraes erano intimi amici e lo documenta una celebre foto del 25 settembre 1956, che li ritrae insieme. Con loro c'è Lila, la moglie del poeta non ancora cantautore, e un giovane Antonio Carlos Jobim. Ci troviamo nel Teatro Municipale di Rio alla prima di *Orfeu da Conceição*, pièce teatrale di Vinicius con musiche di Jobim e scenografie di Niemayer. Vincendo la Palma d'Oro a Cannes, la trasposizione cinematografica *Orfeu Negro* lancerà in tutto il mondo la *bossa nova* e il personaggio di Vinicius. Che, tra i tanti progettisti di edifici, è sicuramente il più ardito, grazie alla casa costruita in via dei Matti numero zero. Che alcune attendibili testimonianze così descrivono:

36. Niemeyer-Krieger: *Tranquilo com a vida* Edu Krieger, You Tube.

37. Bardotti-Vinicius-Baden Powell: *Samba delle benedizioni* In: Vinicius de Moraes, Sergio Endrigo, Giuseppe Ungaretti: *La vita, amico, è l'arte dell'incontro*, Cetra, 1969.

*Era una casa molto carina
senza soffitto senza cucina
non si poteva entrarci dentro
perché non c'era il pavimento
non si poteva andare a letto
in quella casa non c'era il tetto
non si poteva fare la pipì
perché non c'era vasino lì³⁸*

Tra gli amici intimi dell'architetto c'era anche il più importante storico brasiliano, Sérgio Buarque de Hollanda, padre di sette figli, di cui ben quattro cantautori: Ana de Hollanda (che è stata anche ministro della cultura nel governo Dilma), Cristina Buarque, Miucha (che fu moglie di João Gilberto) e soprattutto Chico, uno dei massimi poeti nella storia della canzone.

Il rapporto tra l'ex-studente di architettura Chico Buarque de Hollanda e il grande architetto carioca è documentato anche da YouTube: in un filmato discorrono di costruzioni intrattenendosi su un breve racconto di Chico, diventato ormai scrittore di successo internazionale, intitolato *A casa do Oscar*. A legare l'architetto e il cantautore, sono state le comuni inclinazioni politiche e il legame di amicizia familiare: Chico era ancora un bambino quando sia Vinicius che Niemayer frequentavano casa sua e infatti ama ricordare: "la prima volta che incontrai Vinicius fu quando si sedette addosso a me, nel divano di casa".

Altro grande amico dell'architetto Niemayer e dello storico Sérgio Buarque de Hollanda è stato João Cabral de Melo Neto, come Vinicius poeta, diplomatico e candidato al Premio Nobel per la letteratura. Il giovane Chico, che tra questi personaggi è cresciuto, ha collaborato anche con con lui dedicandogli l'album *Morte e Vida Severina*. Dove troviamo la canzone *Funeral de um lavrador*, dedicata a uno dei tanti "lavoratori senza terra" per i quali risulta addirittura impossibile parlare di casa:

Questa fossa dove stai larga poche dita

38. Endrigo-Vinicius: *La casa* id.

*è il più piccolo conto che hai pagato in vita
ha volume giusto né largo né fondo
è la parte che ti tocca del latifondo
non e una fossa grande è giusta, precisa
è la terra che volevi veder divisa
è una fossa grande per un piccolo morto
ci starai più largo di quand'eri al mondo
è una fossa grande per un morto da niente
ma qui più che nel mondo stai comodamente
è una fossa grande la tua carne è poca
ma alla terra donata non si guarda in bocca*³⁹

João Cabral de Melo Neto ha dedicato a Neymaier una poesia che, significativamente, si intitola *À Brasília de Oscar Niemeyer*. La nuova capitale del Brasile è stata concepita come un utopistico luogo di convivenza, privo di quartieri bene e di zone privilegiate. In questo grande abbraccio architettonico e poetico ritroviamo anche Vinicius: si chiude così il cerchio su questo raggruppamento di personalità che tanto hanno segnato la cultura brasiliana:

*Ecco grandi case di ingegno
orizzontali, spalancate
dove si esiste in estensione
e l'anima tutta aperta si dilata.
Non si sa se è l'architetto
che ha voluto i simboli o il ginnasta
simboli di ciò che chiamò Vinicius
"immensi limiti della patria".*⁴⁰

Sempre su You Tube, è possibile godere altri filmati in cui l'opera dell'architetto si mescola col mondo della canzone: c'è Gilberto Gil, ministro della Cultura con Lula, che nel documentario *Un architecte*

39. Melo Neto-Bardotti-Buarque: *Funerale di un contadino* In: Chico Buarque de Hollanda *Per un pugno di samba* RCA, 1970.

40. João Cabral de Melo Neto: *À Brasília de Oscar Niemeyer* In: *Obra completa* Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

engagé dans le siècle descrive con dei vocalizzi alcune forme architettoniche di Niemeyer. E ci sono anche i Simply Red che si esibiscono nella Casa das Canoas, la sua residenza costruita nei dintorni di Rio de Janeiro nel 1953, adattata alle irregolarità del terreno, immersa nel verde, piena di curve e di vetrate.

Sembra quasi che il samba sia la musica più congeniale per canzoni sull'architettura. E, per strana coincidenza, l'influenza della musica brasiliana risulta molto forte nella più celebre canzone dedicata a un architetto. Si tratta di *So long Frank Lloyd Wright*, portata al successo da Simon & Garfunkel e dedicata a chi è considerato il genio indiscusso dell'architettura novecentesca, malgrado non si sia mai laureato in architettura (il che lo accomuna a Eugène Viollet-le-Duc, *architetto, teorico e storico dell'architettura francese dell'Ottocento*). In questo brano scritto da Paul Simon, la chitarra suona al ritmo minimalista di *bossa nova* e compaiono, oltre agli archi, due strumenti tipici di tanta musica brasiliana, le congas e il flauto. Il testo sembra muoversi su più livelli e si presta a molteplici interpretazioni. Il saluto spedito a Wright, che era morto vent'anni prima, sembra riguardare, in realtà, l'ex- studente di architettura Art Garfunkel, sodale artistico di Simon. Riferendosi al lavoro del duo, particolarmente noto per le armonizzazioni vocali, e all'abitudine dell'architetto di canticchiare quando era alla ricerca dell'ispirazione, la canzone recita:

*Mi ricorderò di Frank Lloyd Wright
tutte le notti trascorse ad armonizzare fino all'alba*⁴¹

Il brano è stato tradotto in italiano da Bruno Lauzi in un album interamente dedicato a Simon. Nel testo del cantautore genovese i riferimenti all'architetto statunitense diventano più espliciti:

*Salve Frank Lloyd Wright
hanno torto a dire che non ci sei più*

41. Simon: *So long, Frank Lloyd Wright* In: Simon&Garfunkel: *Bridge over Troubled Water*, Columbia, 1970.

se c'è qualcuno che vivrà, sei tu

E il ritornello diventa:

*Gli architetti vanno, altri scopriranno
quel che tu sapevi già
ma non sanno pensare con la tua intensità⁴²*

Ma questa non è l'unica canzone in cui è citato il celebre architetto. Lo fanno, seppure in maniera del tutto sommaria, altre formazioni. Alcune cripticamente, come i Throwing Muses (*Frank Lloyd Wright, cerca di dormire sotto una cupola celeste⁴³*) mentre si va sull'esistenziale con gli A (*abbiamo puntato verso l'altro come Frank Lloyd Wright⁴⁴*) sull'allegorico con gli Sparks che, parlando di un bacio, cantano *tutto bene, è un progetto di Frank Looyd Wright⁴⁵*. Il gruppo si ripete insieme ai Franz Ferdinand, con cui formano gli FFS, finendo nell'invidia gastronomica (*Frank Lloyd Wright ha sempre mangiato "à la carte"⁴⁶*). Altri, come il rapper Mc Lars, la mettono sul musicale e l'altro esponente dell'Hip Hop, Virtuoso, sul poetico. Qualcuno, qualche riferimento all'architettura lo fa, come i Killers (*è un'architetto di fama come Frank Lloyd Wright⁴⁷*), mentre dall'Argentina Juana Molina, parlando della madre, ci informa: *le piacciono Neutra e Frank Lloyd Wright⁴⁸*.

L'accostamento di Richard Neutra, che anche Ry Cooder cita in *Don't Call Me Red*, con Wright non è affatto improprio perché è proprio nel suo studio che andò a lavorare l'architetto viennese, emigrato negli Stati Uniti nel 1923.

42. Lauzi-Simon: *Salve F.L.W.* In: Bruno Lauzi Simon, Numero Uno, 1973.

43. Hersh: *And a She-Wolf After the War* In: Throwing Muses *The Fat Skier* 4AD Records, 1987.

44. A: *Hi-Fi Serious*, WEA, 2002.

45. Mael Ron&Russell: (*When I Kiss You*) *I Hear Charlie Parker Playing* In: Sparks *Gratuitous Sax & Senseless Violins*, Logic, 1994.

46. Huntley-McCarthy-Hardy-Thomson-Mael Ron-Mael Russell: *Collaborations Don't Work* in: *FFS FFS* Domino, 2015.

47. The Killers: *Prize Fighter* In. The Killers: *Battle Born* Island Records, 2012.

48. Juana Molina: *La visita* In: *Segundo* Domino, 2000.

Come si vede, gli omaggi arrivano quasi esclusivamente dagli Stati Uniti: d'altra parte, se Le Cobusier e Niemeyer sono stati architetti operativi in tutto il mondo, Frank Lloyd Wright, ha viaggiato nei vari continenti solo per curiosità personale o per partecipare alle varie mostre allestite sui suoi lavori, avendo svolto la sua attività quasi esclusivamente in Nord America. Infatti, delle 428 opere da lui curate in sessantun anni di libera professione, solo dieci si trovano al di fuori degli Stati Uniti: tre in Canada, una in Egitto e sei in Giappone (nel 1915 aveva aperto uno studio a Tokyo).

Un'attività continua, la sua, che ha riempito ininterrottamente una vita caratterizzata dall'armonia compositiva dei suoi progetti e da una vita sentimentale e familiare caotica, con tre mogli, varie amanti e sette figli con cui non ha mai avuto relazioni profonde. Forse è la conferma che una vita lavorativa molto intensa e necessitante di un'inventiva continua, male si concilia con quella familiare, dettata invece da una quotidiana ripetitività in grado di sfociare in monotonia. Si dice lo stesso a proposito del padre del Bauhaus Walter Gropius. L'architetto tedesco fu, dopo i pittori Gustav Klimt e Oskar Kokoschka e prima dello scrittore Franz Werfel, uno degli illustri amori di Alma Malher, la vedova del musicista Gustav, considerata in gioventù la più bella ragazza di Vienna. Il cantautore satirico statunitense Tom Lehrer attribuisce proprio all'eccessivo lavoro di lui il naufragio del matrimonio:

*Ma lavorava fino a tardi al Bauhaus
e tornava a casa solo di tanto in tanto.
E lei ha detto: " E io sarei una staffetta? Una casa solo per mangiare?
È proprio ora di cambiare partner ".⁴⁹*

La città di Venezia, nella sua logica da città esclusivamente settecentesca, ha perso la grande occasione di ospitare un progetto di Wright, il Masieri Memorial sul Canal Grande, progettato per la famiglia di un allievo morto a New York in seguito a un incidente automobilistico. Venezia, con la scelta di essere un museo conservativo e non

49. Lehrer *Alma* In: Tom Lehrer *That Was the Year That Was* Reprise, 1965.

evolutivo, ha detto di no non solo a questo progetto, ma anche all'ospedale di Le Corbusier e alla Biennale di Louis Khan, l'architetto statunitense cui il musicista Joseph Vitarelli ha dedicato *The Mystery of Louis Kahn* e un *Suite for Louis Kahn* che fanno parte della colonna sonora del film-documentario *My Architect: A Son's Journey* del figlio Nathaniel Kahn.

Del resto, camminando per le calli della città lagunare, è impossibile vedere una sola opera del più grande architetto veneziano del Novecento, Carlo Scarpa, che nella città lagunare ha operato solo con interventi interni. Poeta della forma e del dettaglio, fu ammirato sia da Wright sia dallo stesso Khan che a lui dedicò questi versi:

*Nel lavoro di Carlo Scarpa
"Bellezza" Il primo senso
"Arte" Il primo mondo
E poi "Prodigio"
Poi la realizzazione interiore della "Forma"
il senso della totalità degli inseparabili elementi....⁵⁰*

Carlo Scarpa, morto in Giappone nel 1978 cadendo dalle scale, resta uno dei cittadini di Venezia più illustri e rimpianti. Il gruppo Calicanto gli ha tributato, nel 1997, un brano intitolato *Rivasse Carlo Scarpa*

*...Rivasse Carlo Scarpa ne faria ea punta
"paron Carlo" xe dura ea fantasia ne manca.
E sotto un cielo d'oro musiche fuoghi murrine
co' Carlo e Gigi Nono...⁵¹*

Gigi Nono, naturalmente, è l'illustre concittadino compositore. Ancora una volta l'architettura e la musica si incontrano: proprio Luigi

50. Khan, Louis *In the work of Carlo Scarpa...* In: Robert McCarter *Carlo Scarpa* Phaidon, Londra, 2013.

51. *Arrivasse Carlo Scarpa / ci farebbe la punta / "padrone Carlo" è dura / la fantasia ci manca. / E sotto un cielo d'oro / Musiche fuochi e murrine / con Carlo e Luigi Nono* – R. Tombesi *Rivasse Carlo Scarpa* In: Calicanto *Venexia* CNI, 1997.

Nono ha scritto una composizione orchestrale intitolata *A Carlo Scarpa, Architetto, Ai suoi infiniti possibili*.

Al più celebre architetto italiano contemporaneo, Renzo Piano, è stata dedicata una canzone dal duo formato da Frankie Boyle e Glenn Wool e, addirittura, un *concept album* dal giovane DonChristian, un rapper afro-americano della Pennsylvania. Molti titoli dei quattordici brani che compongono *Renzo Piano* fanno riferimento al mondo dell'architettura: *Designed II Work, Build, Renzo Interlude* e perfino *AutoCad*, il programma informatico per disegno che ha sostituito i tavoli con tecnigrafo. Si tratta, in realtà, della creazione di un alter-ego: sulla figura del creatore d'importanti opere come la New York Times Tower, l'aeroporto del Kansai, la Shard London Bridge o il Nemo di Amsterdam, viene semplicemente proiettata l'immagine di un uomo di grande successo.

Esattamente come fatto con Wright e proprio perché personaggio celebre, il suo nome viene usato per citazioni volanti del tipo:

*dico ciao terzo piano, ho un castello di bugie
col design di Renzo Piano!*⁵²

Oppure, all'architetto genovese vengono riservati *calembour* come quello di Caparezza:

*Scusate, non spingete. Ragazzi ve lo chiedo per favore.
In coda si chiedono cosa architetti di strano. Io? Cosa architetto di strano?
Boh, pensavo a Lucia Mondella nel letto che dice "Renzo, piano"*⁵³

Al Centre Pompidou, l'opera architettonica che l'ha reso universalmente noto (realizzata, è buona cosa ricordarlo, insieme a Richard Rogers e Gianfranco Franchini) il musicista greco Vangelis ha dedicato un intero album, *Beaubourg*.

52. Marracash: *Mixare è bello* In: *Marracash*, Universal 2008.

53. Caparezza: *Canzone all'entrata* In: *Museica* Universal, 2014.

Vanno anche ricordati gli architetti del passato e sicuramente al multiforme e prodigioso talento di Michelangelo Buonarroti è stato riservato il maggior numero di omaggi, anche se molti si esauriscono nel titolo, come con quelli, tra gli altri, di José Feliciano, Emmylou Harris, Belinda Carlisle, Jen Foster, dei Bayside o dello svedese Björn Skifs. A volte viene solo citato di sfuggita, come fa anche Elvis Costello. Altre volte, i riferimenti alle sue opere sono espliciti, come la creazione di Adamo della Cappella Sistina in *When I Dream Of Michelangelo* dei Counting Crows.

Molto più consistenti, invece, quelli basati sull'opera poetica del genio fiorentino: si sono cimentati Martin Hélène, il cubano Sérgio Maria Vitier e il francese, nativo del Madagascar, Philippe Eidel. Che l'ha fatto con un intero disco coinvolgendo come interpreti anche Vinicio Capossela, Lucilla Galeazzi e Lucio Dalla.

Ma la poesia di Michelangelo, dichiaratamente scritta per semplice "diletto", è solo una componente della sua arte totalizzante e i suoi versi, nelle rime spirituali come in quelle petrarchiste e manieriste, finiscono per prendere il posto della pietra. A differenza di quello degli altri artisti rinascimentali fiorentini, il modello estetico michelangiolesco non è riscontrabile nell'imitazione della natura, ma si forma nella mente dell'artista, è un modello che vale per l'opera d'arte come per il corpo umano, da lui tanto esaltato:

*Bo posso altra figura immaginarmi
o di nud'ombra o di terrestre spoglia,
col più altro pensier, tal che mia voglia
contra la tuo beltà di quella s'armi*⁵⁴

Per quanto spesso ingenua, tutte le canzoni a lui dedicate finiscono per sfociare proprio nel concetto di "bellezza", cioè al cuore della sua motrice creativa

a volte è necessario vedere la bellezza,

54. Michelangelo-Eidel: *Altra figura* In: Philippe Eidel (interpretazione di Vinicio Capossela) *Renaissance Naïve*, 2001.

*In tutto ciò che c'è in questa solitudine*⁵⁵.

Cupolone a parte, nelle canzoni dedicate e Michelangelo non c'è architettura, ma solo qualche vago accenno alle sue sculture o pitture. D'altra parte, il suo primo progetto con un carattere architettonico è il contorno di un'opera scultorea: la tomba di Giulio II, peraltro mai terminata. Riunendo l'occhio del pittore, la mano dello scultore e la mente del costruttore, Michelangelo concepisce un'architettura intimamente legata alle arti plastiche e la dilatazione naturale della sua opera è il Barocco. Lo scrittore e critico d'arte Giovanni Testori intravede questo sbocco perfino nella sua opera poetica: “Tra iati e vuoti, e cenere che ne discenda a nubi e a fiotti, e murmuri, e striscianti lamenti, Michelangelo, a furia di torcersi verso Dante, sfora in direzione del Barocco.”⁵⁶

Il rapporto più diretto tra l'arte totalizzante di Michelangelo e quella barocca è riscontrabile nel gruppo marmoreo *L'estasi di Santa Teresa*, all'interno della Cappella Cornaro, nella chiesa romana di Santa Maria della Vittoria, una delle opere più famose dello scultore e architetto Gian Lorenzo Bernini, cui si deve il colonnato di San Pietro e la fontana dei Quattro Fiumi in piazza Navona. La conturbante rappresentazione marmorea dell'estasi sensuale e spettacolare, definita eufemisticamente “transverberazione”, riprende le parole della stessa santa: “Un angelo aveva in mano una lunga spada d'oro la cui punta sembrava una brace incendiata. Mi sembrava che affondasse la spada nel mio cuore”⁵⁷ E Bernini rappresenta questo “matrimonio mistico” con particolare attenzione al corpo, scolpendo la santa totalmente abbandonata su una coltre di nuvole mentre un angelo, che assomiglia di più a un Cupido pagano che non a un'entità cristiana, la trafigge. E Peter Hammill, così descrive la scena:

...la grazia è un nome,

55. Bayside *Talking of Michelangelo* In: *Sirens & Condolences* Victory, 2004.

56. Giovanni Testori: *Un uomo in una donna, anzi un Dio* In: Michelangelo Buonarroti *Rime* BUR Rizzoli, Milano, 1975.

57. Citazione in: Benítez, Laureano *Parapsicologia de los milagros* Vision Libros, Madrid, 2011.

*come castità, come Lucifero, come il mio.
Mi hai preso attraverso la finestra-macchia...*⁵⁸

La *finestra-macchia* è un preciso riferimento all'opera che, come la tomba michelangiolesca di Giulio II, non è soltanto scultorea perché, per ottenere gli effetti scenici voluti, Bernini, che è anche scenografo e allestitore di spettacoli teatrali, apporta modifiche alla struttura muraria, aprendo sulla parete di fondo una finestra con i vetri gialli nascosta dal timpano dell'altare. Non solo: ai due lati della cappella, ci sono due finti balconi da cui, come fossimo a teatro, le statue raffiguranti i membri della famiglia Cornaro, committente dell'opera, assistono all'estasi.

Nel barocco, soprattutto quello romano è, difficile separare le varie arti plastiche dalle strutture, l'architettura dalla scultura ed è altrettanto difficile separare la realtà dalla finzione. E, infatti, Peter Hammill intitola questa rappresentazione, *The Lie*, la bugia:

*statua ghiacciata, divina ebbrezza,
occhi inconsapevoli, la bocca aperta,
la ferita d'amore,
la bugia*

In omaggio all'angelo scolpito dal Bernini è stato dedicato un fortunato brano strumentale del compositore statunitense Kerry Muzzey intitolato *Bernini's Angels*.

Nella Roma della Controriforma ha lavorato un altro geniale personaggio che, a differenza di Bernini, ha operato esclusivamente come architetto: Francesco Borromini. Di origini ticinesi, ha lasciato traccia del suo immenso talento in opere come la Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane e Sant'Ivo alla Sapienza. È stato il rivale di Bernini, del quale fu assistente nella fabbrica di San Pietro benché il più ferrato nel campo architettonico fosse lui. Borromini elaborò in progetti le

58. Hammill: *The Lie (Bernini's St. Theresa)* In: Peter Hammill: *The Silent Corner and the Empty Stage* Charisma, 1973.

idee del Bernini, anche se la loro collaborazione provocò dissidi e attriti per il diverso modo di concepire l'architettura.

*... "Guardate i miei disegni, rivedrete i suoi modelli!"
S'infuriava e stava male Borromini
"Hai rubato il mio progetto, di San Pietro il colonnato
e tutta Roma poi ti ha celebrato"
Ma se Bernini è tra i nemici
non c'è giustizia né gloria per Borromini
Attento! Spento!⁵⁹*

Contrariamente a quanto sostenuto dal cantautore Andrea Ra nella sua accattivante canzone-reportage, non c'è prova di una collaborazione tra i due nel colonnato di San Pietro, mentre è sicura quella per il Baldacchino in bronzo, legno e marmo all'interno della basilica. Come si sa con certezza che il progetto della Fontana dei Quattro Fiumi del Bernini è da attribuire a Borromini.

*Per anni fu Bernini a comparir "unico Artista"
ma i consigli glieli dava Borromini
i calli sulle mani di Francesco che tossiva
scalpellava come un pazzo cherubini
e in mezzo a Piazza Navona
si rivaleggia a suon di marmo e quattro fiumi in piena⁶⁰*

A questa accesa rivalità e alla mancanza di adeguati riconoscimenti alcuni attribuiscono la depressione che ha portato il Borromini al suicidio, all'età di sessantotto anni:

*Bruciò tutti i progetti che nessuno conosceva
per paura che Bernini li copiasse
prima di trafiggersi nel petto con la spada
Quella notte Borromini si uccideva*

59. Andrea Ra: *Non sarò il tuo Borromini* In: *Nessun riferimento* Modern Life, 2011.

60. id.

*un uomo troppo verso
ha rivolto il male intorno contro se stesso*⁶¹

Michelangelo è morto all'età di ottantanove anni, Wright a novantadue e Niemayer a centocinque. E tutti hanno continuato a lavorare fino all'ultimo giorno.

Per atroce contrapposizione, il pensiero non può che andare all'architetto ventottenne Antonio Sant'Elia che, ascoltando le sirene marinettiane che paragonavano “una trincea irta di baionette a un'orchestra” ha voluto ascoltare dal vivo (per modo di dire) la stolta follia ritmica di quei concerti. Vi è accorso, probabilmente cantando l'inno, allora goliardico e non ancora fascista, *Giovinezza*:

*Ma se il grido ci giungesse
dei compagni non redenti
alla morte sorridenti
il nemico ci vedrà.*⁶²

Non sappiamo se Sant'Elia sia morto proprio sorridendo, quello che è certo è che quel grido ha privato il Novecento e la storia dell'architettura di un autentico genio.

(Inedito– 2011)

61. id.

62. Oxilia-Blanc *Giovinezza*.

Trattasi di poemas

Le copertine dei dischi: intervista con Paolo Conte

Barcellona, luglio 1981. Il capoluogo catalano non è Madrid né tantomeno Siviglia, città in cui puoi trovare ristoranti aperti anche di notte. Quile cucine chiudono, mediamente, alle 23. Se vuoi mangiare a quell'ora, devi infilarti in uno dei tanti locali, concentrati soprattutto al Poble Sec e al Poble Nou, dove servono *tapas*, prosciutti e formaggi. Lì non ci sono limiti di orario. Ma, se vuoi invece andare a tavola a cenare piatti cucinati, la faccenda è ben diversa e si fa complicata.

È passata da un bel po' mezzanotte, abbiamo assistito al recital di Maria del Mar Bonet in *Plaça del Rei e ora avremmo fame*. Joan Molas e Nuria Batalla, i manager dei più importanti esponenti della nova cançó catalana, svolgono il loro ruolo di anfitrioni portandoci a Barçeloneta da Can Costa, un ristorante di pesce, quasi sulla spiaggia, molto caro ai turisti italiani. Il ristorante resta aperto appositamente per noi. Ci sono tutti i musicisti e i tecnici, qualche amico e un politico famoso, e poi il gruppo d'italiani: Amilcare Rambaldi, Bigi Barbieri, Paolo Conte con la moglie Egle, la mia compagna Sonia e mio cugino ventenne Giuseppe (della serie "io no, ma mio cugino..."). Una lungha tavolata.

Il Tencottantuno (si chiamerà proprio così), che si svolgerà nei giorni 2, 3, 4 settembre, sarà dedicato alla grafica musicale. Per la prima volta, la manifestazione si occuperà di argomenti collaterali alla musica. E lo farà ospitando non solo cantanti, grafici, fumettisti, giornalisti, produttori, ma anche intellettuali specializzati nel settore come il semiologo Omar Calabrese, il sociologo Alberto Abruzzese, l'agitatore culturale Franco *Bifo* Berardi, il saggista Guido Armellini, o lo stesso discografico Gianni Sassi, patron della Cramps che, della co-

municazione visiva d'avanguardia, ha fatto una costante di tutte le sue attività.

A tavola, davanti a me, ci sono Maria del Mar e Paolo Conte. La prima ha già inciso nove dischi (vinili, dalle copertine grandi) che si sono caratterizzati per l'estrema raffinatezza, non solo musicale, ma anche grafica. In occasione del terzo, del 1973, la copertina (fronte e retro) gliel'ha dipinta nientemeno che il pittore Joan Miró, originario, come lei, di Maiorca.

Paolo Conte ha, finora inciso tre dischi. Il quarto, *Paris milonga*, è in ultimazione, dovrebbe uscire in autunno.

Quale migliore occasione per fare una chiacchierata sull'argomento da utilizzare per *Il Cantautore*, il giornale che si stampa in occasione della Rassegna di Sanremo? La serata fila tra racconti e battute poi, a un certo punto piazzo sulla tavola un registratore a cassette e ne viene fuori l'intervista con Paolo che qui presentiamo. Si tratta di una trascrizione assolutamente letterale della chiacchierata.

Che tipo di rapporto esiste tra prodotto e copertina?

La grande illusione è il cinema; la grande illusione è che uno vuole mangiare un gelato di cedro e gli dicono che è limone: questo è il rapporto tra contenuto e copertina. La grande illusione industriale è che ci sia un rapporto di causa ed effetto. L'illusione artistica, che dovrebbe essere trasfusa nell'illusione industriale, è che sia invece il contenuto somigliante all'involucro e quindi che quanto che si vuol vender per novemilacinquecento lire, sia meritevole, come un tutt'uno ben confezionato di dentro e di fuori, dell'attenzione e del *pagamento* della peseta. Ohhhh, questa è la risposta alla prima domanda che trova riscontro in alcune operazioni ben riuscite nella scuola di Chicago americana.... (questa pausa è una virgola, abbi pazienza)... voglio dire però che tante volte i grafici si lascian prendere la mano e non sanno dare uno stile a quello che è il gusto degli interpreti; tante volte il titolo del disco porta il grafico a descrivere il titolo e non a descrivere il gusto che sta in tutto il disco.

Come ci si potrebbe comportare, quindi?

Sarebbe bene che i grafici pensassero di più al progetto del marchio d'impresa, marchio di fabbrica; per esempio, sempre parlando di Chicago, quell'orchestra che si chiamava Chicago aveva un marchio fantastico, scritto in corsivo inglese e ripetuto su mattoni, su ghiaccio e su altri ingredienti che la natura ci mette a disposizione, però sempre uguale a se stesso, veramente molto brillante. Questo manca nella nostra grafica, specie in quella italiana, dove si racconta il titolo del disco. Punto e virgola, chiuso il primo argomento e passiamo al secondo.

Sei soddisfatto dell'immagine grafica che ti è stata riservata?

Non sono soddisfatto delle copertine che mi hanno fatto fino adesso, con alcune limitazioni. Voglio dire: le prime le ho fatte io e, siccome io mi odio, non mi piacciono. Però le ho fatte io e quindi mi somigliano. È fuor di dubbio che qualcosa c'è. Me le ha lasciate fare la RCA perché credeva che io, rassomigliandomi, mi sarei trattato bene. Punto.

E la terza?

La terza è stata voluta da un'idea del capo della mia azienda discografica che voleva che io apparissi finalmente con la mia faccia benemerita in una cornice che mi fosse congeniale. È difficile questo concetto da decifrare...

Nanni Ricordi fu l'esecutore di questa copertina realizzata in Milano al Brellin, un vecchio locale sul Naviglio, con la partecipazione, nello sfondo, del famoso contrabbassista Giorgio Azzolini e realizzata tecnicamente da Renzo Chiesa, grande fotografo mio amico (colgo l'occasione per mandargli un saluto). Questa copertina la ritengo passabile, anche se molte donne mi hanno poi detto che io son meglio al naturale. Punto.

E la prossima, come sarà?

La questione è se l'ultima copertina sia o meno un capolavoro. È un capolavoro: di cattiveria, di cattivo gusto, di crisi dell'industria discografica. Ci sarebbero tanti aneddoti che sottostanno all'iter di questa copertina che non sto a raccontare per pietà. So solo che dopo

aver scartato io con rabbia, e anzi anche con un po' d'energia, le copertine precedenti che erano quasi brutte come questa, trovandomi poi al cospetto di una copertina veramente Oscar della bruttezza, mi sono inchinato di fronte a questo Oscar e mi sono detto: "forse che non porti un po' di fortuna?".

Quando uscirà il disco, vogliamo proprio vedere.. Ma come mai è stata scelta una copertina che a te sembra tanto brutta?

Poiché il titolo del disco è mio (*Paris milonga* che è un titolo *gestual* e sta a significare: "evviva, siamo figli del mondo, siamo internazionali, ci meritiamo tutto l'universo") io avevo annunciato che la copertina doveva essere di cocodrillo, sia pure finto, e ricoprire tutto l'involucro, con lacca cinese rossa, tipo lacca per unghie. E invece questa idea è stata bocciata perché la fotografia del cocodrillo era stata fatta con tipo di ingrandimento tale per cui le scaglie sono venute grosse come dei mattoni e l'hanno preso per il muro di una casa.

Ma tu, che possibilità d'intervento hai, nella scelta di una copertina?

C'è stata una serie di bestemmie e questo è stato il mio intervento. Che però, ripeto, si è bloccato di fronte alla assoluta bruttezza (è bruttezza, ma è anche assoluta, quindi è un Oscar), e io e il mio produttore ci siamo detti: "forse che porti fortuna...". A questo punto abbiamo inaugurato, dato che Fausto Papetti ha inciso ventiquattro LP e non venticinque, il suo venticinquesimo. Se poi lui vuole suonare anche il sassofono, siamo tutti contenti: il disco è già pronto. Perché in fondo, come ama ripetere il nostro illustre concittadino Enzo Jannacci, *trattasi di poemas*.

www.zonacontemporanea.it
redazione@zonacontemporanea.it
pubblica@zonacontemporanea.it

