

il cantautore

n. 42

TERRE DI MARE

numero unico del club tenco sanremo
in occasione del tenco 2017

club tenco - corso garibaldi, 131
casella postale 1, sanremo
www.clubtenco.it
info@clubtenco.it



Terre di Mare

Musiche da New York

Patti Smith, Giorgio Conte, Dargen D'Amico, Vittorio De Scalzi, Mauro Ermanno Giovanardi teatro Ariston, domenica 7 maggio

Il Tenco Ascolta in quei posti davanti al mare

Laigueglia, venerdì 14 luglio
Sanremo, domenica 30 luglio
Livorno, sabato 12 agosto
Livorno, sabato 19 agosto
Barcellona, venerdì 15 settembre

I porti del Nord

Alessio Lega - Ex-chiesa Santa Brigida, mercoledì 18 ottobre
Pepe Voltarelli - teatro Ariston, giovedì 19 ottobre

L'orgoglio del Salento

Giuliano Sangiorgi dei Negramaro teatro Ariston, giovedì 19 ottobre

Mari e terre di Sicilia

Carmen Consoli - teatro Ariston, giovedì 19 ottobre

Napoli mediterranea e atlantica

Alessio Arena - Ex-chiesa Santa Brigida, giovedì 19 ottobre
Massimo Ranieri, Mauro Pagani e Orchestra Sinfonica di Sanremo - teatro Ariston, venerdì 20 ottobre
Alessio Arena - teatro Ariston, sabato 21 ottobre

Il fado di Lisbona

Camané - teatro Ariston, venerdì 20 ottobre

Le rive del Rio de la Plata

Juan Carlos Flaco Biondini - teatro Ariston, venerdì 20 ottobre

Barcellona internazionale

Dinatatak - teatro Ariston, venerdì 20 ottobre

Le tre sponde dell'Adriatico

Massimo Priviero - teatro Ariston, venerdì 20 ottobre

Immigration Song

Wayne Scott e Ross Harper Stewart
Ex-chiesa Santa Brigida, venerdì 20 ottobre

Calabria tra due mari

Sergio Cammariere - teatro Ariston, sabato 21 ottobre

Genova per voi

Ex-Otago - teatro Ariston, sabato 21 ottobre

Venezia, la luna e ben altro

Gualtiero Bertelli - teatro Ariston, sabato 21 ottobre

Livorno, città di Livornesi

Bobo Rondelli - teatro Ariston, sabato 21 ottobre

Mito, terra e mare

Vinicio Capossela - teatro Ariston, sabato 21 ottobre

Le due patrie della canzone greca

Iannis Papaioannou e Haris Iatros
Ex-chiesa Santa Brigida, sabato, 21 ottobre

Humus nautico

David Riondino ed Enrico Rustici
teatro Ariston, venerdì 20 e sabato 21 ottobre

Terre di Mare

Il cd allegato al Cantautore

DOPO LE SUE VICISSITUDINI
OGGI RIPRENDE IL TENCO BAR.
DOPO UN PERIODO DI INQUIETUDINI
LA RASSEGNA ECCO QUA TUTTA IN FIOR.

IL SERGIO SACCHI SEMBRA UN BUON DIAVOLO
OGGI MI HA OFFERTO ANCHE UN CAFFÈ
HA FATTO PROPRIO UN BEL SPETTACOLO
DI CANTAUTORI, ARTISTI E FIOR.

HENRI CONVIVE CON UNA AUSTRIACA
E HANNO COMPRATO UN TINELLO MARRÒN.
MA CON NOI C'È ORMAI POCO DIALOGO:
PARLIAMO MALE TEDESCO, SCUSA PARDÒN.



il cantautore

Copia n.

n. 42

TERRE DI MARE

a cura di **Sergio Secondiano Sacchi**

Testi
Marika Amoretti, Alessio Arena, Gualtiero Bertelli, Luigi Bolognini, José Mario Branco, Maurizio Carucci, Vinicio Capossela, Jacopo Conti, Manuela de Freitas, Mario De Luigi, Ivan Duchoqué, Franco Fabbri, Steven Forti, Nini Giacomelli, Jonathan Giustini, Lastanzadigreta, Alessio Lega, Canio Loguercio & Alessandro D'Alessandro, Roberto Molteni, Mauro Pagani, Rosario Pantaleo, Errico Pavese, Alessia Pistolini, Massimo Priviero, Bobo Rondelli, Sergio Secondiano Sacchi, Antonio Silva, Paolo Talanca, Sonia Trento, Federico Vacalebre, Grazia Verasani

Fotografie
Roberto Coggiola, Olga D'Asparro, Fabrizio Fenucci, Roberto Molteni, Mauro Vigorosi

Illustrazioni
Anna Corcione, Sergio Staino, Giorgio Tura

Grafica e fotocomposizione
Roberto Molteni / StudioCOMPASS.net

Stampa
Grafiche Amadeo

Sotto il sole sanremasco

Un'altra volta arriva l'autunno ed è tempo di Rassegna, frutto del lavoro di varie persone con mansioni diverse ma unite da un unico obiettivo: offrire una manifestazione all'altezza delle indicazioni di Amilcare Rambaldi. Al Tenco 2017 si è arrivati attraverso i consueti appuntamenti dei *Tenco ascolta*, diventati internazionali con la tappa di Barcellona. E, anche, attraverso proposte editoriali e discografiche: innanzitutto un libro, più doppio cd (*Multifilter. Mito e memoria del padre nella canzone*) che vanta la collaborazione di ben novantacinque persone tra cantanti, scrittori e illustratori: un'opera corale, nella migliore tradizione del Tenco.

Dopo un po' di anni si ritorna a discutere, per tre giornate, intorno a un unico argomento, *Cantautori a scuola*. Il tema ci è stato inconsapevolmente suggerito dal ministro dei Beni Culturali Dario Franceschini quando ha affermato che "i testi dei cantautori dovrebbero entrare nelle scuole". Ci sarà un ministro: quello della Pubblica Istruzione Valeria Fedeli che si è mostrata particolarmente sensibile all'argomento.

Nel Tenco 2017, pieno di promesse, c'è il ritorno a una rassegna "a tema". L'ultima volta fu nel 2014: allora era dedicata alle Resistenze, oggi si intitola *Terre di Mare*. Il tema, che ha determinato anche la scelta dei Premi Tenco, assorbe l'intera stagione del club: ha conosciuto una prima puntata nel mese di maggio con *Musiche da New York*, la serata dedicata a Fernanda Pivano, e coinvolge anche gli appuntamenti vespertini alla Pigna, quattro spettacoli allestiti su commissione, intorno a contenuti da noi espressamente indicati. Ai protagonisti dei quattro set va perciò un particolare ringraziamento per la disponibilità mostrata.

Attenzione: la nostra indagine si pone sulle "terre", non sulla massa idrica che avvolge il globo. Ci interessano quelle culture dei territori che si affacciano sui vari mari. Le acque

stanno alle rive come, nella musica, i silenzi stanno alle note: sono gli spazi di separazione, le pause, l'unità di misura delle distanze. Poi ciascuno dei partecipanti racconterà una storia, la sua, intorno all'atavico argomento se sia preferibile Itaca o il viaggio, il contadino Ulisse o il marinaio Odisseo.

Come già successo negli ultimi anni, c'è un disco allegato a questa rivista. Si tratta di una raccolta che racchiude canzoni della prima metà del secolo, quando i trasporti avvenivano ancora via mare. Un'opera che tende a indicare l'incontenibile rete di percorsi che rendono le musiche universali, trasportandole da un capo all'altro del mondo in attesa di essere magari rielaborate (non bisogna certo attendere You Tube o eMule per comprendere quanto la musica sia "liquida").

Un disco deve innanzitutto soddisfare l'udito e trasmet-



tere emozioni estetiche. Questa è la sua funzione basilare, indispensabile, ma non certo l'unica: siamo, in fin dei conti al Tenco, dove non ci si dovrebbe accontentare solo di un ascolto, per quanto piacevole. Ecco perché gli sono dedicate tante pagine del Cantautore, per mostrare come le varie culture musicali si siano reciprocamente influenzate attraverso viaggi, scambi commerciali, guerre, amori.

Spettacoli, dibattiti, mostre, dischi e libro rappresentano l'occasione ideale per andare alle radici delle canzoni, per addentrarsi nella grande Storia che abbraccia la musica, la politica, gli avvenimenti quotidiani. Il loro studio riguarda necessariamente la geografia, la letteratura, il costume e, soprattutto, la storia. Insomma: si può costruire una rassegna anche su logiche non necessariamente archivistiche che, per loro natura, privilegiano le separazioni e le differenze. Nella ricchezza dei linguaggi è invece possibile andare alla ricerca delle connessioni, indagare sulle occasioni d'incontro, di scambio e di sintesi di cui, mai come in questo momento, abbiamo bisogno.

Purtroppo sotto il nostro sole c'è una zona d'ombra, un'assenza che violenta i ricordi e i cuori: quella di Roberto Coggiola, per anni una delle colonne del nostro gruppo, che a luglio ci ha lasciato. Da qualche anno aveva preferito allontanarsi dal Club, ma tutta l'attività, la dedizione, la passione, la competenza che ci ha dedicato per moltissimo tempo non possono essere dimenticate né passate sotto silenzio. Come va costantemente ricordato il suo grande talento fotografico. Vogliamo salutarlo con quattro semplici ma struggenti versi di una canzone a lui tanto cara, proveniente dall'Uruguay, sua terra natale:

*cielo mi cielito lindo
danza de viento y juncal
prenda de los Tupamaros
flor de la banda oriental.*

Ay, Roberto

Antonio Silva

Un hombre vertical. Lo chiamavamo così, in omaggio alla sua nascita uruguayana. Un uomo tutto d'un pezzo, di una coerenza indefettibile, radicale, estrema. Nel personale, nel professionale, nel politico. Che gli valse qualche lacerazione ma lo ha saldato nel cuore degli amici veri. Pochi. Questo quel che si vedeva da fuori. Gli amici veri, pochi, avevano il privilegio di cogliere, dal di dentro, il calore della sua amicizia. Indefettibile, radicale, estrema. Riservata.

Ho trascorso per anni le ferie estive a casa sua. In quel periodo mi capitava spesso di passare intere giornate in sua compagnia all'interno del negozio di fotografia e dischi che allora aveva a Ventimiglia. Ogni tanto succedeva che entrasse qualche sprovveduto a chiedere di comperare copia dell'ultimo successo di musica pop di consumo. Miii: situazione tragicomica. Roberto che, guardando per terra e con la consueta Gauloise tra le labbra, biasciava a bassa voce (perché sapeva di mettere in imbarazzo lo sprovveduto): non tengo quella roba. Lo sprovveduto che, soprattutto se francese, si guardava attorno chiedendosi in che cazzo di negozio fosse capitato. Forse aveva sbagliato a leggere o ad intendere l'insegna.

Eppure lì era pieno di dischi. Boh. Lo che andavo a nascondermi nel piccolo retro a spanciarli dalle risate. Perché il suo motto ispiratore – nel personale, nel professionale, nel politico – era quel che Eduardo Galeano diceva del Che: decía lo que pensaba, y hacía lo que decía. E siccome per lui quella roba era spazzatura, non la spacciava. Non si è arricchito vendendo dischi. Era arrivato al Tenco nel 1979. Mi ricordo la prima volta. Erano i giorni della Rassegna ed eravamo a pranzo al Grand Hotel & Des Anglais quando Amilcare ci presentò i nuovi amici. Restammo tutti colpiti. Dalla moglie, Graziella. Ci era venuto per ascoltare Lluís Llach che lui già conosceva mentre per noi era un semi sconosciuto. Dopo l'esibizione di Lluís chiese ad Amilcare: a quando Atahualpa Yupanqui? (Nota per i non addetti ai lavori. Bigi, uno degli amici – pochi - di Roberto, disse allora che, per molti, Atahualpa Yupanqui poteva essere il nome di un alligatore del Rio delle Amazzoni). "L'anno prossimo", l'immediata risposta del grande vecchio, che lo nominò subito fotografo ufficiale del Tenco. L'anno dopo entrò nel direttivo del Club. E l'America latina irruppe nell'Ariston:

Chico Buarque, Caetano Veloso, Irio De Paula, Gilberto Gil, Tom Jobim dal Brasile; Daniel Viglietti dall'Uruguay; Silvio Rodriguez e Pablo Milanés da Cuba; Uña Ramos, Mercedes Sosa dall'Argentina. E nel 1989 morì Renzo Barbieri, il leggendario farmacista di Dolceacqua, detto Bigi. Suo grande amico. Un dolore straziante. L'anno dopo, nell'anniversario della morte, si inventò "Una serata per Bigi", chiamando a Dolceacqua Paolo Conte, Ivano Fossati, Francesco Guccini (tra gli altri) a ricordarlo. Qualche anno dopo, sempre in onore e ricordo dell'amico che se n'era andato, si inventò "Musica sotto il Castello". In uno scenario magico – la piazza sotto il Castello di Dolceacqua, appunto -, negli anni sono passati alcuni tra i più grandi artisti italiani e stranieri. Notissimi al grande pubblico alcuni, altri comunque mitici per gli addetti ai lavori. All'insegna della musica di alta qualità, della passione, della competenza, della professionalità. Che successo per, e che strapazzate a, gli amministratori e dipendenti del Comune. Intanto, all'interno del Tenco, continuava a svolgere la sua duplice mansione di foto-

grafo ufficiale e responsabile tecnico. Con una acribia che alla Rizzoli sono ancora lì che si strappano i capelli per il paio che gli ha fatto, foto per foto, nel 2005 quando venne dato alle stampe "Quelle facce un po' così". Un libro in cui si raccontavano, con circa duecento scatti suoi, rigorosamente in bianco e nero, trent'anni di cantautori al Club Tenco. E che certi artisti e i loro fonici portano ancora i segni delle frustate che gli ha rifilato durante le prove esigendo da loro la perfezione. Ma offrendo in cambio il meglio di quanto potessero desiderare dal punto di vista organizzativo e tecnico. Poi nel 2009 ha deciso di mollare il Club. Gli scontri sulla impostazione della Rassegna e delle singole serate si erano fatti, negli ultimi anni, sempre più frequenti. Più volte il Direttivo aveva respinto le sue dimissioni. Alla fine non ne volle più sapere. Se ne andò con grande dolore. Suo e di alcuni di noi. Alcuni. Non al grido di Sansone "che io muoia insieme ai Filistei". (Gdc 16,30). Se ne andò e basta. Perché l'altro suo motto era: se non sei d'accordo, te ne vai e stai zitto. Altra tempra.

Pater

Il Tenco non è solo Rassegna, ma produzione di opere corali. Un libro e due cd allegati

Antonio Silva

C'era una volta il Padre. Padre nostro. Ma quello sta(va) *in coelis*.

Che la cosa più bella era il *libera nos a malo*. Che, sul tema, il Guccini ci ha composto una canzone (Libera nos, Domine) e il Meneghello ci ha scritto un libro col titolo paro paro. L'abbiamo letto e dopo ci siamo messi tutti a scrivere come il Gadda e il Camilleri.

C'era anche il *fiat voluntas tua*. Ma poi ci hanno spiegato che l'obbedienza non era più una virtù e così nessuno ha fatto quello che voleva il padre. E meno male.

Perché il rapporto tra padri e figli non è una roba da niente. C'erano padri che mangiavano i propri figli.

Tipo Cronos. Che gli avevano detto che uno dei figli lo avrebbe spodestato e allora lui, appena nascevano, se li ingoiava. E così è diventato Chronos: il tempo, che divora tutte le cose che egli stesso ha creato.

O tipo il conte Ugolino. Che a Dante svela: *"poscia, più che 'l dolor poté 'l digiuno."* (Inf. XXXIII, 72-75.)

Sì, alcuni intendono che, dopo la morte dei figli, anche lui sarebbe morto di fame. Ma è tirata per i capelli. E' più semplice capire che, nonostante il dolore, la fame era così forte che si è mangiato i figli. Brutta roba.

Per altro c'erano figli che ammazzavano il padre.

Lascia perdere Platone che dice che ha ammazzato il padre Parmenide. Lì è solo per finta, per far stare in piedi la sua teoria delle idee. E poi Parmenide non era neanche suo padre. Ma te pensa la sfiga di Edipo. Lui va verso Tebe, e non verso Corinto, proprio per evitare di incontrare il padre. Ma il suo padre vero, Laio, è quello che stava a Tebe non quello che sta a Corinto. E così si incontrano, attaccano lite e Edipo lo ammazza. Che il Freud ci ha messo su un bel complesso di sonati.

Poi ci sono i padri che cercano i figli.

Magari per sacrificarli a Dio, come Abramo. Perché Dio gli ha detto: prendi tuo figlio Isacco e offrilmelo in olocausto (Genesi 22, 2). Meno male che arriva l'angelo a sistemare le cose con un ariete impigliato in un cespuglio.

O li cercano per l'ultimo saluto. Come Ettore che, prima di andare a morire, prende in braccio il piccolo Astianatte e invoca gli dei: "Zeus e voi altri dei, rendete forte questo mio figlio. E che un giorno, vedendolo tornare dal campo di battaglia, qualcuno dica: 'E' morto più forte del padre'" (Iliade, VI, 476-479). E ti fa venire la pelle d'oca per la commozione.

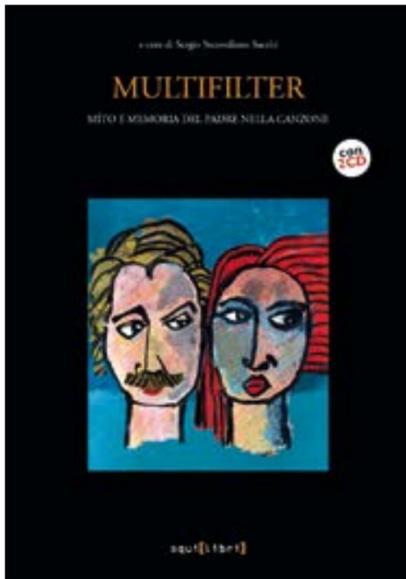
E infine ci sono i figli che vanno alla ricerca del padre. Tutto comincia nell'Odissea. Perché Telemaco, il figlio di Ulisse, si preoccupa: oh, la guerra di Troia è finita da dieci anni e il padre non è ancora tornato. Allora decide di andare a cercarlo lui.

Lo so che lo spiegon lo ha già fatto il Recalciti nel suo libro "Il complesso di Telemaco". Ma la fa lunga come la fame. La sostanza è che i figli diventano veramente grandi (in tutti i sensi), e quindi giusti eredi, quando son loro che vanno a cercare il padre, senza aspettare che sia il padre ad andare a cercarlo loro.

Adesso ci sono quattro fratelli che di cognome fanno Ronchetti: due donne e due uomini. In cerca del padre, che li ha lasciati adolescenti. E lo vanno a cercare a Barcellona. Vanno da Sergio Sacchi e gli dicono: tu, con Cose di Amilcare, metti su qualcosa che ricordi nostro padre che, morto in condizioni drammatiche, ci ha lasciato l'azienda che adesso compie 35 anni. I giusti eredi.

Cose di Amilcare si mette in moto con l'idea di realizzare un Cd con una brochure di presentazione. Intanto però a Sanremo succede quel che succede.

Enrico de Angelis si dimette dalla carica di direttore artistico del Tenco e subentra Sergio Sacchi nel ruolo di coordinatore artistico. Attenti alle sfumature: uno dirigeva, l'altro coordina.



Allora il Sacchi, sempre d'accordo con i vari Ronchetti, pensa di coinvolgere nell'operazione tutto il Club Tenco, trasformando l'operazione in un grande prodotto Tenco: doppio CD e, invece del solito libretto-cd, un vero e proprio libro di impostazione collettiva. Chiamando soci, amici e collaboratori del Tenco. Trovando anche un editore, Squilibri di Roma, disposto a pubblicare libro e dischi. E qui bisogna spendere due parole. Ci sono aspetti che saltano agli occhi e marciano le caratteristiche di quanto realizzato.

In primis, con queste operazioni, lavorando per temi e su temi, il Tenco si presenta sempre più come una macchina che produce cultura e non solo spettacolo. In un fecondo intreccio in cui la cultura fa spettacolo e lo spettacolo propone cultura.

In secundis, si tratta di una operazione corale che ha coinvolto 95 persone tra cantanti, scrittori e illustratori: guarda l'elenco qui sotto. A questi vanno aggiunti gli arrangiatori, i musicisti, i tecnici. Operazione corale e internazionale, con canzoni registrate in sette lingue: italiano, spagnolo, catalano, portoghese, inglese, tedesco, greco. Con traduzioni di canzoni e poesie statunitensi, francesi, spagnole, ma anche con Vecchioni cantato in catalano e Guccini in spagnolo. Cominciamo dai testi. Gli autori invitati a partecipare al lavoro hanno realizzato davvero una antologia (in greco), un florilegio (in latino), una raccolta di fiori (in italiano). Tutti hanno aderito e collaborato senza tirarsela. Anzi, in qualche caso, giocando una amicale sottile sfida interna a chi avrebbe scritto il pezzo migliore.

E dentro trovate tutti i temi che abbiamo elencato in apertura: padri che cercano figli, figli che cercano padri, padri che ammazzano (sulla carta, neh) figli e viceversa, e altro ancora. Riflessioni e informazioni.

Poi ci sono le canzoni.

Dove pure si è costituito un coro ideale di artisti amici del Tenco. Venuti, o recuperati, da ogni parte del mondo. L'internazionale Multifilter.

Con molte chicche.

Tipo l'inedito trio Coscia-Pagani-Trovesi in "Adiós nonino". I tre non hanno mai suonato insieme né si conoscevano di persona. Nel senso del Mauro Pagani nei confronti del Coscia e del Trovesi. Lo fanno qui, per la prima volta.

O metti la canzone dei Têtes de Bois. Anni fa Andrea

Satta ci aveva raccontato la storia di suo padre. Per anni il Sacchi gli ha suggerito, chiesto, di farne una canzone. Ad un certo punto l'ha pure scritta, ma senza mai inciderla. Ci voleva questa compagnia di bella gente per convincerlo a tirarla fuori.

Oppure, ancora, la canzone della Scraps Orchestra scritta appositamente per questa operazione. Da brividi, ascoltare per credere.

E son solo tre casi. Quando avrete in mano il disco scoprirete quanta roba buona c'è dentro.

Non il semplice elenco o la giustapposizione di scritti e canzoni. Non una rettilinea raccolta di testi e musiche-canzone dedicati al padre, ma una circonvallazione in cui entrano e attraversano tutti e di tutto: canzoni di padri dedicate ai figli, considerazioni sul proprio nucleo familiare, opere letterarie, reminiscenze storiche, documenti della storia del costume. Un grande mosaico.

Aprite occhi e orecchie. Osservate e ascoltate l'utilizzo della canzone come mezzo di indagine, legata a biografie personali, letteratura, storia. Parole e suoni che spaziano nel tempo e nella geografia.

Tanto da poterci ragionare sopra: perché il padre è il tema e la canzone lo strumento di ricerca a rincorrere memorie, intrecci, pensieri ed emozioni. E l'opera è divisa in due parti: la prima dedicata al mito e l'altra alla memoria.

Un lavoro nuovo e originale nella storia del Tenco, proprio per la dimensione corale degli interventi e l'uso euristico – qui ci sta la parolaccia – delle canzoni/musiche.

Tra l'altro, in perfetta sintonia con il Congresso di quest'anno, in cui proponiamo di introdurre a scuola la canzone come materia di studio, e quindi strumento di analisi ricerca. Se ne parlerà, infatti, il primo giorno di convegno. Sinergie, collegialità, fatti e non parole. Così si muove il Tenco. Avanti.

hanno interpretato

Alessio Arena, Giovanni Block, Daniele Caldarini, Sergio Cammariere, Maria Colegni, Lu Colombo, Silvia Comes, Gianni Coscia-Mauro Pagani-Gianluigi Trovesi, Claudia Crabuzza, Vittorio De Scalzi, Dinatatak, Luca Ghilmetti, Ricky Gianco, Mauro Ermanno Giovanardi, Vera Gottschall, Joan Isaac, Alessio Lega, Mimmo Locasciulli, Miramundo, Olden, Marco Ongaro, Iannis Papaioannou, Alberto Patrucco, Fabrizio Pollio, Amancio Prada, Massimo Priviero, David Riondino, Bobo Rondelli, Rusó Salt, Chicho Sánchez Ferlosio, Tito Schipa jr, Wayne Scott, Scraps Orchestra, Sighanda, Têtes de Bois, Peppe Voltarelli, Yo Yo Mundi

hanno scritto

Alessio Arena, Paolo Archetti Maestri, Giacomo Barbieri, Giovanni Block, Riccardo Bocca, Stefano Boccafoglia, Luigi Bolognini, Pere Camps, Alessandra Carrera, Luca Clerici, Giulia De Florio, Mario De Luigi, Ivan Duchoqué, Franco Fabbri, Emanuele Felice, Domenico Ferraro, Maurizio Fiorilla, Steven Forti, Matteo Genini, Nini Giacomelli, Francesco Guccini, Alessio Lega, José Maria Micó, Roberto Molteni, Gianni Mura, Paolo Pasi, Carlo Petrini, Amancio Prada, Francesco Proto, Mario Ronchetti, Giovanni Russo Spena, Sergio Secondiano Sacchi, Andrea Satta, Stefano Senardi, Antonio Silva, Paolo Talanca, Aldo Vecchioni, Sergio Vecchioni, Grazia Verasani, Fabio Zanchi, Dario Zigiotta.

hanno illustrato

Luis Eduardo Aute, Anna & Rosaria Corcione, Fabrizio Fenucci, Giuliano Ghelli, Guyetxave, Julia Krahn, Juan Carlos Mestre, Roberto Molteni, Marco Nereo Rotelli, Sergio Secondiano Sacchi, Fabio Santini, Sighanda, Sergio Staino, Sonia Trento, Giorgio Tura, Paolo Virzi.

Musiche da New York

Sergio Secondiano Sacchi



Patti Smith



Giorgio Conte



Mauro Ermanno Giovanardi



Vittorio De Scalzi



Dargen D'Amico

foto: Mauro Vigorosi

il 31 marzo del 1943 e conoscerà 2212 repliche.

Ma all'entrata in guerra ci si arriva con non pochi contrasti di cui anche il mondo della musica si fa interprete. A New York, dove sono andati ad abitare anche folksinger errabondi come Woody Guthrie e Cisco Houston, si costituisce il gruppo degli Almanac Singers che con le loro canzoni si oppongono al coinvolgimento degli USA, salvo cambiare radicalmente posizione quando Hitler invade l'URSS. Alan Lomax, che ha girato tutto il paese raccogliendo una quantità impressionante di materiale per la Smithsonian Folkway Records della Biblioteca del Congresso, trova a New York uno sbocco commerciale quando la Columbia gli propone la creazione della collana World Music che allarga al mondo intero il campo d'indagine. Tutti costoro finiscono nelle persecuzioni maccartiste al pari delle star di Hollywood. La città del cinema trae continua linfa da New York: da Broadway e dagli attori sformati dall'Actors Studio di Lee Strasberg. Anche da uno dei suoi fondatori, Elia Kazan, che è regista teatrale non solo dei lavori di Arthur Miller e di Tennessee Williams, ma anche della commedia musicale *One Touch of Venus*.

Nella stagione della Beat Generation, Greenwich Village rafforza il ruolo di centro culturale e artistico e in questo crocevia bohemien s'incontrano poeti e scrittori com Allen Ginsberg e William Burroughs, attori dell'Off-Off-Broadway e giovani musicisti come Nina Simone, Dave Van Ronk e Buddy Holly che, nonostante le origini texane, costruisce un rock 'n roll marchiato Grande Mela, sofisticato e meno sanguigno di quello trascinante di Chuck Berry e Little Richard. Cresce la passione per la musica folk e, sull'esempio dei Weavers di Pete Seeger, altri cantanti nati e cresciuti a New York diffondono musiche di ogni parte del mondo esibendosi anche al Carnegie Hall, il tempio della musica classica: Harry Belafonte con il calypso caraibico e la giovanissima Joan Baez con canti sudamericani, africani ed ebraici.

In un disco di Belafonte fa l'esordio discografico, nelle vesti di armonista, un ragazzo del Minnesota che sosterrà di essere venuto a New York per andare a trovare in ospedale Woody Guthrie, paralizzato dalla corea di Huntington. Si chiama Robert Zimmermann e, sotto le spoglie di Bob Dylan, diventa il personaggio più importante del Village. La *folk music* prospera e Pete Seeger e il trio Peter, Paul and Mary sono i principali riferimenti del movimento. In breve è tutto un fiorire di nuovi cantautori folk che arrivano da ogni parte del paese: Tom Paxton, Phil Ochs, Judy Collins, così distanti dai mielismi del country di Nashville. Con il duo Simon&Garfunkel, che sono cresciuti a Queens, le strade, i punti e le metropolitane della città trovano i massimi cantori in grado di rinnovare i fasti di *Autumn in New York*.

La città attira artisti, letterati, musicisti, filosofi e l'icona di questo crocevia d'incontri è rappresentata dal Chelsea Hotel che, nei suoi 134 anni, ha ospitato decine di importanti scrittori e poeti, da Mark Twain Edgar Lee Masters che qui viveva, cineasti come Stanley Kubrick e Dennis Hopper e, soprattutto, artisti e musicisti di ogni provenienza.

È l'albergo cantato da Leonard Cohen, Bob Dylan e Joni Mitchell, dove Sid Vicious uccide la compagna Nancy e dove Andy Warhol gira *Chelsea Girl*. Warhol, figlio di cechi, e che ben rappresenta il melting pot culturale della città, attira artisti da ogni parte del mondo. Tra i suoi interessi c'è anche la musica e così lancia i Velvet Underground accorpando un newyorkese doc come Lou Reed, al gallese John Cale e alla tedesca Nico, indossatrice fidanzata del Rolling Stone Brian Jones. Nasce così un rock nuovo, immerso nell'intellettualità cittadina che tra i massime rappresentanti ha due donne, Patti Smith e Laurie Anderson.

Negli anni '70, all'interno della comunità afro-americana nasce la cultura hip hop in cui prospera il rap. Che si rivela ben altro che una moda, e non possono certo valere i logori aggettivi "nuovo" o "vecchio" per classificarlo: è un linguaggio espressivo che fa scuola in tutto il mondo e, a quarant'anni di distanza, continua a rinnovarsi imponendosi come il privilegiato codice comunicativo delle nuove generazioni.

Camané

Sergio Secondiano Sacchi

È il nono Premio Tenco di lingua portoghese. Lo hanno preceduto cinque brasiliani (Vinicius de Moraes, Chico Buarque de Hollanda, Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil) e tre connazionali (Sérgio Godinho, Dulce Pontes, José Mario Branco). È la prima volta che il Tenco ospita un fadista. Anzi, è dai tempi di Amália Rodrigues che un vero e proprio esponente di questo genere musicale non compare in un prestigioso appuntamento italiano. Un ramificato pregiudizio culturale identifica il fado, ormai moda evocativa, come l'unica musica portoghese. Tanto da venire abbinato a qualsiasi cantante, proveniente da questo paese, che usi strumentazioni acustiche. Del resto, abbondano gli interpreti che hanno in repertorio canzoni "in stile fado", vedi la bravissima Dulce Pontes. Ma i "fadisti" sono un'altra cosa, come ben spiega José Mario Branco, Premio Tenco 2014, che ha avuto la pazienza e la cortesia di illustrare con sapienza, sulle pagine di questo giornale, in cosa consista questo genere musicale tecnicamente codificato.

Camané è, insieme al vitalissimo Carlos do Carmo, il più grande cantante di fado in attività. Solo che il secondo ha settantotto anni e lui cinquantuno. Artisticamente parlando, li separano tre generazioni, ma a unirli c'è il grandissimo talento. E i due si sono ritrovati insieme anche recentemente, nell'ultimo disco di Camané uscito sul mercato da pochi giorni, interamente dedicato alle canzoni di Alfredo Rodrigo Duarte, il pioniere del fado moderno, autore di *A casa da mariquinhas*, la canzone che, nel 1961, ha spalancato gli orizzonti di nuove narrazioni sociali. È meglio conosciuto come Alfredo Marceneiro, che significa "falegname", il lavoro che svolgeva prima di diventare cantante professionista. Lo sbrigativo trisillabo tronco Camané risparmia, se non altro, la fatica di enunciare per esteso il suo nome: Carlos Manuel Moutinho Paiva dos Santos. Mantenuto dai due fratelli minori, entrambi fadisti, Hélder e Pedro Moutinho.

Il giovane Camané cresce in una famiglia in cui si respira il fado, ambedue i genitori sono cantanti, seppur non professionisti. La sua giovinezza coincide con il periodo segnato dalla presenza musicale dei maggiori poeti nazionali, introdotti nel fado da Amália Rodrigues e nella canzone d'autore da Adriano Correia de Oliveira con *Trova do vento que passa* di Manuel Alegre. Per conseguenza quasi diretta, nel 1971 la poesia portoghese arriva anche nella canzone italiana con Sergio Endrigo e la sua *A mio*

favore, su testo di Alexandre O'Neill conosciuto a Lisbona durante una cena con Amália Rodrigues, il marito Alain Oulman, Vinicius de Moraes e Sergio Bardotti. Nei primi anni '70 entra anche nel repertorio dei giovani cantautori e la letteratura segna anche successi popolari come quelli di José Mario Branco con *Mudam-se os tempos, mudam-se a vontade* e di João Afonso con *Endechas a Bárbara escrava* (che verrà ripresa anche da Sérgio Godinho). Ambedue sono scritte su versi del vate nazionale Luis de Camões. E un sonetto di questo poeta cinquecentesco, *Aquela triste e leda madrugada*, appare nel primo disco di Camané, *Uma noite de fados*, dove tra gli autori di testi troviamo altri tre poeti, Ruy Belo, José Correia Tavares e Vasco de Lima Couto, il poliedrico pittore Jorge Rosa e due donne: la fadista Aldina Duarte e, soprattutto, l'attrice Manuela de Freitas che sarà la più assidua autrice di testi delle canzoni di Camané. La presenza dei poeti sarà, d'ora in avanti, una costante del suo repertorio.

Il disco è prodotto da José Mario Branco che è noto da tempo non solo come cantautore, ma anche come produttore e arrangiatore. Si era già segnalato nel 1971, esule a Parigi, curando sia il suo primo LP sia lo storico *Cantigas do Maio* di João Afonso contenente *Grândola vila morena*, bandiera sonora della Rivoluzione dei garofani.

Nel libretto di questo disco Branco scrive: "il fado è come il teatro dove tutto – o quasi tutto – dipende da imponderabili circostanze del momento, dall'atto di presenza, irripetibile, che stabilisce il passaggio di corrente tra interprete e il pubblico". Per questo motivo non vuole la fredda ambientazione di uno studio di registrazione, sceglie un locale di piccole dimensioni dall'acustica adatta, studiando tutti i particolari tecnici, invita un gruppo di amici e ricerca l'ambiente di una casa del fado di una volta, dove si ascolta musica bevendo vino sfuso, appoggiando i gomiti sulle tovaglie a riquadri bianchi e rossi.

Le prime apparizioni discografiche di Camané risalgono a quando aveva soli tredici anni: quattro apparizioni all'interno di opere collettive. Poi, sempre in questi contesti, altre due canzoni, a sedici e ventitré anni. Ma nel 1995, al suo vero disco d'esordio, di anni ne ha già ventinove. Se visto nell'ottica della giovanilistica frenesia dell'ambiente musicale, la situazione risulta quasi impensabile. Ma il mondo del fado segue altri ritmi, scanditi dalla dura gavetta, da un apprendimento continuo e da una maturazione artistica

adeguata: Rodrigo, che ha segnato il "giovane fado" degli anni '70, ha inciso il suo primo disco a trentatré anni, la stessa età in cui Alfredo Marceneiro, che ha composto la sua canzone più celebre a settanta, fa il suo debutto in un teatro importante.

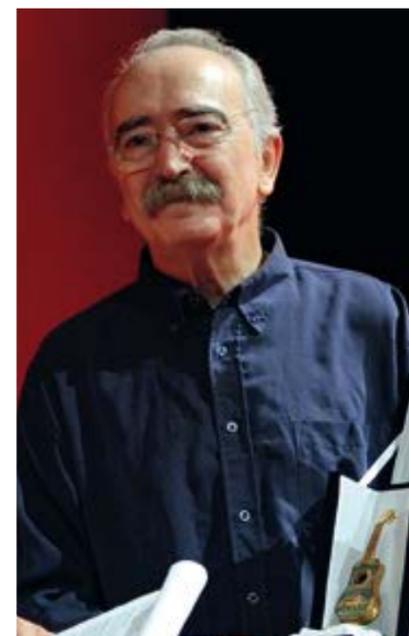
Questo primo disco, lo segnala come la voce più rappresentativa del nuovo fado e la sua attività concertistica conosce da subito un'accelerazione. José Mario Branco sarà da allora il suo inseparabile produttore e con il secondo appuntamento discografico, *Na linha da vida* del 1998, con tre brani scritti su poesie di Fernando Pessoa, il suo nome comincia a segnalarsi anche all'estero e partecipa a festival in Francia, Olanda e Spagna. La consacrazione arriva nel 2000 con *Esta coisa da alma* pubblicato anche in Belgio e in Olanda. Da qui comincia la collaborazione, destinata a durare fino a ora, con Carlos Manuel Proença che suona la *viola*, chitarra spagnola con corde metalliche. Inizia anche una sequenza di premi che si protrarrà per anni tra cui Blitz, Globo de Ouro, Fundação Amália Rodrigues. Quando nel 2004 Sérgio Godinho raduna diciassette interpreti (da Teresa Salgueiro a Caetano Veloso, da José Mario Branco a Milton Nascimento) con cui cantare le canzoni che compongono il cd *O irmão do meio*, per interpretare la struggente *Fotos do fogo* raduna una coppia di fadisti d'eccezione: Camané e Carlos do Carmo (vale la pena ricordare che la canzone è stata eseguita in italiano da Diodato durante la Rassegna del Tenco 2014 dedicata alle Resistenze).

Tra i continui successi c'è il grande concerto del 2006 con Carlos do Carmo alla Torre di Belém davanti a 20.000 persone, e quello di New York del 2011 organizzato da New York Times e Brooklyn Academy of Music, la partecipazione al film *Fados* del 2007 di Carlos Saura.

E, tra i vari appuntamenti, eccoci qui al Tenco, dove viene premiato con la seguente motivazione: "il Fado è l'anima e l'icona musicale di Lisbona, capitale di viaggi e di esplorazioni. Da quando, nel 2011, l'Unesco l'ha proclamato patrimonio culturale immateriale dell'Umanità, molti cantanti prestigiosi infilano nel loro repertorio qualche canzone di questo genere. Ma noi premiamo colui che è il cantante di Fado per antonomasia, l'erede naturale di Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro, la voce in grado di divulgare le emozioni e la poesia che la città di Lisbona tramanda da quasi due secoli".

Il Fado

José Mario Branco



3 ottobre 2014, Teatro del Casinò di Sanremo. José Mario Branco riceve il Premio Tenco per l'artista. foto: Roberto Molteni

CARATTERISTICHE MUSICALI E TEMATICHE

Il Fado è uno stile di canzone urbana popolare caratterizzato da alcuni aspetti riscontrabili in altri generi musicali, ma qui presenti contemporaneamente: l'ornamento melismatico della melodia cantata, le variazioni della melodia quasi sempre improvvisate in funzione del testo cantato (un po' alla maniera delle variazioni jazzistiche) variazioni che i fadisti chiamano "estilado" e la teatralità narrativa dell'interpretazione, con sospensioni e ripetizioni, come nel tango argentino, nel bolero messicano o nel *cante jondo* andaluso e in altri generi cantati in molte parti del mondo. Salvo eccezioni, il Fado è cantato da un solista, uomo o donna. Ci sono casi di Fados alla "desgarrada" (un antico canto popolare "a contrasto" basato sull'improvvisazione) cantati da due o più fadisti alternatamente, che derivano direttamente dalle musiche tradizionali di origine rurale. Nei fadisti l'arricchimento dei melismi è naturale e spontaneo e questo aiuta a distinguerli dagli altri cantanti che cantano Fados, ma i cui melismi sono ovviamente forzati. L'*estilado* del fadista, cioè la capacità di variare la melodia in funzione del testo, permette di valutare la sua capacità di "risultare vero" aumentando l'emozione. La variazione della melodia sulla stessa base armonica e ritmica è la più importante componente, strutturalmente musicale, del Fado. Contrariamente all'idea che lo considera una canzone tematicamente triste e interpretativamente piangente, il Fado abbraccia – come generalmente fanno tutti i cantanti popolari – ogni varietà di temi della vita, come l'amore, i costumi, la critica sociale, il lavoro, i dolori e le allegrie, le fedi religiose, le festività e così via. Per questo esiste un vasto repertorio di Fados intimisti o confessionali, allegri ed estroversi, di Fados lirici o nostalgici, di Fados di commedia o di lotta e via dicendo. Ritmicamente, la caratteristica più notevole del Fado è il suo *swing*, cioè il modo in cui il cantante, su una base ritmica "quadrata" (sempre il 2/4 o in 4/4, mai in 3/4 o altri tempi) libera la prosodia della quadratura del tempo, anticipando o rallentando il testo per darle "equilibrio" e ricchezza ritmica.

I due contesti tradizionali delle esibizioni dei fadisti sono le case del Fado (anticamente taverne, ora ristoranti turistici) e il teatro di rivista (teatro musicale leggero di divertimento e critica sociale). C'è stato una fase, nel Diciannovesimo secolo, dove il Fado è stato cantato, solitamente accompagnato dal pianoforte, nei saloni delle classi superiori.

Nonostante questo passaggio attraverso i saloni di corte e della nobiltà, quello che secondo me meglio caratterizza il Fado è un certa "sfrontatezza" che può avere soltanto origini nelle classi inferiori della città. Infine va ricordato che, in origine, il Fado è stato molte volte danzato in coppia, sia nelle taverne, sia nelle sale.

LA POLEMICA SULLE ORIGINI

Intorno alle origini del Fado, attualmente si fronteggiano un paio di tesi, illustrate nei libri di due musicologi: Rui Viera Nery *Historia do Fado*, 2004 e José Alberto Sardinha, *A Origem do fado*, 2010. La tesi di Nery sostiene che il Fado ha origine all'inizio del XIX secolo nella reggia della corte portoghese in Brasile, dove era fuggita in seguito all'invasione napoleonica. A quel tempo sia nei saloni di corte, sia nelle taverne popolari c'era stato un incontro tra il *lundum* e la *modinha* italiana. Il *lundum* era un canto danzato dagli schiavi negri angolani che alcuni affermano essere la base del samba e della morna di Cabo Verde. La *modinha* era un genere di canzoni del teatro leggero italiano molto apprezzato dalla gran parte dei Lisbonesi.

Quella di Sardinha, al contrario, sostiene che il Fado sia il risultato naturale della migrazione interna dai campi alla città a seguito della crescita industriale e della meccanizzazione dell'agricoltura nell'Ottocento. Nelle musiche tradizionali del mondo rurale di alcune regioni è infatti possibile ritrovare elementi (melodie, stili) precedenti alla comparsa del Fado che suggeriscono la verosimiglianza di questa ipotesi, tanto più che esistevano canzoni chiamate

"fado". Nel canto dell'Alentejo, l'estesa provincia meridionale del fiume Tago, esiste un orpello melismatico vicino a quello in uso nel Fado. Lo sviluppo del Fado nel XX Secolo ne ha fissato la strumentazione tipica: la *guitarra portuguesa* e la *viola de fado*. La prima è lo sviluppo della cetere europea del Rinascimento e ha sei doppie corde in metallo (si – mi – si – la – re), le tre più gravi in ottava. La *viola de fado* è una chitarra classica, ma con corde in metallo. A metà Ottocento fu introdotta una chitarra basso che è più grande di una chitarra normale e ha quattro corde. Al suo posto io ho introdotto, negli anni '80, un contrabbasso pizzicato. Nel tempo sono state fatte altre esperienze, aggiungendo orchestre d'archi, il violino, la fisarmonica, le percussioni etc., che non considero molto convincenti.

TIPI E STRUTTURE DI FADO

I fadisti prendono in considerazione due tipi di Fado: il Fado tradizionale e il Fado musicato. Appartengono alla prima categoria quelli che sono interpretati con musiche tradizionali, ma con tonalità e parole differenti. I più antichi, che hanno origine nel secolo XIX e sono di autori sconosciuti, sono tre: il *Fado mouraria* (Mouraria è il nome di uno dei quartieri più antichi di Lisbona) dall'andamento vivo e in tono maggiore. Il *Fado corrido* (variazione un po' più veloce del *Fado mouraria*, ma con rime alternate) e il *Fado menor* lento e, come il nome indica, in tono minore. Ma i fadisti chiamano "tradizionali" molte altre musiche il cui compositore è conosciuto, adottandoli nel repertorio corrente (alcuni di questi sono chiamati *Fados clássicos*). Ne esistono circa 800. Il Fado musicato è composto, in realtà, da canzoni in "stile fado" con musica originale. Per quanto riguarda i testi, i metri generalmente usati sono: *redondilha maior* (7 sillabe) *deca-sillabo* (10 sillabe) *alexandrina* (12 sillabe) *versículo* (composto da 7+3 sillabe, inventato da Alfredo

Marceneiro).

Le strofe più comuni sono: *quadra* (quattro versi con rima a-b-a-b oppure a-b-b-a) *quintilha* (cinque versi con rima a-b-a-a-b) *sextilha* (sei versi con rima a-a-b - c-c-b oppure a-b-c - a-b-c - a-b-c).

Ci sono poi altri tipi di versificazioni e di strofe, dall'uso poco frequente.

IL REGIME FASCISTA PORTOGHESE (1928-1974) E IL FADO

Il colpo di stato militare del 1928 ha portato Salazar a capo del governo portoghese nel 1932 e, con la nuova Costituzione plebiscitaria nel 1933, il regime ha acquisito il carattere fascista di partito unico.

Il Fado già esisteva, ma la politica culturale del regime, cosciente della sua importanza nella cultura popolare, represses fortemente qualsiasi uso di critica sociale nello stesso tempo in cui lo promuoveva a "canzone nazionale" quando, di fatto, era soltanto uno stile musicale proprio di alcuni quartieri di Lisbona.

La censura istituzionalizzata tentava di controllarlo tematicamente, promuovendo i temi più cari al regime: l'allegria nella povertà, la forza del destino, il maschilismo e l'inferiorità femminile, la centralità della famiglia, la tradizione, il patriottismo etc.

Allo stesso modo, la musica popolare più antica, di radice rurale, che in Portogallo è di una ricchezza incalcolabile, era ridotta a tre o quattro cliché e diffusa per gruppi di danza (*ranchos*) allineati al gusto del regime.

Per questo le generazioni di intellettuali e di studenti che stavano combattendo contro il regime presero le distanze dal Fado perché vi vedevano qualcosa di inerente alla cultura fascista, tanto per la povertà formale che per il reazionario tematico. Il compositore ed etnomusicologo Lopes-Graça arrivò a teorizzare questo rifiuto del fado in articoli di critica musicale.

Tuttavia dal 1960, con lo sviluppo delle lotte contro il regime (la guerra coloniale è iniziata nel 1961) sono stati fatti diversi tentativi di rinnovare il Fado, il più importante dei quali è stata la collaborazione della cantante di fado Amália Rodrigues con il compositore franco-portoghese Alain Oulman, che ha reso normale la prassi che i fadisti cantassero i versi dei grandi poeti.

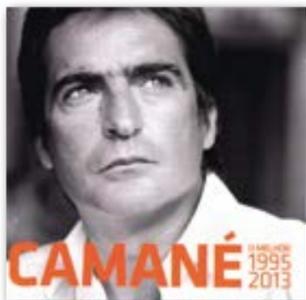
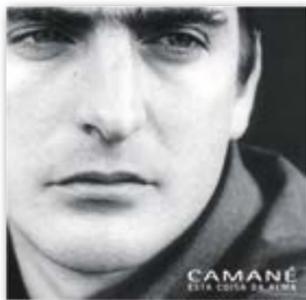
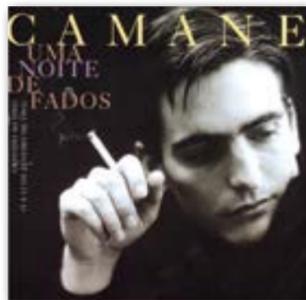
Quando la rivoluzione militare liberatrice del 1974 ha posto fine a questo regime, prevalse per qualche tempo il pregiudizio contro il Fado da parte della sinistra dominante. Ma a partire dagli anni '80 c'è stato un rinascimento del Fado, su basi più moderne, che ha così recuperato il suo posto nella musica popolare portoghese.

LO SVILUPPO DEL FADO DEMOCRATICO

Lo sviluppo post-1974 ha già dato origine a due nuove generazioni di cantanti di Fado e il pubblico di questo genere, che era molto limitato, è cresciuto molto a partire dagli anni '90, compresi i gruppi di giovani che una volta lo odiavano.

La situazione è molto cambiata dopo che, nel 2011, il Fado è stato dichiarato dall'UNESCO "patrimonio immateriale dell'Umanità". È tornato a essere un grande affare, onnipresente alla radio e alla televisione, negli spettacoli e nei festival. Ed essendo economicamente molto redditizio, appaiono molti fadisti che sono tutto meno che fadisti, ma canzonettari travestiti da fadisti. Dopo la generazione di Amália Rodrigues, Carlos do Carmo e Beatriz da Conceição sono comparsi alcuni nuovi valori di grande talento, anche se non tutti di altrettanto rigore.

Il maggiore di tutti questi è, senza dubbio, Camané. Figlio di genitori cantanti amatoriali di Dado, fratello di due fadisti, Camané canta il Fado da quando era bambino. La su carriera comincia con la registrazione dell'album *Uma Noite de Fados* del 1995 dopo di che non si è mai fermato. È di un talento eccezionale, un riferimento indiscutibile per tutti i cantanti di Fado e, insieme a Carlos do Carmo, è il maggiore fadista portoghese vivo.



Il teatro del Fado

Manuela de Freitas

Come un attore diventa protagonista del testo che rappresenta, il fadista si fa autore del testo che canta

In uno dei suoi passaggi da Lisbona, Peter Brook andò a sentire il fado e disse "Questa è tragedia greca". È naturale che un grande maestro del teatro lo abbia detto, perché sa quante siano le somiglianze tra il fado e il teatro ereditato dalla Grecia Antica, atto di vita che si compie solamente quando l'interprete si consegna totalmente "non qui" e "non ora". Esperienza segreta e sacra che esiste solo nel momento e nell'esperienza che ricorda il vissuto.

Il cantante di fado, nonostante tutto, ha la possibilità di fissare le sue interpretazioni nei registri fonografici, i dischi, dove sopravvivono alcune cose di questo insostituibile incontro di presenze, come non succede, invece, nei filmati delle rappresentazioni teatrali. Nelle registrazioni di fado c'è una specie di "memoria dal vivo" che ci emoziona, a volte perché la musica, l'arte più soggettiva, finisce per riuscire a creare un "allestimento diverso" impossibile nel teatro.

Le parole del fado sono il testo attraverso il quale il fadista racconta una storia da attore. La musica è l'allestimento scenografico. Il fadista rende suoi testo e musica nell'identico modo in cui l'attore rende suoi testo e scenografia, facendo in modo che le parole siano materia e carne, emozione e pensiero. Come un attore diventa protagonista del testo che rappresenta, il fadista si fa autore del testo che canta. Non è un caso che si dica "quel fado di Camané" pur non essendo sue né parole né musica.

Nel teatro, da una grande *pièce* può uscire un cattivo spettacolo mentre parole semplici e quotidiane possono costituire la base di una grande rappresentazione. Lo stesso succede nel fado. Si dia una cattiva scenografia a un grande testo e si smette di avere teatro. Si mettano grandi versi a una musica inadeguata e si smette di avere il fado. Si dia un grande testo e una grande scenografia a un cattivo attore e non succede nulla. Canti un cattivo fadista grandi versi e una grande musica e ciò che è grande si trasforma in piccolo. Perché l'unione (attore e fadista, testo e versi, scenografia e musica) ha bisogno di armonia e di un senso, un senso ancora più grande dell'interprete o del pubblico. Il fado dipende dal fadista nella stessa misura in cui il teatro dipende dagli attori. Senza imitare niente e nessuno, sono se stessi e nient'altro, con i propri nomi, corpi, voci, emozioni, intelligenza, memorie, esperienze e scelte. Con le loro qualità e i loro difetti, con la loro grandezza o pochezza. Sappiamo che gli stereotipi, la ripetizione meccanica e il cliché sono atti morti e mortiferi. Rischiando con generosità ed esigendo da se stessi, si resta vigili e disponibili a ricominciare tutto daccapo per percorrere sempre cammini sconosciuti.

Il fado è arte povera, nella stesso significato con cui Jerzy Grotowski parla di Teatro Povero. La sua ricchezza non è ornamento,



disegno di Siza Vieira per la copertina del disco Camané canta Marceneiro

esibizione o sorpresa, ma l'interpretazione spoglia da effetti e abbellimenti, in carne viva, totalmente presente attraverso qualcosa di nuovo che grida davanti a un pubblico convocato per una celebrazione della vita, delle viscere dell'anima, dell'anima delle viscere. All'attore del fado non basta l'emozione soggettiva e contingente. Poi, magari, lì ci arriverà, ma deve prima percorrere il cammino che conduce all'emozione oggettiva e universale, all'archetipo che ci trasforma in pieni rappresentanti dell'Umanità, in individui emergenti del collettivo cui si è legati indissolubilmente e con cui si è compromessi. Perché, come ha detto Nietzsche sul teatro, anche il fado è da sempre il risultato di un equilibrio teso tra l'individuazione e la fusione nel collettivo, tra il rigore e la pazzia, insomma, tra l'apollineo e il dionisiaco. Solo così l'attore e il fadista, così umani e nello stesso tempo fuori dal quotidiano, "appaiono" nello spazio e nel tempo e sanno portare il pubblico ad "apparire" non assistendo passivo a un'esibizione, ma diventando creatore di quell'atto di vita unico e irripetibile.

Solo la presenza assoluta e intera fa di un piccolo istante un grande momento di vita come nemmeno i bambini o gli dei sono in grado di fare. Una vertigine illuminata da una grande coscienza lucida e ludica; una perdizione che si redime nell'incontro, una solitudine che si fa solidaria nella condivisione. Un'irrazionalità restituisce una grande ragione. L'opera d'arte è inutile come la vita, il fadista e l'attore, lo sappia o no, è "tutti e nessuno". Facendo in modo che ciò che danno – così personale, proprio e unico – possa essere riconosciuto e diventare strumento di pertinenza di tutti, un sacro dono di se stesso, implacabile e indescrivibile, nella più intima intimità, con fiducia come in amore, senza difese, umilmente e senza l'eccesso che diventa assenza di pudore.

Come il teatro, il fado sembra facile: è lo e quando è cattivo teatro. Se cattivo, è

insopportabile. Perché né uno né l'altro convivono con la volgarità o con l'effetto per quanto elaborato, con l'ornamento per quanto di buon gusto, con i formalismi estetici e decadenti, o con sperimentalismi post-moderni. Né con la falsa spoliatura con cui la mancanza di talento maschera la vacuità, nel vano tentativo di raggiungere una stilizzazione che sembra autenticità mentre è soltanto assenza.

Anche nel fado le eredità e le referenze sono inesauribili fonti di apprendimento in un'assunzione rinnovata e trasfigurata: il cantante di fado, come l'attore, è discepolo di maestri che sono stati discepoli di alcuni che furono discepoli di qualcuno, trasmettendo in successione gli uni agli altri l'essenza, eternamente rinvigorita, della propria arte.

Pertanto, quando il fadista canta, come quando l'attore recita, il pubblico è davanti alla storia visibile di un'eredità invisibile. Purtroppo si trasmettono anche i cliché, i tic e i "trucchi", forse ancor più facilmente, perché la mediocrità è fortemente militante quando l'azione culturale è debole e la compensazione sociale ed economica invitante.

Per il fadista, come per l'attore, la ricerca intransigente di nuovi compagni di viaggio, di nuove forme per scoprire i limiti per affrontare ciò che non si conosce e confrontare errori, rivelazioni e sfide è aprire la porta al mistero che rende possibile replicare una ricreazione permanente, scrivendo il proprio credo su un suolo che abbiamo la garanzia che sia antico e gli permette perciò di camminare sull'abisso senza perire.

Con "tutto questo per l'inquietudine di un lavoro", il fadista e l'attore, conformi alla condizione di essere divini nella loro piccolezza, in un così piccolo spazio e in così poco tempo, fanno sì che il corpo sia l'emissario dell'anima, nome di ciò che di grande si dà e che ritorna ancor più grande, perché più umanità e divinità concedono e rivelano.

Sapendo che c'è un irrimediabile contrasto tra l'esprimersi e l'esibirsi, fadista e attore devono fare una scelta tra due vie inconciliabili: o essere un giocoliere esperto per l'intrattenimento e la redditività per la piccola vita delle piccole anime, oppure (cosa spesso frustrante e incomprensibile) condannarsi ai disagi, all'insoddisfazione a alla disinvoltura di questa altra attività – quella dell'anima – che però, se porta al fallimento, è per sempre.

Tutto questo lo capisce solo chi ha avuto il privilegio di vedere un grande attore e di vedere sentire e cantare Camané. Perché, meno per essere riconosciuto che per riconoscere se stesso come grande fadista, con oltre vent'anni di collaborazione con José Mario Branco, sette album in studio, oltre che opere collettive e album dal vivo, ha scelto di meritare lo straordinario talento che possiede.

Queste terre marine

Riflessioni sull'argomento di Vinicio, premio Tenco 2017 con questa motivazione: "Abbiamo assistito, nel dopo Tenco del 1989, alla partenza del suo viaggio. Un viaggio nella storia della musica e dell'uomo, nella geografia dell'anima e del mito inseguendo le suggestioni di correnti marine. Ci ha portato nei porti di Livorno, Amburgo e Atene, ha esplorato musiche di mare come il rebetico, la morna, il tango, si è immerso nei miti di Melville, nel racconto di un viaggiatore come Céline.

Il Premio Tenco non poteva essergli assegnato che nell'edizione intitolata alle Terre di Mare".

Il mare sarebbe desolato senza una riva sulla quale terminare le onde, adagiarle al riposo. Le terre stanno lì come Itaca a dare il senso e la bussola al viaggio

Le terre di mare se ne stanno lì, conficcate alla crosta e lambite dal viaggio. E gli uomini che le abitano stanno più attaccati alla terra degli altri, consapevoli che un niente li può portare via per sempre. E ne conservano la radice come pietre nelle tasche per dare peso a un ritorno tascabile, da portarsi addosso.

Le musiche le lambiscono e hanno a che fare con la fatica e con l'assenza. Sono musiche percorse da una bile nera, un senso di nostalgia nella festa.

Le terre di mare stanno anche all'interno, le circonda un mare di grano e di creta. Hanno la vena aperta del treno a raderle, e i loro esodi sono altrettanto franos.

Il nervo della lingua da a tutte loro il pigmento della diversità. La mareggiata porta loro in seno lingue, canti, relitti e detriti d'umanità. La storia dell'uomo è una storia di insensata violenza, la sopravvivenza del più forte è il senso ultimo della mareggiata della Storia, che sovrasta le esistenze. Le terre di mare pare resistano immobili a questa erosione. Degli uomini resta il canto, dei potenti resta il trono. Della terra resta la terra, in lotta col mare, però a suo complemento. Le terre stanno lì a completare il mare, e il mare a completare le terre. Il mare sarebbe desolato senza una riva sulla quale terminare le onde, adagiarle al riposo. Le terre stanno lì come Itaca a dare il senso e la bussola al viaggio.

Il creatore, narra la favola del mondo, divide la notte dal giorno, e il mare dalla terra, e li pose distinti, perché nella diversità componessero una Unità. Perché dalla separazione



sunto di splendente vecchiezza tra gente felice intorno", gente che non conosce il battere del remo, che non conosce cibi conditi con sale. Che non conosce il mare dunque, che non conosce l'abisso del fato che gli si spalanca davanti ogni giorno e lo culla. Solo laggiù poteva trovare pace dunque, lontano dal mare, una pace che era un riposo eterno. Il canto che lo accompagnò non fu

il lamento che si leva alla pira, non il canto acre di una prefica, ma il canto di un Aedo ne compose la storia. Di terra di mare in terra di mare, si propagò quella storia sulla terra e sul mare. E noi oggi sappiamo che non c'è un mare senza una terra a cui ritornare. Ma che ritornare non basta, perché dovremo tornare travestiti a un mondo che non è più il nostro, nemmeno dentro di noi. Il tempo non si è mai sposato per potere fare quello che vuole. Così fa con noi strapazzandoci. A noi ci resta il canto, per accompagnare le sue nozze mancate, e le sirene, per ricomporre le nostre.

Una sola cosa disse una dea esperta di magie a quel re, notando quanto i suoi compagni si erano allontanati da lui: "posso avvolgerli in una nebbia che non gli farà nemmeno ricordare di essere stati qui, ma quello che ora tu sai e che loro non sanno, quella distanza non si può più colmare mai." Si colma solo col canto, e cantando la sua storia come un aedo, del cui canto la beltà seduce e la verità convince, quel re guadagnò un ritorno.

Vinicio Capossela
settembre 2017



Manuela de Freitas, attrice e autrice di testi per Camané



Santissimi naufraganti

Luigi Bolognini



foto: Fabrizio Fenucci

Nato a Hannover, di origini irpine, trapiantato a Reggio Emilia, approdato infine a Milano. Le note biografiche di Vinicio Capossela sono quelle di uno che il mare non l'ha mai visto neppure con il cannocchiale: sempre e solo terraferma, che sia asfalto e cemento, una pianura infinita o polvere e strade bianche. Eppure, o forse proprio per questo, il mare non poteva non affascinarlo. E non per le vacanze (a quanto se ne sa, odia andare in spiaggia), ma come tema da raccontare nella sua carriera di artista e di autore. Su tutti, ma non solo, *Marinai, profeti e balene*, il primo album formato extralarge di Capossela, bissato l'anno scorso da *Canzoni della Cupa*: anno di (molta) grazia 2012, 19 canzoni che hanno oscillato tra i riferimenti oceanici e biblici (nel primo cd) e quelli omerici e mediterranei (nel secondo).

Un album che converrà analizzare almeno nelle tematiche principali, visto che quest'anno il Tenco parla del mare e premia Vinicio con una meritissima Targa alla carriera (tipo l'Oscar, che però è un premio che di solito si dà ad attori a fine carriera che non sono mai riuscito ad averlo prima, e né l'uno né l'altro caso riguardano il nostro). Ma ne parleremo tra un po'. Prima bisogna risalire indietro nel tempo fino al 2006, a *Ovunque proteggi*, per qualcuno il suo capolavoro, anche se il bello di un tipo così è che ha sfornato talmente tanti dischi magnifici che ognuno ha la propria opinione su quale sia il vero capolavoro. La penultima canzone in ordine di ascolto è *S.S. dei naufragati*, la prima nella discografia caposseliana a parlare seriamente di mare, secondo una declinazione che allora interessava solo alle anime più sensibili e

comunque non suscitava la paranoia e l'isteria di adesso, ma qualche riflessione: le carrette del mare cariche di migranti che sbarcavano in Italia. Anzi, che sbarcavano quando ci riuscivano, come chiarisce il titolo. Non un inedito peraltro, dato che poco tempo prima era uscito nel disco *Matri mia* di Roy Paci e Banda Ionica. Ma qui cambia tutto, la canzone diventa più intensa e lirica anzitutto nelle sonorità, vista la presenza del violoncello (di Mario Brunello, se vi basta), del theremin dello storico collaboratore di Vinicio Vincenzo Vasi (quello strumento che si suona senza toccarlo, allontanando e avvicinando le mani e giocando coi campi magnetici, con effetti ipnotici, quasi magici) e del coro della Cappella di San Maurizio di Milano. Il risultato è una canzone sacra nel senso che parla della cosa più sacra che esista, la vita. Ma secondo un punto di vista particolare, quello del viaggio intrapreso senza una rotta vera e precisa, per l'alto mare aperto, col risultato di naufragare, che sia per incapacità, per cattiveria altrui, per destino, per circostanze storiche: «Oh madre mia, salvezza prendimi nell'anima, oh madre mia, le ossa nell'acqua. E venne dall'acqua, venne dal sale, la penitenza dell'amaro del mare. Questa è la ballata di chi si è preso il mare, che lapide non abbia, né ossa sulla sabbia, né polvere ritorni, ma bruci sui pennoni nei fuochi sacri, i fuochi alati della Santissima dei naufragati». Rileggiamole, queste parole, quando affonda questa o quella carriola messa in piedi dagli scafisti, e pensiamo. D'altronde – per fortuna con tutt'altro pathos e tutt'altro argomento – esattamente dieci anni prima, già nel disco *Il ballo di San Vito*, Capossela aveva usato l'inabissarsi di una nave in mare come metafora del fallimento. Ovvero, *L'affondamento del Cinastie*, dedicato alle alterne vicende imprenditoriali e artistiche del suo amico Vincenzo Costantino Chinaski (e comunque un verso come «io trovo dappertutto la poesia, anche nell'atrio a casa mia tra odor di chiuso e di brioches» basta e avanza per innamorarsi di Vinicio).

Ma c'è anche un'altra canzone di mare in *Ovunque proteggi*, e la citiamo adesso anche se nel disco viene prima di *S.S. dei naufragati* perché è l'ideale collegamento *Marinai, profeti e balene*. Ed è *Medusa cha cha cha*, delizioso divertimento cha cha cha con sonorità caraibiche, tra conga, maracas, ottoni, bongo, marimba, che Vinicio ha composto ispirandosi al twist che compare nel film di Pier Paolo Pasolini *La ricotta* (episodio della pellicola a episodi *Rogopag*, diretta anche da Rossellini, Godard e Gregoretti), con un irresistibile spirito anni Sessanta, ma gli anni Sessanta più leggeri e allegri. Rarità per le canzoni di Capossela la presenza di un'altra voce, Georgeanne Kalweit, che interpreta proprio la Medusa.

Una canzone che sembra quasi la prova generale di *Pryntyl* – e qui arriviamo al disco del 2012 – che ricorda molto addirittura la disneyana *In fondo al mar della Sirenetta*. Non è questione solo di mood e di sound, ma anche delle parole, il tema stesso pare identico: «Nel fondo del mar, nel fondo del mar. La foca barbata, sempre piaciuta, che è solitaria, le piace cantar. Una sirena si sente coi baffi, una sirena nel fondo del mar», anche se la sirena non perde la voce per un paio di gambe, ma «fumando e bevendo». Certo, l'ispirazione principale è *Scandalo negli abissi*, di Céline, che parla proprio della sirena Pryntyl che va a vivere nel mondo degli uomini e ne acquisisce i vizi. Ma nel racconto della vita degli abissi si trovano echi addirittura dei Beatles di *Octopus' garden*, una delle poche canzoni scritte (e cantate) da Ringo Starr.

Se tutto questo si ritrova in una sola canzone (che abbiamo preso come esempio perché ai tempi fu il primo singolo, il traino del disco, il singolo), sulle altre 18 si potrebbe scrivere un libro, forse si dovrebbe. Ma qui ci limiteremo quindi a un riassunto dei temi, o meglio delle declinazioni con cui

Capossela parla del mare, barriera che divide e collante che unisce, luogo di sopravvivenza e di morte, di illusioni e di delusioni. Lui stesso ha definito *Marinai profeti e balene* «un'opera ciclopica, una *Marina Commedia*». Quest'ultimo è un riferimento al mare magnum (ops) dei riferimenti che ci si possono trovare. E «ciclopica» non è un refuso, ma uno dei tanti giochi di parole, e con le parole, che il nostro ama. Perché richiama l'aggettivo ciclopico, secondo perché ricorda Polifemo, da cui Ulisse si salva prima ubriacandolo poi accecandolo, e di cui si parla in *Vinocolo*.

Però dovendo dire quale sia il perfetto simbolo di tutto quello che il mare può essere per Capossela – terrore, morte, stupore, passione, nutrimento, qualcosa che può togliere la vita così come alimentarla – la risposta è la balena. Che nel disco ricorre, o potremmo dire affiora e si inabissa più volte, sfruttando ampiamente *Moby Dick*, il classico dei classici in tema di letteratura marinara. A cominciare dal *Grande Leviatano*, doppia citazione dato che è ispirata a una canzone di Melville che appare nel romanzo, a sua volta ispirata al libro della Bibbia del profeta Giona, che dalla balena fu inghiottito, e rispuntò («Nella disperazione io mi rivolsi a Dio quando appena potevo sperar più la pietà, ed Egli piegò il capo a udire il prego mio e il grande Leviatano mi gettò in libertà»). Ma subito ecco *L'oceano oilalà*, che riprende una canzone intonata all'inizio di una tempesta in cui compare la balena bianca, un'aria dall'apparenza serena («Il tifone è allegro, il baleno è un buffone. Che tipo scherzoso giocoso, scontroso, che tipo che cosa è l'oceano oilalà. La balena rolla e rulla, tonda e oleosa, grassa e sontuosa, piena di barili d'olio è solo un mammifero senza piedi»), ma in realtà è come quando si va incontro al pericolo fischiettando per ostentare indifferenza e rassicurarsi. Di questo mostro immediatamente dopo l'ordine delle canzoni sul disco non è certo un caso colpisce anche il colore, cioè *La bianchezza della balena* («Niente è più terribile di questo colore una volta separato dal bene, una volta accompagnato al terrore. La bianchezza dello squalo bianco, l'orrida fissità del suo sguardo che demolisce il coraggio. Il male abominevole, l'assenza di colore»). L'anormalità del male, insomma, che spiazza e

confonde e alla fine distrugge: *I fuochi fatui* riprende le pagine finali di *Moby Dick*, quando la balena distrugge la nave di Achab, l'uomo che ha trasformato la caccia di questo mostro in un'ossessione, lasciando in vita solo il narratore Ismaele. Una scena apocalittica annunciata dalla visione demoniaca di questi fuochi nell'acqua. Eppure l'ultima scena dedicata al gigante bianco del mare è un'altra, e apre il secondo cd: *Goliath* racconta la storia di una carcassa di cetaceo imbalsamata portata in giro come fenomeno da circo. Una descrizione quasi felliniana (non nuova, pensate, con tutt'altri ritmi, a *Marajah*), tutta improntata al senso di meraviglia dei bambini: «Ha perso la vita ma ha salvato la pelle, entratoci in bocca e vedrete le stelle, il grande meccano dell'universo sovrano. Perché la balena è un cannone puntato sull'abisso del cielo, un telescopio vivente tra la vita e il niente».

In mezzo alla infinità di riferimenti colti e letterari del disco (*Lord Jim* e *Billy Budd* ad esempio sono titoli che parlano da soli, ispirati ad altri due grandi classici della letteratura di mare, di Conrad e Melville) spicca comunque che quasi metà dei brani parlino di Omero. La Grecia antica ha sempre affascinato Capossela, e anche quella un po' meno antica se pensiamo a *Rebetyko Gymnastas*. Una faccia una razza si dice per sottolineare le vicinanze non solo geografiche, ma anche nel modo di ragionare e vivere (verrebbe da dire anche economico, in questi ultimi anni), ed è chiaro che anche il nostro la pensa in questo modo. Ed è chiaro quindi che *Illiade*, poema sull'assedio di una città di mare, e ancor di più *l'Odissea*, racconto di una navigazione decennale nell'Esgeo, anzi nel Mediterraneo, dovevano entrare in un racconto così. Si parte dalla *Lancia del Pelide*, l'arma di Achille che aveva il potere di uccidere o ridare la vita, esattamente come il mare, ma anche come l'amore, magnifica metafora. Per poi girare decisamente sul peregrinare di Ulisse. Lo struggimento di Penelope in *Le Pleiadi* («Tutto si muove, ma niente si muove davvero, e i giorni passano e gli anni e le nozze col velo. Raschia la linea degli occhi l'inganno del telo. L'attesa, è un inganno l'attesa, ma preferisco l'attesa: è più dolce che non vederti tornare»). La ninfa che seduce e trattiene l'eroe per 7 anni, *Calipso* («il mare è una cintura di spine che cinge la vita del giorno, preferisco

tornare allo sforzo al dolore, tornare a penare»). E poi, eccolo, il ciclope del *Vinocolo*, metafora dei pericoli del mare, e quindi di quelli della vita, ma anche di quelli che corre chi è troppo curioso senza poterselo permettere: «Per me che son vetta di monte, tutto mi appare lontano. Gli uomini son così piccoli volli vederli più da vicino». E paliamo non della curiosità di Ulisse, pure proverbiale, perché quella è una curiosità astuta, ma proprio di quella di Polifemo. Che di essere curioso non può permettersi, dato che parla molto (questo vuol dire il suo nome letteralmente) e ha un occhio solo, e in greco il verbo sapere e il verbo vedere hanno la stessa radice, perché chi guarda le cose le sa, cioè le conosce. Ma lui decide di conoscere il «vino ematoso, vino ferroso» e mal gliene incoglie.

Queste canzoni compongono insomma il ritorno di Ulisse. In greco *Nostos*, canzone che mescola due poemi, la *Divina Commedia* (coi celebri versi «Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguire virtute e canoscenza») e *Itaca* di Kostantinos Kavafis («Itaca ha dato il viaggio, l'hai avuta dentro, ma non ci troverai nessuno»), un interrogarsi sul viaggio e sul suo senso, che a volte c'è a volte no, ma lo scopri solo alla fine e spesso il senso del viaggio è nel viaggio stesso, non nella destinazione. Specie se nel viaggio per mare incontri *Le sirene*, tentazione, rimorso, illusione, delusione («ti assalgono di notte, han conservato tutti i volti che hai amato, sanno tutto di te e si sente nel rimpianto di quanto è mancato. Quello che hai intravisto e non avrai, loro te lo danno solo col canto, ti cantano di come sei venuto dal niente e niente sarai»), tutte cose a cui Ulisse resiste solo facendosi incatenare alla nave. Anche in questo caso un elemento di mare diventa una metafora, un simbolo di qualcosa di più generale, della vita, e Vinicio lo sa, e lo sa cantare (e comunque anche quello che non sa cantare, per dirla alla De Gregori). E infatti se in tutto questo narrato, che è comunque autobiografico perché le letture e le riflessioni sono sue, vogliamo trovare una canzone autobiografica, ecco *L'aedo*: «Canta la storia, come ci fosse stato, come se avesse visto prima di essere nato. Soffrilo e poi impara e imparalo a cantare». Il «pathos mathos», uno dei concetti filosofici più classici della Grecia classica, il dolore che insegna qualcosa. E il mare, ci canta Capossela, è appunto questo: una scuola di vita.



Henri Rousseau, Imbarcazione nella tempesta

Parliamo di canzone napoletana

Federico Vacalebri

A Napoli non c'è il museo della canzone napoletana, che non esiste nemmeno a Tokyo, dove però si studia cantare Napoli alle scuole elementari, convinti che la forma «canzone» inizi tutta da lì. A Napoli non c'è una scuola della canzone napoletana, l'ultimo maestro chansonnier - Fausto Cigliano - non è riuscito a trasmettere il suo sublime artigianato proprio come successo con i maestri del Novecento, Sergio Bruni e Roberto Murolo, i due estremi di un'arte di estremo. A Napoli, nonostante il boom turistico, non c'è una casa della canzone napoletana, anzi ne hanno appena aperta una piccina piccio', come anche una piccola casa del mandolino. A Napoli non c'è un museo di Enrico Caruso, ma almeno c'è quello di Pino Daniele, sia pure confuso sotto l'acronimo Mamt tra memorabilia salesiane e dell'Onu.

A Napoli c'è, nonostante tutto, la canzone napoletana, organismo modificato darwinianamente come tutti gli organismi viventi. La (ri)senti nelle voci antiche degli ultimi posteggiatori classici, la (ri)vivi nelle uogle postmoderne dei nuovi posteggiatori, sarracini tatuati e col piercing, gitani irresistibili che se ne vanno in giro con un contrabbasso fornito di elastici al posto delle corde. Ma, soprattutto, vive e canta nelle case del centro storico e delle periferie, dove si (con)fondono i fonemi melodrammatici di una vecchia registrazione di Franco Ricci e i versi gomorristi di Luche', dove Nanninella fa i servizi cantando «Amaro è 'o bene» per dare l'unico senso possibile ai versi dell'ultimo poeta Salvatore Palomba, dove si sognano cerimonie nuziali la cui unica colonna sonora possibile sarà un canto neomelodico, anzi ormai postmelodico.

La canzone napoletana non è patrimonio universale protetto dall'Unesco, le istituzioni locali e nazionali non sono riuscite finora nemmeno a depositare la richiesta, non riuscendo a definire che cosa sia la canzone napoletana. Già, che cos'è? Inizia con le villanelle e le tammurriate, tra corti e aie, concordano quasi tutti, ma poi? È colta o popolare? Colta e popolare, De Simone dixit e va bene, visto che come si addice alla città porosa tutto trattiene, dalle scale arabe al vals musette, dai professori di conservatorio ai fischiettori di strada, dalla lezione della romanza a quella della tarantella, dagli arpeggi andalusi al blues, al jazz, al rock. Il jazz? Ma allora che cos'è la canzone napoletana? Bovio e Di Giacomo, certo, Costa e Tosti certo, che però non erano napoletani per quanto sommi compositori di quest'arte: pugliese il primo, abruzzese il secondo. E Carosone, che invece era verace che più verace non ce n'è e ha rivoluzionato la canzone napoletana, e quindi quella italiana, come un calzino, ma ormai lontano dall'era d'oro,



foto: Fabrizio Fenucci

dalla belle époque - almeno in termini canori, che il popolo se la passava davvero malaccio - tra la fine Ottocento e il primo ventennio del secolo successivo? È Pino Daniele? E le promesse di oggi, gli Alessio Arena, i rapper di frontiera, i contaminatori elettronici come Salvio Vassallo e i Southern Designers?

In mezzo a questa discussione sterile, i canti a tenore della Barbaglia sono protetti dall'Unesco e canta Napoli no, forse perché, nonostante tutto, è viva, travolge i puristi e persino se stessa per ondate anomale, passa dal vivaio neomelodico al mistero buffo di Liberato senza mai porsi il problema della fedeltà. È bagascia per scelta, oltre che per necessità, fiera di essere Boccadirosa, come sapeva l'amico fragile De André che si fece cittadino partenopeo in una storia d'amore e d'anarchia, come sentiva nel sangue il piccolo grande uomo Dalla che a un repertorio secolare aggiunse una perla epica, come capiva sulla punta delle dita l'avvocato sardonico Conte, che forse rispose al D'Annunzio di «Appassiuatella» con «Spassiuatamento», o forse no, chissà.

Nella perfezione formale, contenutistica, emozionale di «Era de maggio», nel richiamo ineludibile della sua melodia contrappuntata da una lirica di somma purezza, leggerezza, cantabilità, il quesito su che cosa sia canzone napoletana si scioglie: è un richiamo ancestrale che ci appartiene, di cui abbiamo goduto tutti e di cui tutti ancora godremo, che però un tempo rinnegammo per combattere non il mito fondante delle sirene, ma lo stereotipo pacchiano, il folklorismo deteriorato, il bigottismo democristiano in cui era finito. E rischiammo di buttar via il bambino con l'acqua sporca. Già, perché se la canzone nacque a Napoli, o qui trovò i suoi sommi poeti, compositori e, soprattutto,

cantanti - storia di cuore prima ancora che di voce, di interpretazione, prima ancora che di uogla - e se la discografia italiana, forse anche europea, nacque a Napoli, se l'industria di questo segmento dell'entertainment nacque a Napoli tra café chantant e sciantose, macchietti ed editori illuminati, poi tutto emigrò al Nord, quasi che fatta l'unità d'Italia si dovesse fare la canzone italiana a discapito di quella unità già fatta da «Reginella» e da «Silenzio cantatore», unità nei fatti, unità nella Grande Bellezza, della Grande Bellezza.

E la canzone napoletana, quella canzone napoletana che ancora non sappiamo fino a quando datare - per De Simone è morta da un pezzo, per chi scrive è un piccolo mondo antico, assomiglia a un animale a rischio di estinzione ma ancora regala vagiti-rantoli di inaspettata emozione e antica modernità - e se raccontare al passato o con un presente storico che nasconda la consapevolezza/speranza di un verbo al futuro, finì orfana: della Piedigrotta e dei Festival, di editori e di discografici, di manager e di teste pensanti, di mandolinate che fossero davvero ricami. Gli ultimi leoni si avitarono nel revival della sceneggiata, Mario Merola e Pino Mauro scandirono l'ipotesi viscerale di un impossibile ritorno al futuro, mentre Nino D'Angelo e i suoi figli accettarono la sfida del pop, risposero ai trottolini amorosi nazionali con la veracità appassionata di un'ammore napulitano ma con la «diversità» glocal che Pasolini attribuiva alle tribù partenopee, condannate ad essere per sempre come il suo Gennarinello.

Eccola la parola chiave, «Passione», non a caso scelta come titolo di un film che ho scritto con John Turturro, chiedendo agli occhi di un grande artista italoamericano di viaggiare al centro di un pianeta a volte

troppo richiuso in se stesso, a volte così aperto da lasciarsi derubare da chiunque. Canzone appassionata la canzone napoletana, canzone di tutti, canzone di nessuno. Ad esempio: quale canzone napoletana presentereste, diciamo presenteremmo, ad un marziano che ci chiedesse di spiegarci che cos'è, di che cosa si tratta? Certo, ci sono i 78 giri incisi da Caruso, ci sono le lacche di Pasquariello e Gilda Mignonne, ci sono la «Napoletana» di Murolo e il cofanetto di Bruni con gli arrangiamenti di De Simone, c'è la prima magica incisione di «Napule è» di Pino Daniele, ma potrebbero bastare i reperti storici, il racconto d'archivio? Come fare a spiegare a quel marziano che da qualche parte quella magia vive ancora? Forse, e sia lodato il premio da operatore culturale di quest'anno attribuitogli dal Tenco, portandolo a vedere come uno shock, come un'anomalia, come una smisurata preghiera profana, l'ex scugnizzo del Pallonetto di Santa Lucia Massimo Ranieri in concerto, mentre spinge «E spingule francese» verso l'Africa, sente il fado che può animare «Era de maggio», spoglia da ogni incrostazione olografica E.A. Mario e il Brecht vesuviano Viviani, carosoneggia, pinodanieleggia, neomelodeggia consapevole che canta Napoli non è mai iniziata e non è ancora finita, che non conosce serie A o serie B. Semplicemente è. Come Maradona: scioglie 'o sanghe dint' e vene, se te ne rimane, mentre la ascolti, la canti, la suoni, la vivi. Ohi vita, ohi vita mia... ma intonata con il piglio drammatico che Giovanni Calone ha ereditato dalla Magnani, come un dolente canto di consapevolezza, non come coro da stadio. Ecco, forse, per definire la canzone napoletana dovremmo ripartire da tutto quello che non è. Magari con un convegno del Tenco dedicato alla vexata questo. Anche solo per finire, nu' poco fatti a vino, intonando una volta di più «Te si fatta 'na vesta scollata...» e «Simmo lazzari felici...». Perché è di questo che parliamo quando parliamo di canzone napoletana.

MASSIMO RANIERI

Premio Tenco all'operatore culturale
Juke-box, radio e televisione, prestigiosi teatri e cinema, non c'è mezzo o luogo di comunicazione che non abbia diffuso il patrimonio onnicomprensivo della sua musica conquistando ogni tipo di pubblico, come conviene solo ai grandi artisti. La sua straordinaria rivisitazione del repertorio della canzone di Napoli, sua città natale, esaltata dalla "nuova mediterraneità" di Mauro Pagani o dalla lettura jazz, fa di lui, al contempo, un grande divulgatore della tradizione e il prototipo di inedite forme espressive e artistiche.

Il Massimo per me

Massimo Ranieri e Mauro Pagani: sei cd e una colonna sonora

Mauro Pagani

Nell'estate del 2000 il Comune di Firenze mi propose di occuparmi della programmazione culturale dell'Estate Fiorentina in qualità di Direttore Artistico, incarico che con grande orgoglio e soddisfazione ho di seguito ricoperto fino al 2007. Si trattava di selezionare, coordinare e organizzare praticamente tutti gli eventi da tenersi nel territorio cittadino nell'arco dei tre mesi estivi, dai grandi concerti alla festa della Rificolona, di cui come è facile intuire ben poco sapevo. Mi era stato assegnato persino un ufficio molto carino, ereditato dal mio predecessore Sergio Staino ricavato nell'ex cappella del palazzo nobiliare ove l'Assessorato alla Cultura aveva sede, in via Ghibellina. Pochi giorni dopo essermi insediato, mentre ancora cercavo di familiarizzare con la Città e i suoi mille angoli, ricevetti un'inattesa e sorprendente telefonata: «Ciao, sono Massimo Ranieri. Non ci conosciamo. Ho avuto il tuo numero da un amico comune. Avrei bisogno di parlarti. Dove posso raggiungerti?» Il pomeriggio stesso, non più di tre ore più tardi, Massimo era seduto di fronte a me e osservava tra lo stupito e il perplesso gli affreschi neoclassici variopinti e un po' naïf che ricoprivano pareti e soffitto, popolati di satiri e ninfe mollemente riversi tra fronde e trionfi di frutta. «Senti, vorrei rivisitare il repertorio classico napoletano in una chiave nuova e insolita. Ho bisogno di aiuto, soprattutto ho bisogno di un punto di vista diverso da quello cui noi napoletani siamo ormai abituati. Frequentiamo quelle canzoni da troppi anni: facciamo fatica ad avere il distacco necessario per ripulirle dai mille orpelli sedimentati nel tempo, per restituirle allo splendore originale e, perché no, di vestirle a nuovo. Ti interessa?» Ci misi meno di un secondo a dire di sì. Sin da ragazzo nutrivò un grande amore per quella musica: mia madre in casa

teneva sempre la radio accesa e la canzone napoletana nella programmazione di quegli anni la faceva da padrona. Per me poi che studiavo violino tutti quei cantabili, quelle arie malinconiche e struggenti erano davvero coinvolgenti. Ovviamente il grande amore per la cultura musicale del Mediterraneo che mi aveva travolto già a partire dalla metà degli anni settanta non poteva che soffiare sul fuoco. Il problema vero era però che in realtà io di tutta quella gran quantità di musica e di parole avevo una conoscenza a dir poco superficiale. Con la leggerezza e l'incoscienza che hanno caratterizzato tutta la mia vita e la mia carriera decisi che questo poteva essere addirittura un vantaggio e mi buttai a capofitto nell'impresa. Per essere sincero contavo molto su Massimo e la sua «napoletanità», e non mi sbagliavo. La sua conoscenza del repertorio era vastissima, il suo napoletano perfetto, la sua vocalità inarrivabile. In più, soprattutto all'inizio, potevo contare sul prezioso apporto di Mauro Di Domenico, napoletano doc pure lui, figlio di cantante di repertorio e allievo di Eduardo Caliendo, il formidabile chitarrista che con Roberto Murolo realizzò *Napoletana*, certamente la collana più accurata e meticolosa dedicata a questo repertorio. Così il tutto si è presto trasformato in un viaggio entusiasmante che ci ha portato in sedici anni di lavoro e di grande amicizia a ri-arrangiare e produrre più di cento canzoni, cercando di onorare ogni nota, ogni influenza originale, ogni suggestione che il materiale si portava cucito addosso.

Ovviamente, poiché come dicevo uno degli obiettivi del lavoro era liberare le canzoni da sedimenti e incrostazioni, il primo problema che ci siamo trovati di fronte era l'individuazione dei punti di riferimento, le «monadi» da cui partire. La scelta in realtà è

stata facile e quasi obbligata. La sopraccitata *Napoletana* di Murolo e Caliendo sembrava fatta apposta: temi originali e non manipolati, voce, chitarra e null'altro, interpretazione sentita ma discreta e senza forzature. La perfezione, per chi dall'archetipo vuol ripartire. Poi è stata ogni singola melodia a suggerire il resto. Il gioco era trovare un apparentamento plausibile e affascinante e poi svilupparlo cercando di tirar fuori essenze e colori nelle due direzioni. Come sappiamo la musica napoletana è stato il brodo di cultura dove tanta musica sudamericana è nata e si è sviluppata, la musica argentina e la milonga su tutte. Così quello è stato un percorso in molti casi ineludibile: riconoscere e incrociare paternità e similitudini fino a quasi a confondere generi e suoni. Come altrettanto la parentela sin troppo evidente con la musica turca e mediorientale di tanta parte del repertorio, che chiamava a gran voce contaminazioni e ri-appartamenti accostando per esempio alle nostre corde doppie ance e percussioni di Paesi più lontani, che però con la Turchia e i suoi suoni avevano avuto a che fare nei secoli, dal Maghreb alla Persia, dai Balcani all'Iraq ai califfati più orientali. E infine l'altra grande costante presente attraverso i secoli nella cultura musicale partenopea: l'ironia, lo sfottò, a volte leggero e delicato, a volte più fragoroso e altisonante, ma quasi mai volgare o eccessivo. Riproporlo, «ri-arrangiarlo» non era impresa facile. Misura ed eleganza sono merce difficile da trattare. E qui è stata fondamentale la classe di Massimo, la sua grande cultura teatrale, la sua naturale eleganza. Stare in studio di registrazione dall'altra parte del vetro e guardarlo lavorare e improvvisare è stato davvero gratificante e a tratti addirittura entusiasmante. Un'altra occasione d'oro di imparare e molto, capitami nella ormai mia ultracinquantennale carriera.



Fausto

Sonia Trento

La Campania, che notoriamente è terra di mare, è presente al Tenco di quest'anno con un'icona sempre in grado di rinnovarsi, Massimo Ranieri, e con un giovane talento ancora tutto da scoprire, Alessio Arena.

Ma anche, purtroppo, con un'ombra, quella di Fausto Mesolella, che si è spento improvvisamente sette mesi fa. Un po' napoletano anche lui, seppure in trasferta: nato a Caserta, ha esaltato la canzone partenopea con il disco *Dago Red* che celebrava gli emigrati a New York d'inizio secolo, quelli di Gilda Mignonne.

La sua presenza è stata una costante nella storia della Rassegna: ci è venuto cinque volte con gli Avion Travel, la prima nel 1993, e poi due volte da solo. Gli Avion Travel hanno vinto la Targa Tenco per l'interprete nel 2010 con *Nino Rota l'amico magico* mentre Fausto l'ha vinta nel 2014 insieme a Raiz proprio per *Dago Red*. Nella manifestazione del 2010 il direttivo del Club gli ha anche assegnato il premio *I suoni della canzone*.

In qualità di direttore artistico del Premio Bianca d'Aponte, ha partecipato anche a due edizioni della versione *International* organizzata da Cose di Amilcare a Barcellona, dove gli è stato consegnato, nel 2015, il Premio Rambaldi.

Proprio a Barcellona, nell'edizione del 2017, erano state poste le basi per la sua partecipazione al Tenco di quest'anno. Si era al ristorante, in paseo de Gracia, la sera del 5 marzo e con noi c'erano anche la moglie Elisa, Giovanna e Gaetano d'Aponte. Era un sabato sera, la vigilia dello spettacolo. E si era convenuto che avrebbe partecipato al disco *Multifilter* eseguendo, in coppia con Vittorio De Scalzi, *Quella carezza della sena*. Un'idea nata proprio ad Aversa cinque mesi prima. «Martedì chiamo Vittorio e mi metto d'accordo». E poi si era deciso che avrebbe partecipato alla Rassegna di ottobre costruendo un set con Alessio Arena che conosceva benissimo e che stimava tanto. Un set che vedeva l'unione di un artista consolidato e di un giovane emergente.

Poi, tra un argomento e l'altro, il discorso era finito anche sull'infarto, sulle diete e le medicine. Così, un confronto tra presenti. Purtroppo diete e medicine gli sono servite ancora per soli venticinque giorni. Il 30 è arrivata la notizia fatale dall'Italia: a darcela, ricordo, è stata Nini Giacomelli.

Adesso si dice che ci ha lasciato un grande artista. Personalmente dico che ci manca una grande persona.



La Sicilia che è in me...

Rosario Pantaleo

Lei è autentica. Non ha fronzoli né veli da mostrare. È quella che appare nelle sue canzoni figlie e frutto di un vissuto pieno di luce, così come luminosa è la sua Sicilia. **Carmen Consoli** non è la meteora che molti potevano immaginare in quel tempo ormai lontano in cui la canzone italiana vedeva nascere decine e decine di artisti e gruppi colmi della voglia di fare bene, di fare proposte nuove, di affrancarsi dai numi storici della canzone italiana, d'autore o meno che fosse. Carmen Consoli è stata (ed è) una fuoriclasse in quanto è stata prima in tante occasioni artistiche. Tra le tante è stata la prima artista femminile a suonare, in un concerto "solo" allo stadio Olimpico. Oppure è stata la prima artista donna a vendere 300 mila copie di un album (in questo caso "**Stato di necessità**"). Ci fermiamo qui per non abusare della pazienza del lettore o per non rendere agiografica la figura dell'artista catanese che, proprio per il suo essere "sicula", riesce a contemperare l'ansia di libertà e ribellione a quella di introspezione ed apertura verso l'infinito. Il suo anelito è quello della sincerità ed in questo è prettamente siciliana in quanto la Sicilia, quella vera ed autentica non quella che prevarica con la violenza ed il malaffare, nella sincerità immerge la sua anima ed il suo sentire. Non per niente, come lei stessa ha raccontato, i suoi genitori sono stati i primi ascoltatori delle sue canzoni, sia nel periodo amatoriale che in quello successivo della professione. Non necessariamente i temi delle sue canzoni sono personali ed autobiografici, ma certamente è la vita che ruota intorno a lei che rende possibile la costruzione di testi e musiche. È la vita che le ruota intorno che si trasforma in elemento di ispirazione che si coagula all'interno delle sue canzoni. Una vita necessariamente con il cuore siciliano, una vita che cerca, con forza, di mettere in rilievo sensibilità nascoste che, grazie alle canzoni, rendono possibile la costruzione di storie di incredibile originalità come, ad esempio, avvenuto con una canzone come "In bianco e nero" dove viene narrata la storia di un rapporto tra madre e figlia. Il tutto nato dal ritrovamento di vecchi foto in bianco e nero che ritraevano la mamma dell'artista da piccola. Pur senza essere autobiografiche molte delle sue canzoni sono comunque bozzetti di vita che richiamano ad eventi reali oppure verosimili con una forte connotazione "antropologica" e "tribale". Considerando questi concetti nella migliore accezione possibile e, soprattutto per il secondo, non divisivi. Forte per la Consoli il rapporto con la propria famiglia, molto siciliana nell'attenzione alla crescita della propria figlia che, a tredici anni, già suonava nei club di Catania. Città, questa, da sempre denominata la Milano del Sud per la sua carica di particolare realtà "eversiva" rispetto al "santino" della Sicilia classica. Una città che ha saputo essere diversa dal resto dell'isola. Vuoi per la vicinanza dell'Etna, che mette in luce una sorta di evidenza della provvisoria nella quale ciascuno di noi deve sentirsi collocato. La provvisoria della luce, che si alterna alla notte. La provvisoria della terra, spesso spaccata e coperta dalla lava. La provvisoria del desiderio di essere parte integrante della terra e del desiderio, sempre impellente, di allontanarsi dal pericolo. Attenzione alle figure di riferimento familiare come una sorte di tributo agli antenati ma, anche, attenzione ai propri coetanei come elemento di genuino desiderio di essere parte integrante del mondo così come si andava e si va a conformare nei nostri tempi che, seppure grami, sono sempre la nostra realtà. La sicilianità della Consoli è anche intriso della voglia di tragedia, che l'isola ha sempre respirato ma, anche, di drammatizzare quanto più possibile ciò che accade, anche le cose magari non gradite. E le canzoni della Consoli raccontano anche queste storie di vita corrente, di persone normali, di chi osserva la vita e la realtà con un distacco che si allontana dai solchi "del sangue" per mantenere in vita soprattutto quelli della luce, del sole, del calore che ti abbraccia



foto: Fabrizio Fenucci

cia e ti rende parte dell'isola e della sua storia. La Sicilia della Consoli è una terra che guarda al futuro ben consapevole del passato ma, nel contempo, non imprigionata perché i legami che si sciogliono sono positivi mentre quelli che imprigionano rendono il passato una zavorra che affossa ogni pensiero ed ogni desiderio di "andare oltre" le apparenze e le consuetudini. Il suo modo di cantare e suonare è colmo di energia, di potenza, di "clamore" lanciato verso gli spettatori o gli ascoltatori che, a casa, in auto e/o dovunque sia possibile la fruizione musicale; è una sorta di vaso di Pandora che, una volta aperto, spande tutta la sua forza e potenza intorno a sé, consapevole della potenza evocativa della parola che, nel suo caso, è come pietra nata dalla lava dell'Etna: calda e dirimpante quando erutta ma, poi, raffreddandosi, diventa capace di essere elemento di suggestione profonda e sicurezza assoluta rispetto al dove poggiare i propri piedi. È l'energia che la Consoli esprime trovò il perfetto connubio in un altro siciliano doc, quel bravo manager ed appassionato di musica che rispondeva al nome di **Vincenzo Virilini**, troppo presto strappato alla vita, che con la sua piccola etichetta discografica, la **Cyclope**, riuscì a dare vita ad una sorta di scuola catanese che aveva, come faro distante (ma non troppo) il "quasi compaesano" **Franco Battiato**, da Jonia, residente a Milo... occhi e cuore sempre spalancati sulle novità della vita. Un "prodotto" artistico, quindi, profondamente radicato nella Sicilianità perché questa è una dimensione non solo acquisita per nascita bensì anche per vita, per continuità nel fare, nel crescere, nel costruirsi orizzonti nuovi, come le canzoni della Consoli hanno cercato di fare nel corso di una carriera apparentemente "giovane" ma, invece, intensa e di ormai lungero corso. Essere siciliani, quindi, come modalità di essere, scrivere, suonare, osservare la vita, costruire percorsi di vita. Essere siciliani, dunque, come modalità di impostazione della propria vita che non chiede altro che tramutare l'irrequietezza dell'età e della crescita, in una sorta di mondo pacificato, grazie alla raggiunta maturità dell'animo e dell'esperienza della vita. Ma per potersi esprimere nella migliore maniera, le radici ed il dialetto della Sicilia sono l'elemento fondante della vita artistica della Consoli, unito, anche, alla modalità di presentazione delle canzoni, la gestione della voce, le intonazioni, le giuste inflessioni vocali, la capacità di costruire melodie ed armonie senza effetti particolari, senza la ricerca

dell'espressività "fuori dalla norma" oppure leziosa ed ammiccante. No, la personalità dell'artista catanese è sempre diretta, forte, potente, sanguigna, talvolta ancestrale, sempre alla ricerca della parola scavata nella terra, ricercata nell'emozione delle viscere. Una parola che, sposandosi con la musica, riesce a dare un senso compiuto alle storie raccontate. Che tengono, che non si sfaldano, che non si accontentano di un primo ascolto ma che ne pretendono altri per riuscire, infine, ad immedesimare l'ascoltatore nella canzone che, avvinghiandolo, lo porta, con le sue spire, nel profondo del mare, nelle sue profondità esistenziali. Possibile...? Sì, possibile...perché nella vita artistica della Consoli si scopre e si evidenzia una coerenza di fondo che non è mutata dagli esordi fino ad oggi. Negli otto album in studio fino ad oggi pubblicati si può leggere una storia in tante puntate. Certamente, la crescita artistica porta a mutamenti ma, nel contempo, non si è scolorita la trama, la tessitura, l'organizzazione di un patchwork che vede nella completezza di un discorso artistico il senso dell'agire e del creare da parte dell'artista catanese. Un patchwork continuamente lavorato, elaborato, ritessuto fino a quando ogni cosa non è al suo posto e, con la maturità del tempo presente, posto nel suo giusto ambito di fruizione. Se la Sicilia è un dono di Dio, come affermato in varie interviste dalla Consoli non si può prescindere dall'immaginare che nelle sue canzoni sono presenti alcuni elementi della sicilianità più evidente ed, anche, più nascosta. Le radici, presenti nella propria famiglia (almeno nell'ambito paterno), che si sono insinuate, autorevolmente, nella sua vita, rendendole possibile uno sguardo intenso e disincantato sulle possibilità/avversità dell'esistenza di ciascuno. Il dialetto, come elemento di comunicazione, forte anche nel silenzio quando gli sguardi valgono più di un discorso, di un ragionamento, di una spiegazione. Il silenzio come metafora del poco o nulla che si fa tanto. Ed allora il silenzio diventa, paradossalmente, una canzone nella dimensione che ciò che conta non è quello che si ascolta bensì ciò che si cela tra una strofa, il ritornello ed un'altra strofa dove, nel mentre si canta, il mondo interiore ti e si trasforma. E se il dialetto è il collante con la storia, l'antenna che mette in contatto con il passato ma, anche, con il presente ed il futuro, questa identità mutuata dal linguaggio viene esaltata anche da quanto disseminato nelle canzoni e nel modo di porgerle al pubblico. Il profumo e l'infinito del mare in tutte le sue varie accezioni e possibilità. Tranquillità, agitazione, profumo, vento... l'odore e la fragranza delle mandorle, solide o liquide, nei differenti stati, per essere degustate a seconda delle occasioni. Il profumo delle arance, intenso e grave, pieno di vita e di futuro, pieno di sapori, così come ricco di sapori è il gusto delle arance di Sicilia insieme al profumo dei suoi limonetti. E poi l'Etna, pieno di fiamma e di fuoco, come un eterno calderone che fa bollire il fuoco degli Dei così come idealizzate come parole degli Dei sono le parole che affiorano dalle canzoni della Consoli che pur giovane già riusciva a costruire piccole-grandi storie di quotidianità ma, anche, di splendori a venire. La bellezza che circonda la Sicilia, questo un altro degli obbiettivi ricercati dall'artista catanese. Una bellezza piena di luce e di ricca di sfumature, accente, depistante, calda, colma del desiderio di raggiungere, in ogni dove, l'animo umano, anche quando questo è "disturbato" dalle difficoltà della vita. Allora l'obbiettivo dell'arte della Consoli è anche quello di "cercare la bellezza che ci circonda" e la sua musica ha, tra gli altri, proprio lo scopo di raggiungere questo risultato. Ricercare la bellezza così come appare guardando il mare dalla cima dell'Etna; ricercare la bellezza così come appare camminando tra i limonetti e gli aranceti della Conca d'Oro; ricercare la bellezza tra le cantilene e le storie antiche cantate dalla grande **Rosa Balistreri**, che la Consoli ha interpretato in maniera mirabile; ricercare la bellezza attraversando i monti della

Madonie; ricercare la bellezza rimanendo in silenzio osservando lo sciabordio del mare tra le cale delle isole antistanti Trapani; ricercare la bellezza lasciandosi alle spalle il monte Pellegrino, volando verso il continente. Ricercare la bellezza componendo canzoni che raccontano le storie antiche anche quando non sono pronunciate ma solo immaginate, sussurrate, sottintese, attese... Una bellezza scevra da barocchismi, una bellezza limpida, lineare, infinita... Una bellezza che teme di essere troppo bella per essere vista direttamente negli occhi. La Sicilia di Carmen Consoli è la terra degli eroi normali che non hanno paura di avere paura. È terra abitata da eroi normali, come suo padre, che ha vissuto una vita "normale" diventando un inevitabile eroe agli occhi di sua figlia. È la terra del pessimismo di **Luigi Pirandello** e del verismo di **Giovanni Verga**. Una terra dove tutto è chiaro e scuro nello stesso modo. Dove tutto è evidente e, insieme, nascosto. Una terra dove all'euforia fa spesso seguito alla depressione e dove dal silenzio si passa alla loquacità. Una terra in cui è necessario rimanere per poter continuare a respirare quell'aria necessaria a dare impulso alla creatività, alla fantasia, alla libertà. Una terra da cui partire per conquistare "un posto al sole" della notorietà artistica e dove nascondersi non appena si ritorna, quasi che la Sicilia sia da considerarsi come un'Itaca mai raggiunta ma sempre ricercata e sognata. E allora nell'isola si rimane per cambiare e cambiarla, per potersi abbeverare alle sue fonti, antiche e cangianti, che hanno plasmato l'animo dell'artista catanese, mantenendo la sua vita ben salda sulle rocce laviche dell'esperienza. Questo è uno dei segreti dell'arte della Consoli che riesce a mischiare tutto con grande sapienza ed interiorità, mostrando gli aspetti più nitidi ed euforici insieme a quelli sfumati e celati dalla malinconia. Ma la sicilianità della Consoli, frutto di modi estremi di guardare ed affrontare la vita, è così potente da non crearle difficoltà nel presenziare, unica italiana, a partecipare al concerto-tributo per l'anniversario della morte di **Bob Marley** tenutosi nel 2005 in Etiopia oppure, come avvenuto nel 2004, la Consoli è stata la prima italiana a partecipare, ad Austin (Texas) al Festival denominato **South by Southwest**. E questi sono solo due di una serie di successi e primati da fare tremare i polsi pensando alla giovane età in cui Carmen Consoli ha iniziato a cimentarsi nella discografia oppure, da prima, a salire sopra un palco. La sua carriera è stata travolgente, quasi nascosta, per certi versi pur avendo venduto oltre due milioni di dischi, partecipato a rassegne di varia natura, Sanremo, accumulato premi e riconoscimenti da riempire un stanza, essere stata nominata Cavaliere al merito, essere stata la prima donna a vincere una targa Tenco per io miglior album ("**Confusa e felice**"). Ricevere complimenti da personaggi quali **Elvis Costello** e **David Byrne**, che di musica, di arte e di successo se ne intendono. Carmen Consoli è un'artista davvero unica ed originale, di profilo basso, mai presenzialista, sempre protesa "al togliere che ad aggiungere". Scevra da nevrosi da diva o rock star, assolutamente non presenzialista, da brava siciliana pone innanzi a tutto la sua capacità di essere credibile nel campo dell'arte e nulla più, decisa a farsi notare solo grazie alle sue doti artistiche che, con il mai troppo compianto Virilini, hanno potuto diventare realtà diffusa e conosciuta, apprezzata e gradita, anche grazie ad un modo d'essere spiazzante ed originale. Una donna che si è fatta largo in un mondo maschilista dove l'altra metà del cielo deve essere **furibondamente** brava per emergere e lei brava lo è davvero tanto da meritarsi l'onore di essere nominata, nello scorso anno, Maestro concertatore ne "**La Notte della Taranta**", riscuotendo, anche in questa veste un meritato plauso per la qualità del suo lavoro ormai ventennale nato partendo dalla canzone **Quello che sento** con la quale partecipò al festival di Sanremo "Giovani" ed inclusa nel suo primo album, "**Due parole**" al quale seguì, tra le altre partecipazioni, la presenza alla Festa del 1° Maggio in Piazza Santi Apostoli, a Roma. Ma è con l'album "**Confusa e felice**", e con l'omonima canzone con la quale partecipò al Festival di Sanremo del '97, che la Consoli si impose come elemento nuovo, vitale ed originale della discografia italiana. L'album fece il pieno dal punto di vista delle vendite trainato sia dalla canzone-titolo che dalla presenza di brani originali ed affascinanti nei quali la Consoli declinava i suoi interessi e le sue sensibilità quali, in particolare, **Per niente stanca**, **Un sorso in più**, **Fino all'ultimo**. Neanche il tempo per dormire sugli allori e la "piccola" Carmen (allora ventiquattrenne) sfornò, nel '98, un altro gioiello qual è "**Mediamente isterica**" che ha un tiro musicale più rock rispetto ai due precedenti lavori. La fonte di ispirazione del lavoro è, in parte, la figura della donna come ritratta in **Besame Giuda**, **Geisha**, **Contessa miseria**. Anche se le vendite non raggiungeranno il "botto" del precedente album, questo è, probabilmente, il lavoro più significativo



foto: Roberto Maltenti

dell'artista catanese, dove ai testi sempre pregnanti e profondi, si uniscono sonorità originali, fresche, accattivanti, attraenti. Insomma, nuove... Il quarto album, del 2000, è "**Stato di necessità**" che pone la Consoli nello zenit delle vendite con oltre 300 mila copie vendute che, per il momento gramo della discografia mondiale, è un signor risultato. Nell'album figura il brano **L'ultimo bacio** che funge da colonna sonora dell'omonimo film di **Gabriele Muccino**. Rispetto al rock preminente nell'album precedente, in questo lavoro il clima è più quieto, sorretto dalla presenza degli archi che donano all'album un inusitato e gradevole equilibrio sonoro. Nell'album, inoltre, spiccano la presenza della canzone **In bianco e nero**, brano dedicato alla mamma e presentato a Sanremo, edizione del 2000, e **Parole di burro**, uno dei suoi brani più rappresentativi. Questo album sarà pubblicato, nel 2002, anche sul mercato francese con il titolo "**État de nécessité**" con l'aggiunta di brani di altri album. Sempre del 2002 è l'album "**Leccazione**" che, già con l'omonimo brano presente nell'album, riflette i nuovi umori musicali dell'artista catanese, virati su sonorità più morbide ed acustiche. Questo album rappresenta davvero una sorta di ritorno alle origini, forse l'album più palesemente con la voce "sicula", con l'atmosfera interiore che cerca di dare nuovo senso ad un vissuto lacerato tra isola e continente. È un album fortemente emotivo che nasce dai rintocchi della maturità o della scoperta delle proprie radici, delle proprie origini, del senso profondo della vita. **Fiori d'arancio** (uno dei suoi brani migliori), **Masino**, **Mulini a vento**, **Pioggia d'Aprile** sono alcuni degli episodi che sostengono la forza di un lavoro che, nuovamente, modifica gli orizzonti artistici della Consoli ormai ben consapevole e padrona dei propri mezzi artistici. L'album venderà oltre 200 mila copie confermando la Consoli come un artista capace di tenere testa a nomi altisonanti (e maschili) della discografia italiana. Nel 2005 è da segnalare la canzone **I giorni dell'abbandono**, colonna sonora dell'omonimo film di **Roberto Faenza**. Ci vorranno quattro anni per rivedere nei negozi un nuovo lavoro della Consoli e nel 2006 arriva "**Eva contro Eva**" (che rievoca il titolo di un film del regista **Mankiewicz**), forse che mantiene la struttura acustica del precedente lavoro con venature di carattere simil esotico, incluso un duetto con la brava **Angelique Kidjo** nel brano **Madre terra**. Questo rappresenta, almeno nei testi e secondo chi scrive, il lavoro più intenso in relazione alle storie raccontate, alle vicende proposte all'ascolto (ed alla riflessione). **Preghiera in gola**, **La dolce attesa**, **Piccolo cesare**, **Maria Catena**, sono bozzetti di vita struggenti e potenti dal punto di vista evocativo. Così come lo sono due brani molti diversi tra loro ma ugualmente ricchi di spunti e suggestioni, **Il sorriso di Atlantide** e **Sulle rive di Morfeo** che hanno come collante e legame ideale il tema del sogno e della sua interazione con la vita del sognatore... Il 2009 porta con sé l'uscita di "**Elettra**" (Targa Tenco come migliore album dell'anno) che vede, nel brano **Marie ti amiamo** un duetto con un siciliano doc come Franco Battiato. Con "**A sinistra**", con il testo, cantato in dialetto catanese, si narra della trasformazione di una famiglia che è la metafora dei cambiamenti nella

Sicilia e nel Paese nella sua accezione più ampia. È uno sguardo allegorico sulla trasformazione di ciò che è fuori di sé e dentro se stessi. **Mio zio** è un brano "oscuro e buio" che parla di pedofilia in maniera incredibilmente chiara ma, al contempo, lieve. Un brano il cui ascolto può anche dare disagio ma, al contempo, vuole essere l'immagine di un urlo liberatorio. **Elettra** è, invece, una sorta di inno, sobrio e lieto, del desiderio di rendere evidente l'importanza della donna nella vita di ciascuno. L'ultimo album di studio, del 2015, è "**L'abitudine di tornare**". Un album che guarda ai fatti della vita, alle situazioni contingenti, alla crisi economica, a tutto quello che accade intorno a noi. **Esercito silente**, **La notte più lunga**, **Questa piccola magia**, sono alcune delle gemme racchiuse in un album che rende merito alla raggiunta (e superata) maturità artistica di Carmen Consoli. In questo lavoro emerge la grande capacità narrativa della Consoli che sa raccontare in maniera mirabile della condizione degli uomini e delle donne in questi tempi difficili e ansiogeni. La ragazza è cresciuta, la "**cantantessa**" è diventata un'artista con la "**A**" maiuscola che ha raccolto una serie di gemme e le ha inserite in un lavoro che si può considerare, per come proposto nella sua completezza, il suo album più rappresentativo. La ragazza è cresciuta ed è diventata saggia (ma forse lo era già da piccola...) e capace di vedere, artisticamente, oltre l'orizzonte immediato. Il suo, infatti, è un orizzonte che non ha confini perché anche da giovane non vi erano preclusioni alle sue scelte musicali, ai suoi orientamenti culturali, alle sue dinamiche artistiche interiori che sono sfociate, poi, in una carriera prodigiosa e ricca di soddisfazioni. Vogliamo chiudere queste righe rimandando tutto verso il testo di "**A sinistra**" dove si possono cogliere letture e sfumature che solo il dialetto può e sa dare. Aprire la finestra è un gesto semplice e quotidiano ma, ad esempio, vedere la foto del giudice Giovanni Falcone che si affaccia, sorridente, ad una finestra riempie il cuore di gioia e di speranza. Una speranza che la musica può arricchire e rendere "arma" contro chiunque voglia rendere/ci la vita grama, buia, spinosa, dolorosa, impaziente, triste e amara. Anche per questa speranza, disseminata a piene note, diciamo grazie alla piccola-grande artista Carmen Consoli. Grazie perché ha reso la Sicilia un po' meno distante, artisticamente e culturalmente dal continente; grazie perché ha dimostrato che il talento e la buona organizzazione (Virilini, in questo, è stato fondamentale) possono generare grandi risultati; grazie perché ha reso meno possibile, al grande Battiato, di esaltare un brano come **Tutto l'universo obbedisce all'amore**; grazie per aver sempre mantenuto una coerenza artistica non scontata, soprattutto in questi anni; grazie per non avere reso la sua sicilianità una macchietta popolaresca bensì un elemento culturale forte ed identitario; grazie per aver mantenuto alto il livello artistico senza svendere il talento ad operazioni commerciali di basso profilo; grazie per la sua capacità di mantenere una giusta separazione tra attività pubblica e vita privata; grazie per avere avuto il coraggio artistico di cambiare direzione musicale praticamente in ogni lavoro; grazie per dimostrare, dal vivo, che lo studio di incisione è importante ma l'empatia con il pubblico è un'altra cosa; grazie per aver saputo dimostrare che il talento, l'indipendenza artistica, la forza di volontà sono più importanti del marketing, dell'esposizione mediatica, della "necessità" di esserci, sempre e comunque. **Leonardo Sciascia** pensava la Sicilia come metafora; **Andra Camilleri** l'ha disegnata come immersa in una perenne indagine; **Franco Battiato** l'ha cantata dopo averla "manipolata"; i vecchi cantori popolari l'hanno raccontata dal loro punto di vista; **Giovanni Falcone**, **Paolo Borsellino** e tanti altri martiri l'hanno riscattata con il sangue; le maldicenze ed il malaffare hanno cercato di piegarne la dignità ma poi, gli onesti ed i cuori coraggiosi l'hanno, ogni volta risollavata dalle sue macerie. La Sicilia, questa madre terra, che si perde nello sguardo verso il cielo e nel mare che guarda verso l'infinito, con i miti e le civiltà di ieri, perdute ma non dimenticate. E con i problemi e le angosce dell'oggi che, però, non si lasciano sedurre dalla paura ma, anche grazie alla musica ed alla cultura, combattano la loro battaglia. Senza rancori, magari con qualche paura, ma con la certezza che la vittoria sarà sempre dalla parte giusta. E la parte giusta è fatta anche di liriche e musica, di canzoni che ti catturano il cuore e l'anima e ti rendono "prigioniero il cuore" come cantano, da millenni, le pietre laviche che nascono liquide e poi, lentamente, si asciugano ed induriscono per poi, nuovamente fondersi. Come giusto che sia nel ciclo della vita che si rinnova... E a noi non resta che superare il confine di Scilla e Cariddi, evitando di fermarci al coro delle sirene, **Partenope**, **Leucosia** e **Ligia**, perché, come **Ulisse**, dobbiamo raggiungere altri lidi, seguire altri canti, fondare nuove città.

D'andata e di ritorno

Ivan Duchoqué

Da sempre le
musiche latine
sono partite
dall'Europa
per ritornare
trasformate

Quando viveva
in Argentina,
da buon
chitarrista elettro-
rockettaro non
amava il tango,
considerandolo
vecchiume da
Cambalache,
rigattiere



Ivan Duchoqué, fa parte di Cose di Amilcare

A spalancare le porte d'ingresso del Club Tenco alla canzone sudamericana sono state due persone: Roberto Coggiola e Juan Carlos Flaco Biondini. Due esempi di quel citato "andirivieni" che storicamente caratterizza lo scambio stilistico, e culturale, tra le musiche dei due continenti. Entrambi di origini italiane, uno nato in Uruguay e l'altro in Argentina, sono ritornati nel paese d'origine e, pressappoco nello stesso periodo, sono approdati nella cerchia di Amilcare Rambaldi.

Flaco è diventato chitarrista accompagnatore di Francesco Guccini nel 1977, in sostituzione di Giorgio Massini da Bologna, e i risultati transcontinentali della sua presenza si sono presto visti: ecco che nei dopoteatro il maestrone di Pavana comincia a cantare le canzoni di Joan Manuel Serrat, anche se le salmodia in catalano o traducendole in modenese. La musica non sta mai ferma, continua a viaggiare e a trasformarsi e così Serrat, nato a Barcellona che è a seicento chilometri da Sanremo, arriva al Tenco attraverso un musicista argentino. Ma, del resto, da sempre le musiche latine sono partite dall'Europa per ritornare trasformate. E viceversa: sembra quasi che l'Atlantico sia il solo per fare da collegamento musicale. Una volta grazie ai marinai e ai militari, poi questi ultimi hanno smesso nel 1830, quando l'impero spagnolo si è ridotto a Cuba e Portorico. La prima isola è un vero e proprio patrimonio musicale e i suoi ritmi sono fagocitati dai compositori europei. Si veda il caso dell'habanera (come indica il nome proviene dall'Avana) che in Francia, Spagna e Italia ispira moltissimi compositori, sia colti che popolari. Del resto appartengono a questo "andare e venire" anche l'eroe nazionale Giuseppe Garibaldi e la moglie Anita ed è curioso notare come la canzone *La morte di Anita Garibaldi*, del repertorio di Cantacronache, sia proprio un'habanera.

Sbarcata a Buenos Aires, l'habanera prende il nome di milonga intrecciando il proprio cammino con quello del tango, espressione musicale dell'immigrazione italiana. Flaco, che da questa immigrazione discende, fa un apostolato della *milonga pampeana*. Come il nome indica, non si tratta di musica della città di Buenos Aires, ma l'espressione della cultura *gaucha* della pampa e ha il massimo poeta in Atahualpa Yupanqui, maestro del folklore argentino. E Flaco diffonde questi ritmi, soprattutto le *coplas* del *Payador perseguido*, nelle lunghe nottate sanremasche tra vino, fumi e canzoni. Senza le quali, probabilmente, Atahualpa Yupanqui non sarebbe mai stato invitato al Tenco.

Tra le canzoni che gli vengono richieste in queste suggestive atmosfere notturne c'è *Cielito de los Tupamaros* che racconta i fatti del 1811, quando è iniziata la lotta dell'indipendenza dell'Uruguay, la terra natale di Roberto Coggiola che, lì accanto, ascolta commosso con la sigaretta costantemente tra le dita, quasi fosse Carlos Gardel. E, nel 1981, arriva al Tenco proprio un uruguayano,



foto: Fabrizio Fenucci

Daniel Viglietti, mentre Flaco registrerà quella canzone per il disco del club Tenco *Quelle piccole cose* del 2008.

È ben altro che il semplice accompagnatore di Guccini, cui trasmette l'interesse per la letteratura del proprio paese: ecco il cantautore emiliano, lettore bulimico, prendere spunto dal romanzo di Ricardo Güiraldes *Don Segundo Sombra*, per comporre *Antenór* su ritmo di *chacavera*. Poi, addirittura, violenterà la sua pigrizia trascinandolo con sé in Argentina e dal viaggio nascerà l'omonima canzone.

Insieme alla milonga, Flaco canta il tango e l'accompagnamento esclusivamente chitarristico, come nella tradizione di Carlos Gardel e Ignacio Corsini, evidenzia la magia di tanta ricchezza armonica. Quando viveva in Argentina, da buon chitarrista elettro-rockettaro non lo amava, considerandolo vecchiume da *Cambalache*, rigattiere. Ma è la lontananza dalla sua terra che gli fa apprezzare il tango, evidentemente la conversione avviene grazie alla corrente alternata dell'*andare e venire*, alla cui grande famiglia questo genere dovrebbe appartenere, anche se per Meri Lao è il tango andaluso la continuazione di quello rioplatense e non viceversa. La teoria contraria, diceva, è sostenuta "per non ammettere che l'Europa possa essere seconda, erede o debitrice di una ex colonia d'oltreoceano". (*T come Tango*, Melusina Editrice, Roma, 1996 pag. 42).

Si va e si viene, è la storia. Il tango è italiano, e per questo disprezzato da Borges, nel 1913 arriva ufficialmente in Italia. O meglio: in Vaticano, dove Pio X vuole valutare di se si tratti di una danza sconvolgente. Il papa concede l'*imprimatur*.

Negli anni '20 spopola a Parigi, dove si esibiscono le migliori orchestre nazionali, e di questo passaggio sulla Senna risentono anche i testi delle canzoni come *A Montmartre*, *Madame Yvonne* ed *Anclao en Paris*. Finita l'ubriacatura parigina degli anni Venti, il mito del tango ritorna in patria arricchito dall'esperienza europea. E così, quasi memore di questi rimbalzi oceanici, il primo disco italiano di

Flaco è *Marginalstangos* del 1981, presentato da Paolo Conte, contenente tre classici come la milonga *Jacinto Chiclana*, frutto dell'incontro tra Luis Jorge Borges e Astor Piazzolla, e due perle di Aníbal Troilo: *Maria* e *Sur*. E poi sei composizioni strumentali dello stesso Biondini. Alcune di queste avranno nuova vita e verranno rivisitate, come *De punta y hacha* che fa parte di *Live* del 1995, o come *Poker de ases* e *El trece*, contenute in *Desde el alma* del '98, il cd che Flaco incide insieme al sassofonista Antonio Marangolo. Il tango si trasferisce sull'Appennino perché nel 2001, il secondo brano viene trasformato in canzone da Guccini diventando *Primavera 59*. Nel frattempo, infatti, Flaco è diventato co-autore del pavanate e si tratta di canzoni come *Le ragazze della notte*, *Cencio*, *Luna fortuna* e tante altre. L'inizio della collaborazione compositiva arriva con *Scirocco*, la cui musica ha il profumo del Rio de la Plata. E se la musica arriva da quelle parti, il testo finisce per ritornarvi perché, facendosi coinvolgere da Cose di Amilcare nel *Guccini International*, Flaco traduce la canzone in spagnolo ambientandola a Buenos Aires dove lo scirocco non esiste e, infatti, si intitola *Sudestada*, tipico vento di quella città.

Quella di farsi coinvolgere da operazioni marcate, in qualche modo, dal Club Tenco è una costante, iniziata con *Il volo di Volodja*, disco dedicato a Vladimir Vysotskij. Qui interpreta *Humo*, bellissima traduzione dal russo trasportata in atmosfere musicali care ad Astor Piazzolla. Continua con un altro disco collettivo, quello della EMI dedicato al compatriota Che Guevara, dove mette in musica una poesia di Manuel Vázquez Montalbán. Ma, anche in questo caso, la canzone non resta omaggiata su quella banchina perché tre anni dopo Guccini la traduce e la canta in italiano. Si tratta, per Flaco, del primo approccio con un tema politico che poi continua, ancora una volta con Cose di Amilcare, con le canzoni anarchiche.

Si torna di nuovo in Argentina: il primo tango-canzone è considerato *El Choclo* di Angel Villoldo del 1903, ma lo storico Osvaldo Bayer colloca *Guerra a la burguesía*, tango di autore anonimo, nel 1901, anno di fondazione della FORA, l'organizzazione sindacale dell'anarchismo argentino. Tango e anarchia, ambedue espressioni dell'emigrazione italiana, hanno percorsi paralleli destinati a non incrociarsi. Il tango non solo non s'interessa ai problemi sociali, ma tende sempre a flirtare con la mentalità e le aspirazioni borghesi.

Ma la canzone argentina del primo Novecento ha un folto repertorio connesso alla lotta politica grazie soprattutto ai payadores e alle loro milonghe. E così, quando lo spettacolo *Storie e amori d'anarchie* viene dapprima allestito nella capitale storica dell'anarchia Barcellona per essere poi portato a Sanremo, Firenze e Carrara, a Flaco viene affidata la rappresentanza musicale del suo paese, come documentato dal cd allegato al *Cantautore* del 2014.



Immagine di Anna Corcione

Un viaggio di
Peppe Voltarelli
tra poeti,
piogge e puttane



I porti del Nord

Sergio Secondiano Sacchi

trovare il padre morente: *Piove su Nantes / dammi la mano / il cielo di Nantes / rende triste il mio cuore*. Per non parlare poi di Calais, dove Tito Fontana ci informa, attraverso la voce di Bruno Lauzi e di Milly poi: *A Calais sta piovendo a dirotto su noi / siamo qui, sotto un cielo più scuro che mai*. Del resto il clima di Pas de Calais è tanto attraente che nel film *Bienvenue chez les Ch'tis*, presentato in Italia come *Giù al Nord*, un funzionario delle poste vi viene mandato per punizione.

Nel 1946, era stato Jacques Prévert a intonare la litania: *Piove senza sosta su Brest / come pioveva allora / ma non è tutto la stessa cosa e tutto è crollato / è una pioggia di lutti terribili e desolata / non c'è nemmeno più la tempesta / d'acciaio e di sangue / soltanto di nuvole / che crepano come cani*. I ricordi di una ragazza sconosciuta, sovrapposti agli interrogativi sui destini di un'intera cittadinanza, la commistione tra meteorologia e bombardamenti sul porto militare inducono Joseph Kosma, che con Prévert ha già scritto *Les feuilles mortes*, a trasformare quei versi in canzone. Ma, stavolta, si tratta di una poesia e non di un testo da cantare, le parole non hanno ritmi né scansioni musicali e il talentuoso compositore ungherese è costretto ad arrancare intorno a parole che si aggrovigliano su se stesse. Eppure, grazie anche alla voce di Yves Montand, *Barbara* riesce a fissare le vicende pre e post belliche sul pentagramma della memoria nazionale erigendo Brest ad archetipo piovasco, tanto che Brassens così descrive un temporale: *un vero uragano da Brest, con urla terribili / accendeva i suoi fuochi d'artificio... Brest è città cara alle precipitazioni e alla letteratura per cui Jean Genet vi ambienta Querele*, esattamente un anno dopo la poesia di Prévert. Non solo: nella riduzione cinematografica di Fassbinder possiamo ascoltare Jeanne Moreau cantare la struggente *Each man kills the thing he loves* su testo di Oscar Wilde.

Celebrando un altro porto, quello di St. Malo, Hugues Aufray viene quasi a ricordarci come la Bretagna, terra di uomini di mare, sia sede della prestigiosa scuola di vela Les Glénans e patria del leggendario navigatore solitario Eric Tabarly perché, come in *Ca n'a pas d'importance* scrive lo stesso Mac Orlan: *se il mare piace ai Bretoni / è perché li tiene nel proprio ventre*. Quando il protagonista della canzone di Aufray rientra in porto, naturalmente piove: *lo ritorno al paese / sotto il vento e la tempesta perché è solo sotto l'acqua che si tempa il carattere e la forza di un marinaio reduce dai moli e dagli attracchi del mondo intero: Shanghai, San Fernando, Amsterdam, Borneo, Lisbona, San Diego, New York, Istanbul, Valparaiso*. Nell'ultimo porto ha imbarcato un po' di note e di accordi giacché la musica della canzone è una melodia andina, a dimostrazione di quanto il mare sia in grado di prendere e distribuire, perfino le canzoni discese dalla cordigliera sudamericana.

Non è da un altopiano sperduto che cala Peppe Voltarelli: Cosenza è a 238 metri sul livello del mare e a una trentina di chilometri dal litorale tirrenico. Non è uomo di costiera, ma un grande artista che ha scritto *Marinai*, una delle più belle canzoni sull'argomento: *chissè 'a vita eri marinari / chissè 'ru core e ri marinari / chissè 'ru sangue e ri marinari / u mare liga ru core a nu metro da riva / come si sta quanna a varca un'arriva / l'anna mmutta l'acqua a tu terra lontana / chiddu ca trova e chiddu ca mina*.

Ora, puntando soprattutto sulle sue qualità interpretative, il Tenco lo sospinge lontano dalla sua terra, lontano dal sole, lo scaraventa nelle città portuali del Nord. Non dell'Italia, ma dell'Europa, dove davvero *fa freddo e li tremano i mani*, là in quei mari dove la rosa dei venti mediterranei non esiste e termini come scirocco, libeccio, maestrale risuonano come evocazioni esotiche. *La gente del nord / ha nel cuore il blu / che manca loro accanto* canta l'algerino Enrico Macias e Vinicio Capossela che, essendo nato ad Hannover ha fatto il percorso contrario, così dipinge quel colore poco settentrionale: *Blu velluto spento / ozioso nell'inverno cupo / esilio e nuvole / su Amburgo*. Non dissimilmente da Édith Piaf: *È ad Amburgo, al cielo di pioggia / quando le nuvole vanno a passi lenti / come se ne vanno le pesanti chiatte*. Eccoli immersi direttamente nei porti del Nord. Ma, stavolta, Peppe non va a esportare i suoi canti italo-calabresi, ma a prendere quelli di grandi maestri come Bel e Ferré cantandoli in italiano.

Lo si ritrova tra moli e angiporti, in mezzo alla variopinta fauna che li popola, dove la precarietà è consuetudine perché lì non esistono abitanti, ma solo uomini e donne di passaggio.

Per Jean-Roger Causimont, cantautore anarchico amico e sodale di Ferré, la pioggia si fa parametro dell'esistenza e gli occhi della barista non sono *né grigi né verdi / come a Ostenda / e come dappertutto / quando sulla città / cade la pioggia*. A Ostenda piove davvero, non si tratta di ondeggiante metafora poetica: *Si, pioveva, si pioveva / come a Ostenda e come dappertutto... D'altra parte siamo in Belgio, un paese caratterizzato, secondo Brel che vi è nato, da cammini di pioggia come unica buonasera*. Ma siamo anche in un porto dove tutti sono di transito, anche quelle donne che offrono fugaci momenti di statica permanenza: *E si è andati sottobacco / nel quartiere con le vetrine / piene di presenza femminili / che si vogliono pagare quando si è soli*.

Si assomigliano tutti i porti del mondo, come ci ricorda Brel, e i marinai *Bevono alla salute / delle puttane di Amsterdam / di Amburgo e d'altrove / e infine bevono alle dame / che donano i propri gentili corpi / e le loro virtù / per un pezzo d'oro / e quando hanno ben bevuto / si piantano il naso al cielo / se lo soffiano nelle stelle / e pisciano come io piango / sulle donne infedeli*.

I porti si assomigliano e ce n'è per tutti gusti: *Di Rotterdam non ci sono che puttane / non ci sono che marinai / e cani perduti / e ragazzi di strada urla Léo Ferré esibendo la disperazione di quegli infelici / che darebbero il culo / se dando via il culo / si fosse felici*.

Ma gli stessi poeti che cantano questi porti sembrano indicare a Peppe, comparsa provvisoria alla stregua dei marinai e delle ragazze a tariffa, una possibile strada di ritorno: *Brel proprio con l'Italia che si abbatte sull'Escant annunciando un nuovo cambiamento climatico, quello dell'estate in cui il vento ride, mentre Ferré, più categorico, afferma che a Rotterdam lui non ci andrà mai: Dove non andrò mai / perché me ne vado al sole / dove tu non andrai mai / perché tutto è lo stesso / io prendo il treno del Sud / tu prendi il treno del Sud / io prendo il treno del Sud / fino al termine della notte / almeno questo potesse sembrare all'Italia*.

Annunciava, con questi versi, il suo trasferimento in Chianti. Per Voltarelli, cantante giramondo, è forse, semplicemente, il ritorno a casa. *Home, my sweet home*.

Il “mejunje” artistico di Barcellona

di Steven Forti



foto: Fabrizio Fenucci

messicani, cileni... Come nei MiraMundo, con tanti chilometri sul groppone nei buskers festival di tutta Europa, guidati dal brasiliano Luiz Murá. Ma c'è anche la statunitense Tori Sparks che ha saputo unire il country e il blues del suo Illinois con il flamenco, accompagnata dal trio Calamento. E poi non mancano gruppi più legati a una determinata origine geografica, come il Trio Feta del greco Yannis Papaioannou che rispolvera il rebetiko e la musica popolare ellenica o le Questioni Meridionali Folk del calabrese Piero Pesce che riaggiorna la musica del Sud Italia, tra pizziche e tarantelle.

Ma sono decine, o forse centinaia, i progetti legati ad un cantautore o una cantautrice proveniente da fuori Barcellona, che si circonda di musicisti incontrati nelle nottate del Raval o di Poble Sec. Così, per ricordarne qualcuno che ha partecipato nell'ultimo lustro a diverse iniziative di Cose di Amilcare e del Club Tenco, da sempre attenti a questa politica di interscambio culturale, i napoletani Alessio e Giancarlo Arena, i sardi Carlo Doneddu e Samuele Arba, la maltese Troffa Hamra, l'italo-canadese Cece Giannotti, l'inglese Samantha De Siena, la statunitense Amanda Jayne, le tedesche Vera Gottschall e Juliane Heinemann, l'argentina Ana K. García, il peruviano Gaddafí Núñez, la neozelandese Tamar McLeod Sinclair, Anita Zengeza dallo Zimbabwe... cantautori, soprattutto quelli mediterranei, che non dimenticano mai il mare nelle loro composizioni. Come anche l'anglo-maiorchino Steven Munar o Rusó Sala, una delle nuove voci catalane, che ha dedicato una delle sue prime canzoni, *La meva terra*, alla sua terra, l'Empordà, segnato dal Mediterraneo e dalla Tramontana, il vento che soffia tra Cadaqués e Calella de Palafrugell.

E forse, in tutto questo, chi meglio rappresenta il barcellonese *mejunje* – termine di origine araba usato ormai più in America Latina che in Spagna, ben più corretto per definire ciò di cui stiamo parlando che l'americanissimo *melting pot* – sono i Dinatatak. Nati quasi una decina d'anni fa, mischiano i ritmi latinoamericani con la canzone d'autore, il tutto condito da una fine ironia che, oltre nei testi della sarda Vanessa Bissiri, la voce del gruppo, si trova in un'attenta messa in scena, che si trasforma in vero e proprio teatro con le performance del messicano Ivan Bouchain, ballerino di tip-tap tra i migliori al mondo. Completano il gruppo il cileno Sergio Véliz, con il suo berimbau, il messicano Ernesto Vargas, al basso e contrabbasso, e il francese Corentin Sauvetre, alla batteria e in alcuni casi alla voce, oltre che dietro i mixer della produzione. Un'altra sarda, infine, Caterinangela Fadda, collaboratrice, tra gli altri, dell'algherese Claudia Crabuzza, è la responsabile degli arrangiamenti, oltre che di far innamorare con la sua chitarra. Due per ora gli album all'attivo della band, *Dinatatak* (2009) e *Nombres propios* (2016), dove si susseguono con naturalezza testi in italiano, francese, spagnolo e catalano che dimostrano, ancora una volta, che le lingue non sono barriere, ma vettori per superare e infrangere le frontiere. Come le città, soprattutto quelle di mare, non sono prigioni ammuragliate, ma luoghi di incontro, aperti a nuove culture e, ovviamente, a nuove musiche.

Il melting pot ha portato a una musica urbana per eccellenza, dal momento che si suona soprattutto per le strade

Fino alle Olimpiadi del 1992 Barcellona era una città che guardava all'interno, alle montagne di Collserola e, più dietro, al mitico e mitizzato Montserrat. Il Mediterraneo c'era, ma non si vedeva, né si sentiva, a parte l'umidità che lasciava sulla pelle. La città e il mare avevano due vite autonome. Ciò non toglie che la canzone tradizionale catalana degli anni Sessanta e Settanta ha avuto grandi cantori di mare. Si pensi a Lluís Llach che, prima di appendere il microfono al muro e di convertirsi in deputato regionale indipendentista, era inventore di sonorità mediterranee, oltre che appassionato velista. Ma si pensi anche alla maiorchina Maria del Mar Bonet o a un'altra importante voce femminile catalana come Marina Rossell. Gli altri grandi nomi dell'epoca, tutt'ora attivi, come Joan Manuel Serrat, Quico Pi de la Serra o Joan Isaac sono stati soprattutto cantori urbani. Il mare non appare nelle loro composizioni, mentre Barcellona era, come ebbe a definirla l'ultimo di questa triade, una “ciutat gris”, una città grigia.

Tutto cambia a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta quando l'illuminato sindaco socialista Pasqual Maragall ripensa la città che smette di “dare le spalle al mare”. La Barcellona che si prepara ai Giochi Olimpici del '92 è una città che vuole abbandonare il grigiore della deleteria pianificazione urbanistica franchista che avrebbe addirittura voluto convertire le Ramblas in una tangenziale per raggiungere più rapidamente il porto. Lo rappresenta bene la campagna di comunicazione del Comune intitolata sintomaticamente “Barcelona posat guapa” (“Barcellona, fatti bella”). Nascono le spiagge della Barceloneta e il Port Olímpic, si riabilitano i palazzi del centro storico, il barrio Gòtico e il Born diventano due gioielli artistici, il Montjuïc si converte da baracopoli in un complesso di parchi e musei... È la Barcellona che racconta magistralmente Eduardo Mendoza in *Sin noticias de Gurb*. E con il successo organizzativo del '92 iniziano ad arrivare i turisti che in un quarto di secolo diventano una vera piaga – da poco più di un milione a fine anni Ottanta si passa ai quasi 30 milioni del 2016 –, con tutte le conseguenze relative ai processi di gentrificazione e turisticazione e con lo spettro della sindrome di Venezia dietro

l'angolo. Non è tutto oro quel che luccica, come recita il vecchio proverbio.

Ma con i turisti arrivano anche ragazzi da tutto il mondo che decidono di stabilirsi in una città che in pochi anni è diventata di moda e che rivaleggia con le grandi capitali europee. Il cambiamento culturale è stato enorme anche dal punto di vista musicale. Con la fine del millennio è iniziata ad emergere una musica legata al cosiddetto *melting pot*, figlio dell'era della globalizzazione, che non è altro che la musica urbana per eccellenza visto che si suona soprattutto nelle strade. Non era raro in quella Barcellona post-olimpica trovarsi un già famosissimo Manu Chao, reduce dall'esperienza dei Mano Negra, a suonare sulle Ramblas o nel Mariatchi con gli amici, come l'irrefrenabile Tonino Carotone, creatore nelle carceri di Pamplona di uno speciale *hidromiel*, bevanda alcolica prodotta dalla fermentazione del miele. O, come fa ancora oggi, in qualche bar *de mala muerte* nel quartiere del Poble Nou. E come Manu Chao tanti altri, conosciuti e non. Alcuni cresciuti artisticamente nei vicoli dietro la Cattedrale o negli anfratti del Parc Güell, altri, più recentemente, nell'ormai rinomato Tallers de Músics, che sforna decine di giovani musicisti ogni anno.

Barcellona diventa così il porto di mare di un'intera generazione di musicisti, come lo era stata nel tardo franchismo e nei primi anni della transizione alla democrazia degli scrittori latinoamericani, da García Márquez e Vargas Llosa a Cortázar e Pitol. Nascono, più o meno effimeri, gruppi multi-etnici che spesso vivono in una realtà separata da quella catalana. Due mondi, quello catalano e quello degli stranieri residenti in città, che vivono in parallelo e solo ogni tanto convergono, in qualche bar e in qualche progetto. I tanti latinoamericani portano i loro ritmi che si fondono con quelli mediterranei, a partire dalla rumba catalana. Ci sono i Microguagua, attivi da oltre un decennio, con il loro *street power reggae* o la Barcelona Gipsy Balkan Orchestra, che recupera le tradizioni musicali klezmer e balcaniche. C'è in mezzo sempre qualche italiano, oltre a serbi, greci, francesi, inglesi, portoghesi, spagnoli, argentini,



Steven Forti, ricercatore presso l'Institut de Història Contemporània dell'Universidade Nova de Lisboa e professore presso l'Universitat Autònoma de Barcelona

Alto Adriatico

Venezia, Fiume e Rimini: canzoni di partenze e di distanze

Massimo Priviero

Il mare di Jesolo: insopportabile vasca da bagno durante i mesi d'estate, meraviglioso fratello che non tradiva dall'autunno alla primavera

Fu intorno ai miei vent'anni, a inizio degli Ottanta dell'altro secolo, che decisi di provare a fare del mio amore per la musica e la poesia il mio mestiere. Data la mia indole, non era affatto un tentativo, quanto una sorta di decisione definitiva. In quel periodo quel che più mi piaceva era suonare Dylan alle fermate di metropolitana del Nord Europa per mantenere i miei vagabondaggi a prezzo ridotto. Cresceva la giovanile idea che non ci fosse nient'altro che potesse aver più senso nella mia esistenza dello scrivere, del suonare e del cantare quel che anima e testa riuscivano a fotografare. “Se come hai deciso vuoi vivere della tua musica, sappi che ti dovrai arrangiare per mantenerti”. Questo più o meno mio padre, splendido uomo che il destino mi ruberà di lì a pochi anni, di professione negoziante e venditore di articoli da mare a non più di cento metri dall'appartamento dove vivevamo che di metri non ne contava altrettanti per essere in riva al mare di Jesolo. In quel paesotto che d'estate diventava metropoli ero cresciuto e li vivevo. Così si mise in piedi quella strana mia giovinezza che d'estate seguiva il ritmo della stagione costringendomi per qualche mese ad una qualsiasi occupazione che mi facesse entrare palanche di sopravvivenza per poi da settembre diventare la vita di un giovane musicista vagabondo, studente con tempi lunghi all'Università di Venezia facoltà di Lettere e Filosofia con indole parecchio innamorata della sua sognante solitudine. Il pensiero dei lunghi inverni di nebbia da fuggire per i miei coetanei erano, per me, qualcosa che vivevo con grande piacere. Amici e morose esistevano e facevano parte della mia esistenza, ma quel che contava più di tutto era davvero quella specie di sogno da inseguire e realizzare. Il mare era lì. Insopportabile vasca da bagno durante i mesi d'estate, meraviglioso fratello che non tradiva dall'autunno alla primavera.

Da quel pezzo di mare d'alto Adriatico la mia anima non se ne è mai andata

Una mia zia, proprietaria di un albergo, accettò di cedermi una specie di appartamento a quello attiguo che d'estate fungeva da abitazione a qualcuno del suo personale. Così, finii praticamente col trasferirmi lì, attrezzando quel luogo non solo di amplificatori, chitarre e pianoforte ma pure di buone coperte, un divano, un paio di tavoli, un frigo e una buona stufa. Il mare distava la lunghezza della spiaggia. Certo non s'infrangeva rabbioso come sugli scogli d'Irlanda, arrivava a riva il più delle volte malinconico, indolente, inevitabile. Il mio mare.

Lo potevi guardare in modo così diverso. A sinistra, e specificatamente da Fiume, era scappato il mio vicino di casa dal nome slavizzato che una sera d'inverno mi raccontò la sua storia. Terribile. Come può esserla quella di un uomo che da ragazzo ha perduto il padre, finito probabilmente in una foiba, che non aveva abbracciato una parte politica ed era stato vittima innocente con la sola colpa



foto: Fabrizio Fenucci

d'essere italiano nel posto e nel momento sbagliato. E quel mio vicino, sfollato all'epoca insieme alla madre, da quel che era accaduto era stato segnato per sempre. Era solo ieri. La costa di destra scendeva verso Sud in direzione Romagna e poi giù fino in Puglia. Jesolo era sorella di Rimini, simbolo e metafora più forte di estati semplici tra alberghi e pensioni, bagni e piadine, frotte di tedeschi, discoteche e canzoni che rimbalzavano sul lungomare. Posti che da fine settembre erano meta solo di coraggiosi che arrivavano in cittadine dove tutto chiudevva in attesa dell'estate futura tirandoti addosso malinconie fatte di nebbia fredda e di distanze infinite anche tra la gente che in quei posti abitava. Ma era un mare solo apparentemente leggero. E dalle mie parti ogni tanto si era mangiato la terra in modo rabbioso come nell'alluvione del '66, quando anche la meraviglia della città dove andavo quasi ogni giorno per i miei studi era andata sott'acqua come mai. Venezia. Dove arrivavo con mezz'ora di vaporetto in una delle più belle piazze del mondo. Da dove tanta gente se ne scappava per vivere in modo che giudicava più normale e più comodo nei posti d'entroterra. Andarsene. Migrare. Ieri come oggi. Facendo prima di tutto un atto di coraggio e di forza. I ragazzi se ne vanno, si dice in cerca di opportunità da noi sempre minori. Anche mio figlio è a Londra. Spesso sono giovani splendidi con grande voglia di vivere, anche se a volte il destino gli spezza la vita. La immagino la Valeria Solesin di Venezia. Sedersi su una panchina davanti alla laguna e allungare gli occhi come facevo io tanti anni fa, dopo aver attraversato le calli, aver assistito alla lezione, aver preso i suoi appunti. E immaginare Parigi, gli studi da perfezionare, un lavoro per avere qualche entrata, gli amici, un'associazione di volontariato dove spendere del tempo buono. Un buon concerto da andare a vedere. La immagino mentre guarda il mio

stesso mare. Solo che mentre la immagino i miei occhi diventano lucidi ed è meglio che torni veloce al mio ieri.

Dunque vivevo quel mio tempo felicemente barricato in questo appartamento da settembre ad aprile. Quando arrivava maggio, trasferivo le mie cose in una specie di stanza che faceva da deposito dell'albergo dove sarebbero rimaste in una specie di letargo estivo per recuperarle a metà settembre. La banda che avevo messo in piedi era quanto di più improbabile potesse essere immaginato, soprattutto per la diversità dei nostri gusti musicali. Restavo essenzialmente ciò che chiameresti un menestrello solitario. E il mio mare ascoltava. Con lui parlavo. Probabilmente come un giovane sognatore parecchio egotista che per lo più ama parlare a se stesso. Capì anche che ogni tanto mi scattassi delle foto tessera, tipo quelle che servivano per i documenti, le ritagliassi e le gettassi in acqua con l'auspicio folle di maggiore nostra conoscenza reciproca. Ugualmente, accadeva che in orari improbabili prendessi la chitarra e finissi con inaugurare una mia nuova canzone suonandola da solo su un pontile. Il suono della risacca faceva da tappeto alla mia voce e alle mie parole scaldandomi come una coperta sulle spalle e come note di pianoforte che si sposavano nella mia mente in modo perfetto con quelle della mia chitarra. Non mi sentivo solo. Qualcuno mi ascoltava. Poi, con pochi passi rientravo verso quella mia strana abitazione. Mi versavo un bicchiere di vino. Spesso mi addormentavo in fretta stanco come dopo un concerto che come pubblico aveva avuto pesci e gabbiani. Così vissi in quel tempo. Dopo pochi anni, mio padre passò a un'altra vita e la mia famiglia si frantumò, lasciando nella nostra casa solo mia madre che poi sarà meravigliosamente calda e forte negli anni che verranno. Me ne andai a Milano, e oggi sono più o meno trent'anni, a incidere i miei dischi e a far concerti che mille volte mi han visto scavallare l'Italia, vivendo gli alti e i bassi, le felicità e le miserie della vita che mi ero scelto tanti anni prima. Quando mi era possibile, almeno un paio di volte all'anno, tornando verso la terra dove ero nato e cresciuto e dove inevitabilmente andavo in cerca delle mie tracce in qualche frammento di costa. Nel frattempo, il paesotto che d'estate si travestiva per accogliere foresti da ogni dove con lo scopo di dargli spiaggia e sole, è diventato una specie di piccola Miami parecchio finta e con ben poca anima. Ma, chissà, forse son solo i miei concerti un poco nostalgici che oggi la vedono così. Comunque sia, si dice che chi è nato e cresciuto in riva ad un mare presto o tardi è destinato a tornare per sempre. Anchi'io penso che possa esser così. Anzi, detto in tutta verità, credo che da quel pezzo di mare d'alto Adriatico la mia anima, o dategli voi il nome che preferite, in realtà non se ne sia mai andata.

La ballata dei mari vicini

Alessia Pistolini



foto: Roberto Molteni

Per conoscere a fondo questo artista occorre tornare al mare della sua infanzia

Alla meta degli Anni Ottanta il suo mare è davvero lontano, ma lui non è mai stato marinaio come in questa fase



Alessia Pistolini collabora con Il Sole 24 ore ed è redattore dell'Isola

Dalla pace del mare lontano si intitola il primo album di Sergio Cammariere. Targa Tenco per l'Opera Prima. È il 2002, e questo cantautore venuto dal mare imprime su disco, in presa diretta, quattordici canzoni che per un decennio aveva tenuto strette a sé in attesa che gli eventi della vita gli permettessero di presentarle al mondo. Eppure, una buona fetta di mondo le aveva già ascoltate, ché la sua storia non comincia certo da qui.

Per conoscere a fondo questo artista occorre tornare al mare della sua infanzia e al senso di libertà che ispirò al bambino Sergio quel giorno in cui, messo dalla madre su una barca di vecchi pescatori, osservò che il consueto orizzonte, liscio e lievemente ricurvo, era diventato ora la sua casa con le montagne alle spalle che si allontanavano sempre più, fino a scomparire. Nient'altro che il mare. È lì, nel mezzo delle onde al largo delle coste calabresi, che tutto ha inizio. Il cordone ombelicale che si spezza, la paura che stringe il cuore, e la prima grande scoperta della libertà che lo conquista per sempre. Sarà l'anelito a quella libertà a condurlo lontano, molti anni dopo; a fargli cantare "ho solo voglia di andar via da questo mare" (*Via da questo mare*).

E poi, certo, la musica. Il piccolo Sergio ha un talento innato straordinario. A soli tre anni conosce e riconosce alla perfezione ogni 45 giri di casa, né lo confondono la forma e il colore nero che li fa apparire tutti uguali ad altri occhi. Gli viene dunque donato un piccolo strumento a fiato, una melodica soprano che gli mette a disposizione due ottave su cui cercare e riprodurre le sue note preferite, che allora erano quelle emesse da un trenino giocattolo che girando percuoteva piccole assi di legno colorate. Il trenino, i colori, la percussione del legno, le note che si producono, sono i primi maestri di musica di "Sergino". Continuerà a imparare così, nel corso dell'infanzia e dell'adolescenza, grazie all'ascolto della musica classica e a un orecchio musicale d'eccezione, mentre il padre gli regala un organo e qualche ottava in più. E certo cambieranno i maestri. Ci saranno i Genesis e i Pink Floyd per il rock; per la musica

classica, Beethoven è il preferito, ché "Beethoven è rock": ascolta *La Patetica* infinite volte e impara a riprodurla alla perfezione. Scopre così l'armonia, il tempo, l'equilibrio: il segreto della musica.

Ben presto però nasce il desiderio di creare qualcosa di personale. E il luogo in cui ha inizio la sua carriera di autore è il Teatro Apollo della sua Crotone, in cui si esibisce da solista già alle elementari e che diviene il nido in cui far crescere il proprio talento. A soli quattordici anni cura le musiche di una compagnia teatrale, per la maggior parte sue opere originali. In estate fa il musicista in un villaggio, mette da parte un po' di soldi e si compra finalmente un pianoforte.

L'esame di maturità segna l'ora di andare via da quel mare. Parte, dunque, va a Firenze a studiare Scienze agrarie, ma è irrequieto, cambia facoltà e passa a Giurisprudenza, ma tutto questo si rivela sempre più un pretesto e si fa marginale rispetto all'attività musicale. Suona nei locali, si unisce a un'orchestra di Livorno, apre il *Bar Bogart* che pullula di foto dell'attore e accoglie un pianoforte che diventa il protagonista delle serate con gli amici. Non dura molto: in breve Sergio è di nuovo altrove, ma ancora al mare, stavolta quello della Costa Smeralda, reclutato per suonare nei grandi alberghi che gli danno un certo agio economico. Ma soprattutto sono anni in cui si confronta con artisti di diverse estrazioni musicali, di cui l'esperienza con la numerosa orchestra jazz livornese e i suoi musicisti di spessore (tra loro il sassofonista Frank Raja, in seguito al fianco di Zuccherò) è certamente centrale, così come il viaggio di ricerca in Brasile. Ancora nuovi maestri per lui: per il jazz Keith Jarrett e Bill Evans, Tatum, Paterson, Monk; per la musica sudamericana Chico Buarque e Vinicius de Moraes. Ma pure i cantautori Paoli, Tenco, Brel, Brassens, Ferré. I suoi maestri di canto.

Alla metà degli Anni Ottanta il suo mare è davvero lontano, ma lui non è mai stato marinaio come in questa fase: salpa alla volta di nuovi territori musicali e comincia a scrivere le prime canzoni. Sono anni di navigazione intensa nell'agitato mare romano, tra locali in cui cominciano ad apparire le sue prime opere per voce e piano, fino ad approdare nel 1992 all'Horus Club in cui presenta al pubblico un repertorio tutto suo. Nello stesso anno scrive la colonna sonora di *Quando eravamo repressi*, di Pino Quartullo, la prima di una lunga serie.

Appartiene a questa fase l'incontro con Roberto Kunstler, che resterà sempre il suo paroliere prediletto, il compagno di ore e ore trascorse a raccontare di sé, il poeta che saprà tradurre in versi i suoi pensieri più profondi e immergerli sapientemente nelle sue note così come lui desidera. Uscirà un lavoro a quattro mani, *I ricordi e le persone* (IT Dischi Italia). In quegli anni suona anche al Locale di Gazzè, Fabi e Silvestri, in cui nel 1996 conosce Alex Britti che sarà il chitarrista per la colonna sonora di *Uomini senza donne* di Angelo Longoni.

Il 1997 segna l'incontro con il Club Tenco.

L'artista calabrese viene invitato sul palco dell'Ariston in una delle serate del Premio Tenco. Il pubblico rimane folgorato, stupito da questo misconosciuto cantautore che affronta la tastiera come si affronta un tuffo in un mare agitato, muovendo braccia e gambe in un moto continuo per raggiungere luoghi e profondità inesplorate, con vigore e passione, e che quando le acque si fanno quiete diventa immensamente malinconico, e le bracciate si fanno lente e morbide. Il pubblico naufraga con lui e si perde nella sua musica, si accende di entusiasmo, non smette di applaudire, lo mette persino in imbarazzo, lui, timidissimo e impacciato senza un pianoforte sotto le dita, lo costringe a un bis fuori in programma. E pure, si sa, non è mai un pubblico dal palato facile, quello del Tenco; soprattutto per un'edizione come quella, che vede protagonista gente come Fabrizio De André e Paolo Conte, per rendere l'idea. Il tutto finisce con l'assegnazione del Premio Imaie per come Migliore musicista e interprete. Voto unanime della giuria.

Il vento sembra soffiare a favore, finalmente, ma ci vorrà ancora pazienza. Ci vorranno la sensibilità e la lungimiranza di Biagio Pagani e la piccola etichetta Via Veneto Jazz con cui, nell'autunno 2001, incide *Dalla pace del mare lontano* (nel gennaio successivo pubblicato e distribuito dalla Emi). Viene ancora invitato dal Club Tenco al Premio di quell'anno, dove si rinnovano magia e stupore, standing ovation e bis. L'anno dopo è ancora su palco del Tenco a ricevere la Targa per quella sua straordinaria opera prima, sintesi accorata e appassionata di una vita giunta fin lì dopo un lunghissimo viaggio e che contiene la partecipazione preziosa di Pasquale Panella ne *Il Mare* di Charles Trenet e artisti di spicco nel mondo jazzistico quali Fabrizio Bosso, Luca Bulgarelli, Amedeo Ariano e Olen Cesari. Artisti, questi, che gli resteranno accanto negli anni a venire. Se ne aggiungeranno, certo, molti altri nei live e nei dischi: tra questi, Antonello Salis, Lucio Dalla, Samuele Bersani, Gal Costa, Javier Girotto, Roberto Gatto, Jimmi Villotti, Michele Ascolese, Toots Thielemans, Gegè Telesforo, Gino Paoli.

Della sua sempre più intensa attività artistica, dei successi, delle collaborazioni che si sono susseguite da allora, ci piace ricordare qui alcuni degli omaggi alla grande canzone d'autore italiana. L'album antologico *Cantautore piccolino* dedicato a Sergio Bardotti e Bruno Lauzi, che contiene anche un'interpretazione di *Estate* di Bruno Martino. E l'album omonimo del 2012 dedicato all'amico Pepi Morgia, nei cui testi intervengono anche Sergio Secondiano Sacchi e Giulio Casale, e che contiene *Com'è che ti va*, di Vinicius de Moraes con testo italiano di Sergio Bardotti e Nini Giacomelli. Nel 2014, nell'album *Mano nella mano*, Cammariere omaggia Bruno Lauzi con *Io senza te, tu senza me*, mentre in *Io del 2016 c'è Chi sei*, dedica a Sergio Endrigo. Incontri da Club Tenco che si trasformano in arte. Ché la vita è l'arte dell'incontro.

Il nome con la penna Bic

Alessio Arena

Invento una relazione con mio padre, musicista, con alle spalle anni di tournée con Roberto De Simone, con il gruppo Media Aetas, e poi con la Nuova Compagnia di Canto Popolare

Nella casa dove sono nato c'era scritto il mio nome sul citofono con la penna Bic.

Era ad inchiostro rosso, come quelle che avrebbero dovuto usare le maestre a scuola per correggere i miei compiti. Dico che avrebbero dovuto perché, nella quasi totalità dei casi, le maestre non avevano niente da correggermi e accennavano a un sorriso discreto alla consegna di esercizi e temi.

Non che io fossi uno studente ultra dotato. Ma ottenere il massimo dei risultati a scuola era l'unica via di scampo da essa perché, solo così, avrei avuto il permesso di concludere il mio anno scolastico qualche settimana prima degli altri, e salire sull'aereo insieme all'hostess di turno che non mi avrebbe perso d'occhio fino a quando, all'arrivo, non fossi stato prosciugato dall'abbraccio della mia giovane mamma.

Nell'inverno dell'84, la mamma era andata a partorirmi sulla collina di Posillipo, arrampicandosi fin lì con la fiat uno di nonno Gennaro, forse per farmi subito vedere il mare, perché mi infondesse coraggio: una cosa così grande e quasi sempre calma. Io così piccolo e così nervoso, così inaspettato, così all'improvviso.

La casa dei nonni, però, dove la mamma ancora abitava, si trovava nel più popoloso quartiere del centro di Napoli. È lì che ho vissuto e sono stato cresciuto da una donna analfabeta e piena di energia, 'Ntonietta, innamorata della vita senza saperla leggere. Per lei fu importante che andassi a scuola. Si mise tanto di impegno che ad oggi sono l'unico laureato di tutta la famiglia.

Mia madre cominciò a viaggiare, quando io avevo più o meno sei anni, in Spagna, e a viverci, cambiando spesso città, per poi stabilirsi a Barcellona. Io le scrivevo tantissime lettere. Lei era un'attenta lettrice, era la mia committente. Così penso di essere nato come scrittore. A Barcellona, dunque, ero "obbligato" a fare visita per lunghi periodi di tempo, specie per le vacanze estive. Come tutte le cose alle quali ti obbligano da bambino, il mio rapporto con la città non era per niente idilliaco. Non ne conoscevo bene la lingua - quella che parla la sua vera anima, il catalano - e la consideravo ancora troppo lontana da ciò che desideravo incontrare.

Poco dopo aver chiuso un primo percorso universitario sulla letteratura ispanoamericana, da sempre quella che risponde più vivacemente ai miei gusti, ritrovo e invento una relazione con mio padre, musicista, con alle spalle anni di tournée con Roberto De Simone, con il gruppo Media Aetas, e poi con la Nuova Compagnia di Canto Popolare. Cosciente di aver trovato un vero e proprio spec-



foto: Fabrizio Fenucci

chio, un'anima gemella, trovo anch'io il coraggio di concepire e creare musica a modo mio, e piano, piano, a dire il mio "segreto", a condividere una passione che avevo da sempre ben ordinata nella testa, per la quale mi ero formato da autodidatta, ascoltando tutta la musica possibile, imitando, studiando.

Con all'attivo un'infinità di racconti, comincio a plasmare un romanzo: "L'infanzia delle cose" la storia di una famiglia in fuga da Napoli verso la Madrid dei primi anni ottanta, raccontata da un bambino violinista, l'unico capace di vedere e comprendere la disperazione dei suoi, che li ha resi "morti viventi". Il romanzo è popolato di napoletani che deambulano per Madrid in un elevato stato di putrefazione e si rifugiano di notte nei grossi frigoriferi di un immaginifico "Golfo di Napoli" cresciuto all'ombra della Plaza Mayor: un ristorante dove tutti vanno a cercare di mantenersi in vita. Il libro vince anche un piccolo premio, ma non è certo compreso da tutti. Capita però sotto gli occhi di uno dei più attenti critici della giovane letteratura italiana, Francesco Durante, che lo recensisce entusiasta. Il critico accoglierà con lo stesso entusiasmo anche il libro successivo, "Il mio cuore è il mio rapporto con la città non era per niente idilliaco. Non ne conoscevo bene la lingua - quella che parla la sua vera anima, il catalano - e la consideravo ancora troppo lontana da ciò che desideravo incontrare."

Poco dopo aver chiuso un primo percorso universitario sulla letteratura ispanoamericana, da sempre quella che risponde più vivacemente ai miei gusti, ritrovo e invento una relazione con mio padre, musicista, con alle spalle anni di tournée con Roberto De Simone, con il gruppo Media Aetas, e poi con la Nuova Compagnia di Canto Popolare. Cosciente di aver trovato un vero e proprio spec-

e una canzone di Serrat, in catalano. A Barcellona il disco comincia a girare e in un festival conosco la pianista Clara Peya, che mi invita a cantare e a fare musica con lei. Sarà l'inizio di una fruttuosa collaborazione: tre dischi, "Tot aquest silenci", "Tot aquest soroll" e "Espiral" in cui canto insieme alla compositrice e folk singer Judit Neddermann.

Dopo l'EP arriva il primo album, quasi un doppio disco, di 17 canzoni, cantato in 4 lingue, e inciso tra Barcellona e Napoli, "Bestiario familiare".

Una canzone del disco, il singolo "Tutto quello che se dei satelliti di Urano", accompagnato da un video girato in un teatro di periferia a Barcellona, è vincitrice del Festival Musicultura 2013, e del Premio A.F.I. al Miglior Progetto Discografico. Il disco è accolto in Spagna dalla nazionale Radio3 con uno speciale "A propósito de Alessio Arena" e recensito su El Periódico con grande generosità da Núria Martorell e Jordi Bianciotto, principali esponenti della critica musicale del capoluogo catalano.

Mentre lavoro incessantemente al terzo romanzo, una storia che avevo confidato a Francesco Durante, e che lui mi spinge a scrivere, salta fuori il Premio Nazionale Neri Pozza, bandito dalla casa editrice vicentina che ho sempre amato da lettore. Concludo il romanzo un giorno prima della scadenza del bando. Finisco nella longlist dei 12 finalisti, mi invitano a Milano, poi sono tra i cinque finalisti.

Arrivo a un punto dalla vittoria. Un solo punto di scarto dal vincitore del Premio, Marco Montemaro. Ma la casa editrice annuncia poi che pubblicherà lo stesso il mio romanzo. Esce nel settembre 2014 e si intitola "La letteratura tamil a Napoli". Parto per il mio primo tour di presentazioni per l'Italia. Sono al Festival delle Generazioni di Firenze, a Portici di Carta di Torino, alla Fiera delle Parole di Padova. Poi, Bologna, Roma, Milano, Napoli, Salerno. Sempre chitarra in spalla.

Il terzo disco si intitola "La secreta danza" ed è quello in cui duetto con Amancio Prada, il più amato tra i cantautori spagnoli che ascoltavo da ragazzino. Poco dopo la pubblicazione, salgo sul mio primo volo transatlantico per iniziare un tour tra Cile, Argentina, Uruguay, Perù e Repubblica Dominicana visitando radio e televisioni locali interessate alla storia del "cantascrittore" girovago e innamorato dell'America Latina e della sua cultura.

Essere così lontano da casa mi fa pensare al mio nome scritto sul citofono con la penna Bic.

È questo che vorrei fare adesso, ripetere le mie canzoni a casa, quelle nuove, con il sapore e la discreta esperienza di questi anni e questi viaggi.

Ex-Otago, ora e sempre Genova

Maurizio Carucci



Abbiamo sempre amato la scuola cantautorale genovese ma a forza di guardare indietro viene il torcicollo

Vorremmo che si parlasse di Genova e della sua musica per ciò che succede ora, grazie ai suoi musicisti e musicanti, ai mille gruppi sparsi per la città

Cassa in 4/4 per ore, in camera. Robert Miles, Joy Kiticonti, Paolo Kighine, Ricky le Roy.

Mia sorella non riusciva a studiare i suoi tomi di letteratura. Mia madre, santa donna, ogni giorno entrava inevitabilmente in camera mia chiedendomi di abbassare un po' il volume. Io la ascoltavo, ma non sempre. Producevo musicassette dance in quantità industriale con i miei mix e gli amici, perfino quelli di mio padre, cominciavano a chiedermi con una certa frequenza. All'età di 12 anni giravo vinili con dei semplici giradischi, poi in adolescenza con dei piatti Technics 1210. Alternavo la musica dance progressive a Vasco Rossi e agli Iron Maiden.

Fuori da camera mia: saracinesche abbassate che fungevano da porte da calcio, amici che correvano chiamando la palla ("Passa, passaaaaa") e poi la palla che sbatteva contro i muri, contro il ferro delle serrande, su qualche cofano di automobile. Ancora: la sirena di qualche autoambulanza, Mimmo che sfizionava con la sua Mito sulla salita che porta al Biscione, una macchina che passava a fatica e il conducente che si lamentava perché qualche pivello aveva messo male il motorino ("il papero").

Marassi. Via Robino. anni '90. Cemento, una via come migliaia di altre, dove non succedeva niente di particolare a parte le solite cose che accadevano in migliaia di altre vie in quel periodo storico a Genova.

Inizialmente da bambino mi muovevo con l'autobus; l'unica linea che passava da via Robino era il 383, piccolo mezzo capace di arrampicarsi in una delle vie più ripide e strette di Genova. Un autobus per arrivare alla città, a Brignole, all'emancipazione, alla conquista. Le prime volte quando ero molto piccolo mia madre mi diceva: "Mi raccomando stai vicino al conducente e non parlare con nessuno"; quando me la facevo sotto la ascoltavo di più. Prendevo l'autobus centinaia di volte all'anno. Ero sempre sull'autobus, ero sempre desideroso di andare in città, in via Venti, in via San Vincenzo.

A 16 anni, quando i miei mi comprarono il motorino, il primo giro di prova lo feci al Biscione, famoso complesso residenziale popolare. In quell'occasione dei ragazzi mi tirarono dai portici dell'edificio una lattina di coca cola piena - praticamente una bomba - che per fortuna esplose a qualche metro di distanza senza colpirmi. Motorino e impennate, marmite rumorose, scocche rubate, specchio pieghevole e filtro Malossi. Sopra il mio Yamaha cr50z, sempre in due.

Dopo il motorino è arrivata la macchina, ovviamente. Una Fiesta azzurra abbastanza antigiovane, lasciata distrutta sul Passo del Bracco un sabato sera dopo una serie di curve prese a cento all'ora. Per fortuna nessuno si è fatto male, ma il giorno dopo mia madre, accarezzandomi il volto mentre dormivo, mi chiese: "Mauri, amore, dove hai messo la macchina?". Scena indimenticabile.

Insomma, le mie origini sono queste: fino alla maggiore età sono cresciuto in mezzo a palazzi e autobus.

Le uniche parentesi straordinariamente importanti per me erano le vacanze natalizie in montagna, in un appartamento in valle Vermentina, a Robilante, vicino a Limone, in Piemonte, a 10 km da Cuneo. Ecco, ero talmente felice di andare in mezzo ad alberi e montagne che da bambino, la sera prima di partire, a letto al buio speravo di non morire per poter finalmente ritornare a Robilante, nelle Alpi Marittime.

Mio padre cantava per passione, soprattutto sotto la doccia o con gli amici in qualche karaoke, ma aveva l'anima del cantante e una bellissima voce tipica degli anni '60 simile a quella di cantanti come Peppino di Capri, Nicola di Bari, Johnny Dorelli, Bruno Filippini. La sua canzone preferita senza dubbio era "Sabato sera" di Bruno Filippini. Canzone che ho riprodotto a tutto volume in chiesa, accennando un ballo, durante il suo funerale. Era bravo anche a ballare mio padre, si sapeva muovere. Musica disco e musica pop italiana, ma anche brani di artisti internazionali come i Duran Duran e i Simple Minds. Sono cresciuto con questa roba. Grazie a mio padre e a mia sorella.

A 12 anni comincio a fare il dj, a 15 a scrivere pezzi dance, a 18 a cantare a 20 a scrivere canzoni. A 23 anni fondo con due amici gli Ex-Otago, l'unico gruppo della mia vita, a Marassi. Simone mi passa dei giri di chitarra, io ci canto sopra e Albe aggiunge il rap. Simone abitava a 100 metri da casa mia in Via Giglioli, quindi era molto facile incontrarsi e suonare insieme. Camera sua era ordinata, piccolissima e piena di cose. Un mangiacassette registrava quello che stavamo provando per non perderlo e riprenderlo la volta dopo. Abbiamo scoperto dopo un po' di anni che i Kings Of Convenience facevano la stessa cosa.

Le nostre musiche e i nostri testi sono sempre stati fortemente influenzati da

Marassi, dalle sue vie, dai suoi casini, dalle sue puzze, dai suoi palazzi terrificanti. Non si discute: crescere in un quartiere come Marassi ti segna per sempre. Non ti lascia solo segnacci però, anche belle cicatrici.

I miei genitori e quelli di Simo vivono ancora lì, in via Giglioli, e la casa dove ci ritroviamo a scrivere canzoni e a suonare è a 400 metri di distanza. Marassi, quindi, rappresenta ancora oggi un luogo molto presente nelle nostre vite. Un posto che non detestiamo particolarmente; più che altro ci rendiamo conto di quanto poco possa offrire a chi lo abita, ma del resto questo è un problema comune delle città, che anno dopo anno stanno diventando luoghi sempre meno vivibili. Sempre più cemento e puzza di asfalto e sempre meno alberi e prati. Marassi è lo specchio di ciò che accade un po' ovunque ed è per questo che abbiamo scelto di intitolare il nostro ultimo disco così. Volevamo che diventasse un disco di tutti e per tutti. Un disco che facesse parlare di una Genova sconosciuta ai più ma autentica.

Abbiamo sentito forte il bisogno di dare, nel nostro piccolo, un segnale di cambiamento con questo disco, segnale amplificato grazie al successo che ha avuto. Abbiamo sempre amato la scuola cantautorale genovese e la conosciamo discretamente, ma a forza di guardare indietro viene il torcicollo! Vorremmo che si parlasse di Genova e della sua musica per ciò che succede ora, grazie ai suoi musicisti e musicanti, ai mille gruppi sparsi per la città, ai suoi cantautori a volte vicini a De André e altre molto lontani e per questo forse anche molto più interessanti.

Marassi è lontana dal centro storico cantato e ricantato dai maestri.

Marassi è l'anti centro storico.

Marassi di storico ha poco o nulla.

Ma è la terra dove abbiamo passato l'infanzia e l'adolescenza e che ci ha permesso di avere questa visione delle cose. In un certo senso siamo stati leali, onesti, lo abbiamo riconosciuto così come abbiamo riconosciuto anche il fatto che grazie alla vita che abbiamo consumato tra i suoi condomini abbiamo scritto pezzi come "Gli occhi della luna" o "Cinghiali incazzati". A Marassi abbiamo ascoltato e ballato decine di volte pezzi dance anni '90 come "The rhythm of the night", "No limits" degli Two Unlimited e molti altri. La nostra cultura della melodia è da ricondurre in buona parte a quei momenti passati con lo stereo a palla seduti su uno scooter in qualche via davanti a un portone. Semplice. Aggiungiamo poi gli ascolti più o meno obbligati dei maestri e il gioco è fatto: De André, Snap, Lauzi, Vasco Rossi (fino agli anni '90...), Paoli, Carboni. Dopo i 20 anni abbiamo ascoltato ancora migliaia di band e tutt'ora ascoltiamo migliaia di band - ma penso di dovere il mio timbro melodico in gran parte a quegli ascolti.

Una voce, una città, una fisarmonica

Gualtiero Bertelli

Ho suonato fin da quando sono nato, o quasi, una fisarmonica prima giocattolo e poi compagna imprescindibile della mia infanzia

È assodato che nella multi millenaria storia del genere umano i banchetti, le cene eleganti non sempre hanno portato fortuna.

A Reza Pahlavi, ultimo scia di Persia, l'enorme celebrazione dei 2.500 anni dell'impero del 1971, quella che Khomeini chiamò la "festa del Diavolo", costò la rivolta popolare e la "rivoluzione komeinista".

Al povero Giovanni Battista il banchetto per il compleanno di Erode costò la vita, benché non fosse neanche stato invitato.

Molto più sobriamente una pizza mangiata in compagnia di appropriati ospiti cambiò letteralmente la mia vita.

Correva l'anno 1965 e il frugale banchetto si tenne in un locale di Mantova.

Avevamo partecipato Luisa Ronchini, Franco Baroni ed io, il nucleo originario del Canzoniere Popolare Veneto, alla presentazione della nuova edizione dello spettacolo "Bella Ciao" dopo la vicenda di Spoleto. La seconda parte della serata prevedeva la presentazione di "Nuove proposte per un Nuovo Canzoniere Italiano".

Alla fine Gianni Bosio ci invitò in pizzeria; era presente anche Nanni Ricordi che con l'impresa del "Bella ciao" era diventato responsabile della "Nuovo Canzoniere Spettacoli SpA", nata per gestire la distribuzione delle attività concertistiche del gruppo.

Le pizze non erano ancora in tavola e già entravamo nel vivo della questione. "Come certamente sai - mi disse più o meno Bosio - abbiamo avviato una collana di dischi definita "sperimentale" nella quale inseriamo produzioni di autori che si pongono come interpreti della realtà politica e sociale contemporanea. Ora cerchiamo nuove proposte, le tue canzoni ci sono piaciute e ti chiedo se sei disposto a venirle a incidere a Milano appena possibile".

Ho suonato fin da quando sono nato, o quasi, una fisarmonica prima giocattolo e poi compagna imprescindibile della mia infanzia. Ho fondato i "Boys rock" con altri 3 amici che però posero la condizione che abbandonassi il mio strumento. Dopo un po' di tempo, visto che con il rock non succedeva nulla, ho ripreso la fisarmonica e ci siamo riciclati in orchestra da ballo. Era tempo di cantautori, ho scritto non so quante canzoni "stile cantautore". Alla fine del 1962, ebbi la ventura di conoscere, amare ed imparare le incisioni quasi clandestine di "Cantacronache" con l'etichetta Italia canta.

Le trovavo in una libreria anarchica appena aperta vicino a San Polo assieme alle prime produzioni de "I dischi del sole". La libreria Internazionale, così si chiamava, e l'annessa galleria d'arte costituivano un polo importante di aggregazione per cani sciolti o riottosi della sinistra veneziana. Contemporaneamente ebbi un altro incontro decisivo per lo sviluppo della mia vita: l'incontro con Gigi (Luigi) Nono, importante rappresentante dell'avanguardia musicale europea e militante molto attivo nell'ambito della sinistra non solo veneziana. Abitava anche lui alla Giudecca e ciò ha facilitato molto il nostro rapporto durato

Ho eletto a mia lingua principale quella che ho ereditato da mia madre e dal mondo che mi ha abbracciato, perché non saprei descrivere con altra lingua le emozioni

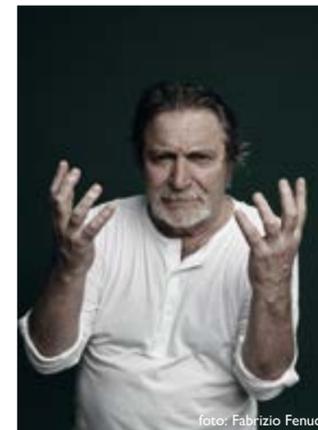


foto: Fabrizio Fenucci

fino alla sua immatura morte. Era persona straordinariamente colta, capace come pochi di ascoltare. Qualsiasi evento culturale o sociale catturava la sua disponibilità. Ogni occasione di confronto è stata per me motivo di apprendimento e di crescita. E' lui che mi ha fatto conoscere Brecht, Eisler, ma anche le nuove esperienze sonore italiane ed europee, da Boulez a Berio, da Stockhausen a Maderna.

Mi condusse a superare e comprendere tutte le asperità di linguaggi e panorami musicali per me impensabili e lontani.

La prima canzone "nuova" che ho scritto è del 1963: "Alle quattordici e trenta". Racconta di un delitto commesso dal proprietario della trattoria "Ai tre scalini" di Roma che aveva inseguito e ucciso a colpi di pistola un ragazzo che gli aveva sottratto dalla macchina una radiolina a transistor. Un amico, Gianni Minello, regista underground, mi aveva chiesto di scrivere una canzone quale motivo conduttore del film che voleva realizzare sull'evento. Il film non è andato in porto, ma mi è rimasta la canzone che Gigi mi propose di far sentire a Sergio Liberovici e Margot una mattina che erano suoi ospiti. "Non c'è male, come inizio" disse Sergio "ma adesso hai un bel po' di strada da fare...". Quando ci siamo rivisti al Folk Festival di Torino del 1965 un po' di quella strada avevo già cominciato a farla...

A partire da quella serata in pizzeria a Mantova. Era il mese di febbraio. Da cinque mesi avevo avviato il mestiere di maestro elementare in anno di prova. Una quinta di ventiquattro alunni. Un sacco di lavoro, per altro amatissimo. E contemporaneamente il Canzoniere Popolare Veneto e le sue mille prove, le nuove canzoni, le ricerche sul campo. L'approdo al Nuovo Canzoniere Italiano la mia vita diventava all'improvviso un turbine. Ho dovuto apprendere in poco tempo come si consultava un orario ferroviario, mai fatto prima, come si prendeva un taxi a Milano, visto fino ad allora solo nei film, come si cercava un albergo poco costoso a Bologna o a Genova, e non c'era internet. Ma soprattutto

come riuscire a dormire di notte in treni affollati per andare il giorno dopo a scuola.

Li a tenermi sveglia ci pensavano i ragazzini. La cosa che mi veniva bene, senza sforzo era stare sul palco, gestire il rapporto con il pubblico, armato della mia fisarmonica e, dopo qualche tempo, anche della chitarra, più o meno imparata sul campo.

Non avrei mai pensato che quella vita potesse durare per tutti questi anni. Ma è stata ed è ancora una bella vita.

Con le mie canzoni ho raccontato le lotte degli operai delle fabbriche di Venezia contro lo svuotamento delle attività produttive in città (Stucky) e le vicende di Portomarghera, una storia dalla quale abbiamo imparato che oggi nulla è più fatuo di ciò che abbiamo pensato come eterno (Ma 'sti signori, Vedrai com'è bello, Ingranaggi, Primo d'agosto Mestre '68...).

Ho tenuto centinaia di concerti, da solo o con altri, cantando un amore degli anni sessanta ancor oggi emblema di giovani vite che faticano a immaginare il proprio futuro (Nina ti te ricordi, Posso esserle utile...).

Ho respirato l'aria della mia città e dei suoi infiniti esodi (Mi voria saver), della laguna e delle sue storie, trasformandole in metafore alate (Barche de carta) o in speranze irrinunciabili (Se buta chiaro).

Ho rappresentato persone vive, presenti in carne ed ossa tra le mie note, nella mia voce irrituale (l'ex pescatore Aldo, la Teresina ultima tra gli ultimi, Carlo e i fuochi spenti di Marghera, Romeo inventore di una spiaggia tra i fanghi della barena...).

Ho eletto a mia lingua principale quella che ho ereditato da mia madre e dal mondo che mi ha abbracciato, perché non saprei descrivere con altra lingua le emozioni. In italiano, la lingua della mia condizione civile, ho espresso prevalentemente l'indignazione per lo sfruttamento, per il raggio, per la violenza mistificata della normalità.

Ho avuto la fortuna di incontrare sulla mia strada altri che, con i loro testi, hanno dato voce ad ulteriori emozioni. L'ironia pungente di Mario Isnenghi, allora mio giovane professore supplente d'italiano alle magistrali, e la drammatica testimonianza dell'operaio-poeta Ferruccio Brugnaro.

Oggi scrivo ancora, ancora cerco tra le mie fonti materia per raccontare della vita, per immaginare cosa fare per renderla per tutti la migliore possibile.

Ancora incontri importanti mi hanno dato linfa e forza per riprendere e continuare, intraprendendo la strada del teatro-canzone civile con giornalisti come Fabrizio Gatti, Edoardo Pittalis e Gian Antonio Stella, con musicisti di grande valore, con l'affetto di centinaia di persone che ancor oggi, dopo tanti anni, si lasciano commuovere o indignare dalla mia voce e dalle mie canzoni. Sento che dalla mia vicenda ho avuto ed ho molto più di quanto ho saputo dare. Ma ho pervicacemente cercato di dare tutto il possibile.

Sul porto di Livorno

Bobo Rondelli

Livorno è madre di chiunque vi arrivi, non ci sono nella città originari veri e propri

Modigliani e Ciampi sono i nostri simboli, considerati geni maledetti

Difficile per un artista, o presunto tale, parlare di se stesso in una sorta di intervista del suo legame con la propria città di provenienza, nel mio caso Livorno, nella quale, pur non avendo strette origini, sono vissuto fin ad ora; ed è forse proprio per questa non stretta appartenenza, che mi ha reso più osservatore e con uno sguardo da escluso, che mi ha fatto diventare, diciamo, un raccatta storie del luogo e per il quale ho scritto qualche canzone.

Livorno comunque, è madre di chiunque vi arrivi, non ci sono nella città originari veri e propri, fu fondata nel 1500, dopo un'amnistia, da chi voleva rifarsi una vita e così, con le Leggi Livornine, che garantivano libertà di culto e di commercio, fu invasa da genti provenienti da tutto il mondo: ebrei, armeni, greci, olandesi, inglesi. Una città che nasce libera, di cultura e mentalità, una città costruita sulla luce del mare, con le sue larghe strade, che appartiene più architettonicamente al mondo che alla Toscana, tipicamente riconoscibile in vicoli bui e chiuse in alte mura, qui le antiche mura sono state bombardate dagli inglesi, come il teatro dove fu fondato il partito comunista da Gramsci, secondo solo a quello sovietico; nel ventennio fascista Livorno divenne roccaforte fascista con la famiglia Ciano imparentata a Mussolini stesso.

Ancora oggi a Livorno si respirano queste contraddizioni, Livorno è una città decaduta,



foto: Fabrizio Fenucci

non decadente; i più illuminati hanno una visione anarchico libertaria con larghe vedute ma circondati da ristrettezze mentali; tra il popolo l'eroe è colui che si gioca tutto nella vita, non guarda vetrine ma le rompe, vive per le donne e per una vita scanzonata pur se malinconica, e così Modigliani e Ciampi sono i nostri simboli, considerati geni maledetti mai scesi a compromessi, secondo me benedetti da una spiritualità artistica altissima, ovviamente dedicata alle bettole e alle donne.

A Livorno lo spirito goliardico satirico (esempio lo è il mensile "il Vernacoliere") forse nasce da questa non appartenenza al luogo, tanti popoli insieme che duellavano a sfottersi, vincendo con l'ultima frase folgorante, escludendo prolissi e retorici, giocando a poker con le parole della vita, senza pudore a raccontare e ironizzare se stessi, per meglio attaccare gli altri. Esiste però l'aspetto malinconico della città, legato al soffocamento della provincia, all'attaccamento al mare, che porta gli uomini alla condivisione, alla solidarietà, ad essere un luogo del sud circondato da gente del nord, più vicina a Napoli, Palermo, Barcellona, Genova che a Firenze e, forse, anche io appartengo a questa genia, pur se ho sempre cercato di raccontare dell'emozione che nasce dalle viscere, a buttar sale sulle ferite e non sulla pelle, a cercare quel senso della pietas che il mare richiama, a scavare (per citare Caproni) come un minatore a mani nude nei propri ricordi e vissuto, per ritrovare in questa epoca del si salvi chi può, dove a Livorno non può attecchire fino in fondo, dove il sole non è un lampo giallo al parabrezza ma spara luce sul mare e l'anima si tinge piena di colore, e col salmastro addosso è difficile confezionarsi una vita consueta e ordinaria.

Livorno città di ladri e puttane, dove Dio ha sempre da fare il suo lavoro e a Livorno Dio è madre.

Da Livorno in là

Grazia Verasani

C'è un verso di una canzone di Piero Ciampi che dice *La tua assenza è un assedio*. Anche se Ciampi si riferisce all'assenza di una donna, io ho sempre pensato a questa frase collegata a Bobo e al suo rapporto con Livorno, perché lui ne è intrinsecamente annodato, a questa città, e gli somiglia, ma la vive con quella passione (ricambiata) che a volte toglie spazio di manovra, respiro, perché non riesci a lasciarla, a non amarla all'eccesso e, quando scappi, ne evadi, è per cantarne sul palco la tua nostalgia. Stiamo parlando di un artista libero, emotivamente sguinzagliato in più territori dell'anima, in più geografie musicali, che però ha bisogno di intanarsi, guardare il mare, bere in qualche bettola, passeggiare, ascoltare le storie della gente, per rivitalizzare le proprie corde, e sì, lo fa nel posto in cui è nato, nonostante mezzo sangue emiliano, nel posto in cui si sente protetto, radicato, pur nel suo essere mobilissimo e quasi sfuggente. E lui la canta, questa maledetta e benedetta Livorno. Le ha dedicato canzoni commoventi. Da quando lo conosco, mi ha spedito spesso foto dei tramonti che vede dalla sua finestra di casa, perché è un uomo preserale, Bobo, e certi cieli violacei, rossi, blu cobalto lo ammaliano dentro, di quella cosa che i francesi chiamano *intensité*. Chi è lui, e cos'è la sua musica, lo capisci lì, vedendolo camminare per le strade di una città meticcica, ruvida e salata, che ha visto nascere poeti e pittori, pirati e aristocratici, oltre alle tracce del passaggio

di illustri presenze, come quella di Lord Byron.

Ecco, questo cantante dalla voce potente, dal lirismo canagliesco, questo artista/bambino che al pubblico è capace di dare allegrie disperate ed emozioni autentiche, questo funambolo dolorante e sempre pronto a rialzarsi, aperto, ricettivo anche quando sfoca lo sguardo e sembra lontanissimo, ha fatto delle proprie nottate il centro della sua poetica quotidiana, ne è la vedetta forse più rappresentativa, da lì lui estrae i succhi (anche quelli gastrici) di un mondo sempre più confuso, e lo interiorizza come se facesse una raccolta indifferenziata: prende su tutto, si sbottona, si riempie, si colma, non seleziona. Tutto serve per essere espresso. Non si butta via niente. E meno che mai un dettaglio, anche piccolissimo. Con note basse e gravi o acuti estremi, con giravolte o battute. Con la leggerezza profonda di chi gode di un talento inconsapevole, a cui non sa dare troppa importanza. Perché a lui piace stare inchiodato a terra, sdraiato, a seguire il passaggio delle nuvole, a sniffare l'odore dell'asfalto, a sentire canti maliosi di sirene: la vita di cui è intriso come una spugna.

Da quella postazione mai sopraelevata lui sospende giudizi, abbassa lo sguardo e si incanta, dorme, sogna, dimentica. Non sa niente e sa tutto. È un gioco a carte scoperte. È prendere o lasciare. E poi tante, tantissime altre cose...



Grazia Verasani è scrittrice e cantautrice

Terricoli e marinari

Roberto Molteni



Il poeta Enrico Rustici



Il poeta David Riondino

Hai un bel dire "il tappabuchi". Uno lo piazzali, lo scaraventati sul palco solo nel momento in cui serve alla tempistica dello spettacolo, lo spedisce a raccontare storie divertenti per intrattenere il pubblico, come il presentatore non sarebbe in grado di fare per tutto il tempo necessario al laborioso cambio di palco. Poi, non appena tutto si è sistemato, esce perché ormai non serve più.

Più facile a dirsi che a farsi. Per fortuna, però, tutti quelli che finora sono stati chiamati a sostenere l'impegnativo ruolo, hanno svolto egregiamente il compito affidato riuscendo, innanzitutto, a divertire se stessi. Mica paglia, direbbe qualcuno. E nemmeno fieno, se è per questo: si tratta della più prelibata erba d'alpe.

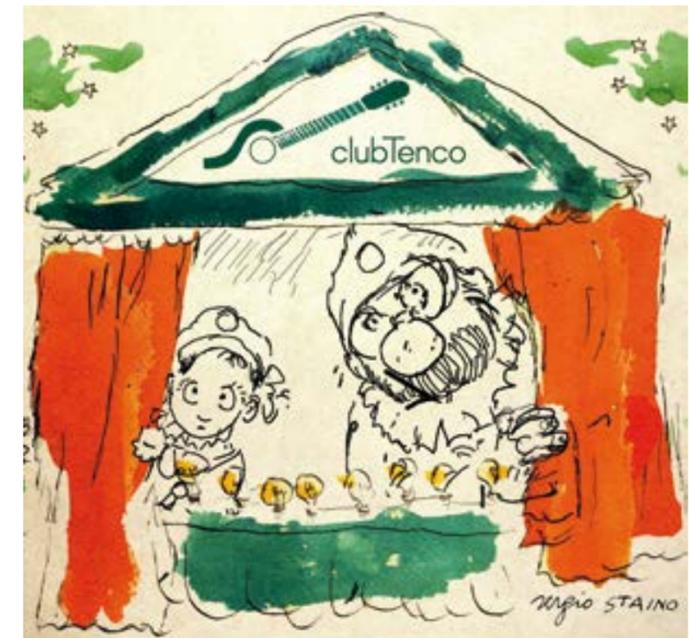
Chiaro che devi chiamare persone non solo umanamente disponibili, ma anche artisticamente molto abili, in possesso della capacità di uscire a freddo, catturare in pochi secondi il pubblico e non mollarlo finché il compito non si è esaurito.

Avendo scelto di costruire una rassegna su un tema, il tappabuchi di quest'anno non poteva essere avulso dal contesto, doveva essere anche lui qualcosa che c'entrasse con le Terre di Mare. O si prendeva qualcuno nato in qualche città marina che venisse a parlare del proprio luogo d'origine, ed era la scelta più facile, oppure qualcuno che venisse a discutere sulle altrui scelte artistiche. Opzione decisamente più rischiosa perché basata sull'improvvisazione assoluta. E allora, per complicare ulteriormente le cose e per alzare la famosa asticella, in questo caso quella della scommessa, si è pensato di chiamarne due, di tappabuchi. Due poeti improvvisatori che si sfidassero a ottavine sul commento di ciò che si è ascoltato nel set o su ciò che, presumibilmente, si andrà ad ascoltare.

Dei due poeti, David Riondino è un po' figlio del Tenco, basta ricordare certe nottate milanesi degli anni Settanta, finite all'alba alla stazione Centrale di Milano ad accompagnare Amilcare Rambaldi al treno, dove si improvvisavano sul binario ferroviario le più improbabili ottavine.

Altro, Enrico Rustici, è tutto da scoprire. Prima di tutto è giovanissimo, ha solo trentadue anni. Un lattante, si direbbe, nel panorama scafatissimo dei poeti improvvisatori, collaudati da anni di pratica e di esperienza. O un *enfant prodige*, verrebbe da suggerire. Di professione fa il medico, uno di quelli che lavorano negli ambulatori notturni. Chissà chi alimenta l'abilità sul metro dell'ottava: se l'adrenalina notturna o la sfaccendata andatura solare della pausa lavorativa.

Per i non addetti: cos'è l'ottava rima? È una strofa (forse sarebbe meglio dire *stanza*) di otto endecasillabi che nel nostro caso deve essere



**ILARIA: CI VORREBBE UN RIONDINO ANCHE PER IL PD.
BOBO: SEI OTTIMISTA SE PENSI CHE CI BASTI UN TAPPABUCHI.**

rigorosamente inventata al momento (troppo facile fare come l'Ariosto, il Tasso o il Tassoni che se le scrivevano con calma, con adeguata penna, calamaio e possibilità di apportare correzioni). Nelle contese in cui si fronteggiano due poeti improvvisatori, della strofa di otto endecasillabi i primi sei sono a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata (ABABABCC). L'endecasillabo di risposta deve cominciare proprio dalla rima finale, quella in C. Per esempio (fornitoci dal poeta Rustici a scopo esemplificativo) se uno termina la sua ottavine con:

*Da una finestra di una casa al porto
impari più che sul banco di scuola
dal fado alla Tamorra il mare è largo
ma questa merce non conosce embargo*

L'avversario (insomma, l'altro poeta, quello che deve contrastare sostenendo un argomento opposto) dovrà iniziare la sua strofa riprendendo

la stessa rima:

*È quel via vai di caravelle e cargo
Mediterraneo o acqua dell'oceano
Mille correnti uscite dal letargo
Non rompono i legami ma li creano!*

Naturalmente non si possono lasciare all'avversario rime introvabili: per esempio non è possibile rimare gli ultimi versi con "turca" e "mazurca" perché la lingua italiana non concede altre possibilità.

Ecco, a mo' di esempio, un possibile contrasto poetico tra due ipotetici personaggi. Ipotetici fino a un certo punto, dal momento che hanno qualche relazione con l'atmosfera tenchiana di quest'anno. Si tratta di una disputa tra un terricolo e un marittimo. I versi sono sempre del poeta Rustici dal momento che Riondino, mentre componiamo il giornale, è all'Avana a improvvisare decime di ottonari con i *repenistas* locali.

IL TERRICOLO

*La terra è l'elisir di lunga vita
ci dona tutto quanto l'occorrente
regala la discesa e la salita
cresce prati e foreste dolcemente
ci apre le sue gambe e poi ci invita
a seminar l'ingegno del sapiente
per generare con la sua energia
intuizioni di scienza e poesia*

IL MARITTIMO

*Di dir del mare invece ho bramosia
nel mezzo ai flutti in quella baraoonda
s'annega il cuore e la persona mia
ritrova la sua parte più profonda
la terra è un supporto basta sia
che importa se quadrata o se rotonda
il mare è ciò su cui porre l'accento
copre il pianeta al settanta per cento*

IL TERRICOLO

*Tieniti il mare se ne se' contento
fosse per lui tu finiresti male
c'è sempre umidità e tira vento
da rompere le idee col maestrale
la terra da sostegno e nutrimento
l'evoluzione è il suo grande arsenale
e domina dall'alto balda e fiera
il mare tuo con ogni sua scogliera*

IL MARITTIMO

*Il mare non è certo una chimera
e della vita fu l'incubatoio
sul mare non ci piantano bandiera
la terra invece ormai è un mattatoio.
Lui mescola ogni acqua, bianca e nera
ci offre l'orizzonte su un vassoio
oh mar meraviglioso tu mi piaci
al pari delle vongole veraci!*

Porto di nebbie

Alessio Lega

Sulle navi si cantava per lavorare ma anche per riposarsi, c'era sempre un organetto, un violino, armoniche a bocca, qualche volta una chitarra



Marinai e prostitute

Una nostalgia senza nome, di brume, di schiume, di traffici e porti.

Il dolore e la voglia della gente sconfitta, che segue e cerca la sua dannazione fino a un punto di non ritorno: un naufragio, un colpo di coltello, di pistola, una malaria dentro una palude lontana, l'odore salmastro della Colonia, l'odore di piombo della Legione Straniera. La paura del disertore che s'ingolfa di tradimento in tradimento, fino al momento fatale che lo fermerà, sempre sul punto di partire per una salvezza che non è mai tale... Questo è il genere di uomini che si incontrano in questo genere di canzoni, marinai per lo più.

E le donne - le principali protagoniste di queste canzoni - pure loro sono marine, sirene, lucciole e falene. A loro modo, in quella particolare accezione che è lasciata da una società maschile alle donne che non vogliono seguire l'unica esistenza per loro stabilita: figlie, mogli, madri, mute, genuflesse. Tutte le altre - con più o meno condiscendenza - ragazze perdute, prede del peccato, donne fatali, che il fato, come il più tragico degli amanti, senza scampo travolgerà. In una parola, puttane.

Nelly «come sull'antico disco», Rose-de-Bois «per unica eredità lascio la pelle dei miei tatuaggi», Margaret «i tre piccoli petali delle mie minuscole virtù», Marie-Dominique «ma che ci fai proprio tu a Saigon?», l'innominata «Fille des bois» che sembra racchiuderle tutte «forse sono l'immagine di una vita senza saggezza/però la saggezza... non era il mio forte!».

Questi gli uomini e le donne delle canzoni di uno dei più grandi autori francesi del novecento Pierre Mac Orlan.

Di porto in porto

Nelle città portuali del nord della Francia, in quella costa che va dal fondoschiena della Bretagna alla fronte martoriata della Norman-

dia, c'è una grande tradizione musicale. La si ritrova nei toponimi La Rochelle, Lorient, Concarneau, Brest, Roscoff, Lannion, Saint-Malo, Cancale, Le Havre, Calais, e in alcune delle principali città dell'entroterra, Nantes, Rennes, Caen, Rouen. È la tradizione delle «Chansons de marines», canzoni di mariniera ramificate in vari sottogeneri. Nate dalla necessità professionale di darsi il ritmo per compiere una serie di operazioni collettive: issare l'ancora, ammainare le vele, calare le scialuppe per la pesca alla balena, ecc. le «chansons de marines» sono strutturate con un solista che lancia una frase «C'est Jean-François de Nantes» e il coro risponde «Oué, oué, oué», il solista «Gabier de la Fringante, oh mes bouées» e il coro «Jean-François».

Sulle navi si cantava per lavorare ma anche per riposarsi, c'era sempre un organetto, un violino, armoniche a bocca, qualche volta una chitarra. Nelle lunghissime traversate o bonacce si cantavano lunghe e poee narrative. Queste canzoni dei marinai sono un repertorio divenuto col tempo molto celebre a livello popolare, e si può ascoltare, in stravolte versioni folcloristiche per turisti, in ogni pub francese. Ovviamente hanno ispirato sia la canzone degli anni trenta e quaranta detta «realista» di Damia, Fréhel ed Edith Piaf, sia i successivi cantautori come Brassens («La Marine» da un testo del poeta Paul Fort), Brel («Amsterdam», «L'éclusier»), Renaud («Des Que Le Vent Soufflera»), fino ad arrivare al rock dei maledettissimi Noir Desir («Aux sombres héros de l'amer»).

Un avventuriero immobile

Pierre Mac Orlan (pseudonimo di Pierre Dumarchais 1882-1970) è una delle più singolari personalità della letteratura francese della prima metà del novecento. Provinciale sbarcato a Parigi in piena Bohème per tentare la carriera di pittore, amico di Apollinaire, di Picasso, del proto-cantautore Bruant, sposò la figliastra del mitologico Frédéric (il padrone del Lapin Agile, ex Chat Noir, il più famoso dei cabaret di Montmartre) poi, quando la bohème non aveva più niente da dargli, si trasferì in campagna. Nei primi anni parigini era sopravvissuto scrivendo romanzi pornografici, quindi si reinventò come scrittore tout-court di novelle e romanzi d'avventura, alcuni dei quali di enorme successo come «Quai des brumes», «Il porto delle nebbie» che divenne un film famosissimo sceneggiato da Prévert, diretto da Carné e interpretato da Gabin. «Avventuriero immobile» al contempo malinconico e metafisico, Mac Orlan fu forse - per interessi e qualità letteraria - l'ultimo erede di Villon, Sue e Stevenson. Gli si riconosce uno stile impareggiabile, l'editore Adelphi negli ultimi anni ne ripropone i libri in italiano.

Da sempre amante delle canzoni e strimpellatore di fisarmonica, fra gli anni cinquanta e sessanta compose - con l'ausilio di qualche

musicista fidato e per una sceltissima rosa di interpreti quali Juliette Gréco, Germaine Montero, Monique Morelli, Catherine Sauvage - una cinquantina di canzoni fra le più belle del repertorio francofono.

«Mac Orlan inventa ricordi per chi non ne ha»

Questa lapidaria definizione di Brassens, che frequentò Mac Orlan negli anni sessanta, inchioda Pierre al suo ruolo più geniale e subdolo: strappate dal contesto e dall'equilibrio di una pagina letteraria, le storie appena accennate delle sue canzoni scavano qualcosa dentro, comunicano la nostalgia del non provato. Vi si trova la sapienza del miniaturista che in pochi versi dipinge un destino, la finezza psicologica del grande conoscitore di anime, la potenza evocativa del canto popolare. Ecco che il bagaglio condiviso delle «chansons de marines», della loro semplicità misteriosissima, dei movimenti ritmici e melodici essenziali, diventa il sottofondo su cui si muovono questi personaggi dei quali conosciamo il nome e pochissimo altro. Ma dietro un nome c'è sempre un volto e col volto un destino. Prostitute che hanno smesso di fare la vita, che si sono vendute a un solo marito che non amano, ma che non hanno più ritrovato la purezza del loro primo giro sui cavallini di legno di una giostra di paese, come nel capolavoro «La chanson de Margaret» (interpretata in modo sublime da Juliette Gréco). Nelly - stesso nome del personaggio femminile del «Porto della nebbie» - che prende l'ultima sbronza prima di veder sparire nella bruma il suo amore sorto dal nulla, inghiottito da una legione straniera. Rose-de-bois con i suoi occhi ribelli da zingara, che combatte la fame sempiterna rasgando nelle gamelle dei soldati.

Mac Orlan sa bene come ogni parola, più che svelare, approfondisce il mistero dell'esistenza. Questo reazionario raccontava solo storie di sottoproletari in rivolta, questo avventuriero - con pochissime eccezioni - non usciva mai di casa, quest'uomo non parlava mai di sé, ma per tutta la vita ha inseguito con la scrittura il fantasma del fratello anarchico, arruolato nella legione straniera e morto in battaglia col cranio trapanato.

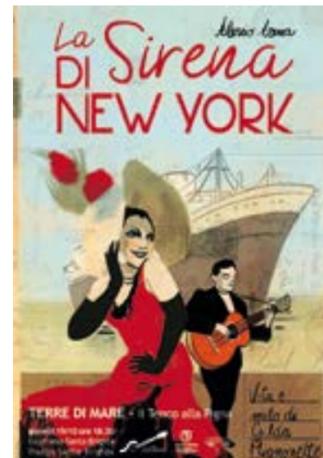
Mac Orlan a Sanremo

Le canzoni di Mac Orlan - nemmeno a dirlo - sono in Italia del tutto sconosciute, un continente da esplorare. Su cortese sollecitazione del Premio Tenco, io e i miei collaboratori abbiamo deciso di presentarle un piccolo florilegio, in versioni cantate in italiano, appositamente approntate per l'occasione. Oltre ai brani di Mac Orlan, alcuni frammenti di «Chanson de marines» e di canzoni d'autore a quelle ispirate proveranno a fornire una mappa per quest'ennesimo viaggio nell'isola del tesoro della canzone mondiale.

La sirena di New York

Alessio Arena

Vita e mito di Gilda Mignonette, regina degli emigranti



A New York restavano ammaliati dalla voce della giovane napoletana e cercavano un contatto con lei, come il poeta spagnolo García Lorca



Alessio Arena

nette mise su insieme al collega Farfariello. Ma nelle poche immagini che si hanno di quegli spettacoli, e nelle foto della vita privata della cantante, Esterina non appare mai. Il suo ruolo nella carriera di Gilda fu in ogni caso cruciale. Era lei a trattare con gli artisti che a New York restavano ammaliati dalla voce della giovane napoletana e cercavano un contatto con lei, come il poeta spagnolo García Lorca che nella Mignonette riconobbe un'eco di risonanza della sua Argentinita, «cantaora» andalusa per la quale aveva trascritto molti temi tradizionali del repertorio del sud della Spagna.

Esterina e Gilda Mignonette furono, in realtà, nemiche intime. Ma questa è la storia che sarà raccontata nel libro e non rientra nelle intenzioni di questo breve articolo che pretende invece offrire un quadro generale della carriera dell'artista e del panorama storico e sociale nel quale si sviluppò. Negli Stati Uniti, lontana dai palcoscenici dove era stata «eccentrica a trasformazione» come veniva presentata nei programmi delle riviste, Gilda svelò il miracolo della propria voce e non tardò ad essere coronata come «Regina degli emigranti» per aver interpretato come nessun'altra artista il sentire drammatico degli espatriati in cerca di fortuna in un paese ancora in costruzione, ma dove spesso soffrivano le conseguenze di un'inedita carica xenofoba.

La Mignonette, in ogni caso, andò ben oltre. Sposata con Frank Acierio, figlio di Don Feliciano, uno degli impresari che l'avevano invitata negli States e che aveva fatto la fortuna dei primi artisti napoletani nel Nuovo Mondo, incluse nel suo repertorio anche canzoni tabù, quelle opere che i compositori emigrati componevano lontani da una terra natia mitificata nel ricordo e trasfigurata dalle confuse notizie circa il suo nuovo assetto politico, il fascismo, che stava dando all'Italia un'inedita collocazione nel sistema geo-politico europeo.

Di Mussolini e dei soprusi del suo regime che la storia avrebbe presto condannato, gli italiani d'America ne sapevano poco e niente. Per gli esuli della fame e della miseria italiana pareva quasi che la patria stesse sul punto di raggiungere il riscatto agognato da secoli di invasioni e miserie.

All'improvviso sembrava ci fossero più motivi per sentirsi orgogliosi di essere italiani, e il primo fra tutti, di peso molto maggiore rispetto al volo transatlantico e panamericano dell'aviatore De Pinedo, o del successo nel cinema del Latin Lover di Castellana di Taranto, Rodolfo Valentino, era la sciagurata avventura coloniale in Africa.

Nel continente africano l'esercito del generale Badoglio aveva scaricato sul fronte etiopico 300 tonnellate di iprite, il terribile «gas mostarda» il cui utilizzo era stato proibito nel 1915 con il Protocollo di Ginevra.

Gilda Mignonette, quando aveva già conquistato New York e aveva fatto tournée a Cuba e in Argentina, dove era stata nominata «Dama Commendatrice» dal Presidente

dell'Argentina Juan Domingo Perón con tutti gli onori e i privilegi inerenti al grado conseguito, non solo decise di incidere «Facetta nera» la celeberrima canzone usata dalla propaganda mussoliniana per giustificare l'invasione dell'Abissinia attribuendole un motivo civilizzatore, ma mise in scena una rivista con il titolo di «Tunisi italiana», un omaggio ancora più completo a quel nuovo spirito coloniale.

Era l'11 dicembre 1941 e mentre Gilda era in scena in un Teatro Majestic di New York gremito di bandiere tricolori, Benito Mussolini dichiarava guerra agli Stati Uniti da Palazzo Venezia.

La polizia irruppe nel teatro e non esitò a interrompere lo spettacolo considerandolo un'incitazione alla guerra. Quel giorno, la Mignonette, visibilmente offesa, non si perse d'animo e per non tradire il suo pubblico che era accorso in gran numero ad applaudirla, con l'aiuto del marito Frank, organizzò rapidamente dei pullman all'ingresso del teatro per trasportare le persone che avevano pagato il biglietto in un altro teatro della Bowery, dove riprendere lo spettacolo interrotto. L'affronto è imperdonabile, e l'Fbi prende a considerare la Mignonette come un'artista «sovversiva».

Le fu proibito di continuare a incidere canzoni e persino il rientro in Italia. La polizia di New York pedinava l'artista giorno e notte, sempre pronta ad arrestarla qualora si fosse resa colpevole di qualsiasi altra infrazione, per leggera che fosse. La carriera di Gilda subì un colpo duro e definitivo che, lentamente, la fece precipitare nell'oblio e nella trappola della dipendenza dall'alcol.

Quando la situazione politica si fu calmata, nel 1945, la Mignonette e Acierio poterono tornare in patria, dove Gilda fu accolta con tutti gli onori e dove si organizzarono brevi tournée con tutto esaurito. Ma la tregua sarebbe durata poco. Al ritorno a New York, nessuno volle dare alle stampe le matrici degli ultimi successi della Piedrigotta che Gilda aveva inciso a Napoli. I collaboratori di sempre, per proteggerla, le davano le spalle. La cantante, che in tutti gli anni passati in America non aveva mai imparato a parlare inglese, sentì che il suo tempo lontana dalla città natia era finito e che bisognava ritornare a casa.

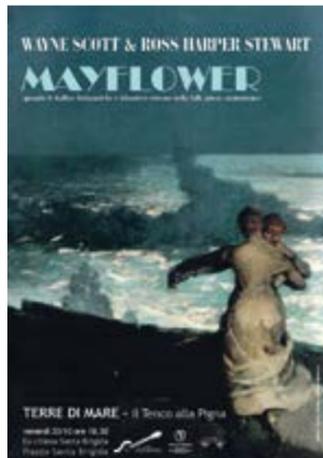
L'ironia della sorte volle che il transatlantico sul quale si imbarcò insieme al marito, il fratello, la cognata, due cani (Falli e Fallà come i personaggi di una macchietta che interpretava agli albori della sua carriera) e quarantadue bauli, si chiamasse «Homeland».

La nave che avrebbe dovuto riportare l'artista a Napoli fu, in realtà, la sua ultima casa. Dopo tre giorni di navigazione, infatti, il medico di bordo scoprì nella Mignonette una cirrosi epatica in stato più che avanzato. Furono le sue ultime ore. Sul certificato di morte, una volta giunti in territorio italiano, avrebbero riportato le coordinate del luogo dove era avvenuto il suo decesso. Fu l'ultimo viaggio della sirena di New York.

Mayflower

Jacopo Conti

Dalle navi
dei primi
colonizzatori
sbarcano ballate,
canzoni, strumenti
e scale musicali che
vanno a formare il
repertorio del folk
statunitense



Wayne Scott

Il primo capitolo del libro di Arrigo Polillo sulla storia del jazz ha un titolo evocativo e di una certa efficacia: "Le radici nel folklore". In quel caso specifico sarebbe forse stato più preciso usare il plurale "folklori", ma forse, in favore di una maggiore precisione, si sarebbe perso l'effetto di presa sul lettore. Facendo partire una riflessione da quel titolo, si possono percorrere innumerevoli storie della musica, fiumi che si diramano in migliaia di rivoli e si perdono in un acquitrino di generi e sottogeneri. La metafora fluviale sovente si presta alla rappresentazione visiva dei mutamenti dei generi musicali, dato l'inevitabile scorrere dell'acqua in una direzione, proprio come il tempo; in effetti, il musicologo statunitense Reebee Garofalo ha elaborato una mappa dei generi di popular music molto efficace partendo da questa idea.

Ma è anche possibile considerare l'importanza di queste "radici nel folklore" per aggirare le secche del determinismo e della direzionalità storica a tutti i costi – la storia che segue una linea, e una soltanto – e comprendere la multidimensionalità dello sviluppo di un linguaggio musicale (intendendo "linguaggio" nel senso più ampio possibile, includendo quindi anche il modo di cantare o di suonare). Se la musica di Bartók non rientrava nel binomio dialettico prospettato da Adorno è anche per questi motivi: quell'assimilazione e quella considerazione delle musiche folk, quel tipo di mentalità musicale, potevano al massimo rappresentare un "terzo polo" musicale, ma non poteva rientrare in quella "linea" (ma si potrebbe dire di tanti altri musicisti di allora). Il folklore, in qualche modo, si mise di traverso. Ma ormai anche questa è una parte storicizzata dalla critica, ed è per questo che la si è scelta come esempio introduttivo. Il ruolo che hanno avuto altre musiche folk nelle storie della musica è sovente più complesso e di difficile ricostruzione, anche quando si tratta di musiche vicine a noi. E la popular



Jacopo Conti è musicista e dottore di ricerca in musicologia. È docente a contratto di popular music presso l'Università di Torino.

music angloamericana è vicina a noi – non tanto per questioni geografiche, quanto più storiche e mediatiche.

Nei tanti fiumi – o se vogliamo nel mare – delle popular music angloamericane il folk ha avuto un ruolo tutt'altro che marginale. Se si è continuato con le metafore fluviali o marittime è proprio perché di mezzo c'è un oceano, l'Atlantico, che ha avuto storicamente un ruolo essenziale nell'unire, poi nel dividere, e poi nel riunire, Regno e Stati Uniti. Forse anche la provenienza dei Beatles non è casuale: Liverpool è un porto sull'Atlantico, e gli scambi commerciali dell'immediato secondo dopoguerra con gli Stati Uniti la riempivano di marinai statunitensi. Questi avevano con loro dischi inediti nel Regno Unito, oppure contenenti versioni originali di successi che erano stati ricantati da artisti britannici (la pratica delle cover era la norma negli anni '50). Quell'Oceano e la vicinanza con Irlanda e Galles – non dimentichiamo il successo in Inghilterra dello *skiffle*, quel cugino "povero" del rock and roll che attingeva anche al folk britannico – sono le basi geografiche di una vivacità culturale "dal basso" che ha creato il movimento all'origine del Mersey Beat, con tutto quello che ha portato.

Nella popular music statunitense la presenza del folk britannico è decisiva – sebbene non sempre immediatamente percepibile. Per esempio, chi prova a suonare blues o rock deve fare i conti con le scale pentatoniche – scale di cinque note suonabili senza particolari difficoltà sulla chitarra. Per una felicissima coincidenza, le musiche dell'Africa orientale e i folk britannici avevano in comune l'uso di queste scale, cosa che può averne facilitato l'avvicinamento da un punto di vista grammaticale. Vi è un amplissimo repertorio di brani britannici scozzesi (*Skye Boat Song*), irlandesi (*Sloane*) e inglesi (*The Blacksmith*, incisa anche dagli Steeleye Span) o gaelici (i lamenti detti *caoine*) che è giunto nelle colonie; anche repertori britannici meno noti da noi sono costruiti sulle scale pentatoniche, come i canti delle Ebridi dedicati al culto domestico – per esempio *Martyrdom*. Per inciso, anche le notissime *Amazing Grace* e *Auld Lang Syne*, forse i brani più impiegati nelle celebrazioni religiose su entrambe le sponde dell'Atlantico, sono pentatonici; questi pezzi non solo sono sopravvissuti nel Nuovo Mondo, ma hanno in esso trovato nuovo vigore.

Insieme a questa influenza, viene anche l'impiego di altri "modi" della scala: in pratica, la stessa scala maggiore alla base dell'armonia "classica" europea, ma partendo da note diverse. I due modi più usati nel folk britannico sono il dorico (usando una scala di Do maggiore, si parte da Re) e il misolidio (si parte da Sol). Quest'ultimo è usatissimo nel rock (*Sweet Home Alabama*, il coro finale di *Hey Jude*, le strofe di *Fortunate Son*) per le sue ascendenze blues, ma, risalendo ancora

più indietro, è la base di brani tradizionali irlandesi (*Mug of Brown Ale*, *Paddy Kelly's Jig*, *The Lamentation of Hugh Reynolds*, *The Red-Haired Boy*), scozzesi (*The Kilt Is My Delight*, *An nochd gur faoin mo chodal dhombh*, *The Athole Highlanders*) e inglesi (*The Greenland Whale Fishery*, *The Outlandish Knight*, *The Whale-Catchers*). Il modo dorico, invece, è alla base tanto di *Green Onions* di Booker T & the MGs e *On the Road Again* dei Canned Heat, quanto di ballad folk come *Scarborough Fair* e *Greenback Dollar* (incisa dal Kingston Trio nel 1962). Il musicologo inglese Philip Tagg parla addirittura di "dorico folk", data la forte caratterizzazione che viene data da questo modo in alcuni brani. Queste vicinanze nell'uso di scale e modi musicali spiegano anche la facilità con cui sono nati gruppi come i Fairport Convention, gli Steeleye Span o la Albion Country Band: passando alla strumentazione elettrica non hanno dovuto forzare in modo particolarmente evidente la grammatica musicale della musica tradizionale britannica proprio perché vi erano delle connessioni sotterranee (talvolta neanche troppo) tra rock e folk anglofono.

Ecco che in questo caso, per tornare a bomba, la musica folk si è messa "di traverso", per chi considera il cambiamento del linguaggio musicale in termini evolutivi o di progresso: nessuna destrutturazione del linguaggio, né frammentazione della struttura, né passi "avanti". Solo un passo laterale, che permette di usare gli stessi accordi di sempre seguendo, però, un modello sintattico in parte condiviso, in parte no. Un passato che non se n'è mai andato e che torna ancora e ancora, per modellare il presente.

Ci sono poi le canzoni da lavoro, le *work songs*: oltre a quelle degli schiavi, da cui hanno origine gli spirituals, ci sono le quelle britanniche – dette anche *shanties*, oppure "canzoni dell'argano" o, ancora, "canzoni del cabestano" – nate per accompagnare il lavoro nautico: *What Shall We Do with the Drunken Sailor* ne è forse uno degli esempi più celebri. Ascoltando questi repertori non può non saltare all'orecchio una parentela con alcuni brani folk statunitensi, soprattutto nel modo di tenere il tempo.

Gli strumenti da cui sono nati il country and western o il blues – la chitarra e il violino – sono arrivati nel Nuovo Mondo perché già centrali nelle musiche folk britanniche, e arrivati con le migrazioni dal Regno Unito (per una curiosa serie di peripezie storiche, lo strumento simbolo del bluegrass "bianco" statunitense, il banjo, è di origine africana). Strumenti fatti di legno: lo stesso materiale di quelle navi che hanno imposto il dominio dell'impero britannico sugli oceani è nelle venature più profonde delle musiche che da questo dominio sono nate. Musiche che hanno aiutato gli Stati Uniti a crearsi un'identità propria, ma che hanno unito nella diversità. Attraverso il mare, attraverso la musica.

Il rebetico, oltre il mito

Errico Pavese

Il rebetico nasce
dall'amalgama
della musica dei
rifugiati e dalla
sottocultura del
mondo emarginato
già presente nei
sobborghi delle
grandi città greche



Iannis Papaioannou

Negli ultimi anni, in Italia, sono emerse curiosità e interesse verso un genere di canzone greca noto come "rebetico".

Per quanto concerne la produzione mainstream, non solo discografica, un riferimento su tutti è il lavoro, potremmo dire *multimediale*, di Vinicio Caposela, il quale ha omaggiato il genere rebetico – certo non estraneo alla definizione del suo stile personale – con la pubblicazione di un libro (*Tefteri*, 2012), un album (*Rebetico Gymnastas*, 2012), un tour di presentazione del disco e un film documentario coprodotto con il regista Andrea Segre (*Indebito*, 2013). Già prima del contributo di Caposela e Segre, in Italia vi erano state diverse iniziative, sia di taglio musicale sia editoriale, dedicate al genere rebetico e legate anche all'attenzione crescente con cui si è guardato (e si guarda tuttora) alle vicende sociali e politiche della Grecia contemporanea. Tra i gruppi italiani più attivi di questi anni vanno segnalati i Pèrgamos Project e gli Evi Evàn, il cui ultimo album, *Rebetiki Diadromi* è stato anche presentato in diretta a Radio Tre lo scorso anno. Sul versante dell'editoria italiana, troviamo l'antologia di testi *Rebetiko. Vita, musica, danza tra carcere e fumi dell'hashish* (Nautilus edizioni, 2013) a cura dell'antropologo e ricercatore urbano Elias Petropoulos e tradotti e presentati da Epaminondas Thomos e la pubblicazione postuma delle lezioni di Roberto Leydi [1989-90] raccolte nel volume *L'influenza turco-ottomana e zingara nella musica dei Balcani* (Nota, 2004).

Gran parte di questa attenzione musicale e culturale ruota attorno all'immaginario del rebetico quale musica dei bassifondi, "ribelle", espressione diretta delle marginalità. Questa caratteristica è certamente presente, a partire dal contenuto di molte canzoni, dall'estrazione e dalle condotte di molti e molte interpreti e anche in relazione ai luoghi di fruizione di questa musica, i famosi *teké*, le taverne dove si beveva e fumava hashish. Ma la forma mitizzata

rischia di ottundere altri aspetti significativi di questo genere, fin dalle sue origini.

Storicamente, infatti, il rebetico emerge in Grecia in seguito a quella che i greci definiscono la "katastrofi" («catastrofe») del 1922-23, ossia la drammatica sconfitta nella guerra contro i turchi (1919-23): un evento chiave della storia greca che portò alla fuga o alla deportazione forzata da Smirne e dalla Turchia di circa un milione e mezzo di greci e greche che trovarono rifugio, in condizioni disagiate, negli insediamenti intorno alle grandi città, in particolare Atene e Salonicco. Il rebetico nasce, quindi, dall'intreccio tra un amalgama della tradizione musicale portata da questi rifugiati e rifugiate – molti dei quali erano già cantanti o musicisti professionisti nei *café* di Smirne e Istanbul, interpreti di una musica stilisticamente molto diversa da quella della Grecia continentale e per questo anche definita *smyrnaika* («di Smirne») – e la sottocultura, anche musicale, dei *manghes* (lett. «scugnizzi», «delinquenti» o, anche, «ostili») e dei *rebétes*, ossia di quel mondo marginale già presente nei sobborghi delle grandi città greche. I rifugiati guardarono con fascino al modo in cui i *manghes* suonavano certi cordofoni a plettro con i tasti, in quella forma a loro sconosciuti e che chiamavano genericamente *buzúkia*. Di lì a poco, *bouzouki* e *baglamàs*, strumenti assenti nell'organico della musica di origine anatolica, diventeranno gli strumenti canonici del rebetico.

Ma il rebetico è anche, fin dall'inizio, popular music, ossia una musica legata alle attività di intrattenimento commerciale (come le serate nelle taverne e locali vicini al porto del Pireo, alcuni dei quali diventarono di proprietà di *rebétes*) e prodotta in stretto contatto con le strategie di un mercato discografico in espansione. La diffusione stessa di questo genere di canzone popolare urbana – che nel periodo 1929-36, vivrà la sua «età d'oro» – è favorita dall'interesse di alcune compagnie discografiche europee e americane. Non a caso le prime incisioni di *bouzouki* furono realizzate negli Stati Uniti ed è molto probabile che il consolidamento del genere, incluso l'utilizzo del *bouzouki* come strumento principe, avvenne oltreoceano prima di essere importato in Grecia. Le canzoni rebetiche (e *il* le loro compositori e interpreti) si trovarono fin dall'inizio associate alle incisioni e alle attività commerciali e questa evidenza basterebbe per ridimensionare una certa retorica, diffusa anche in Italia, orientata a demonizzare il ruolo quali agenti corrottori della "tradizione originaria" del rebetico.

Naturalmente questo non significa che il rebetico non abbia, fin dall'inizio e oltre, uno stretto contatto con i mondi marginali e un rapporto con la tradizione e i generi di canzone del passato, in particolare con il genere *dimotiko*, ossia le canzoni nate in contesti rurali e cantate principalmente durante le feste religiose e i matrimoni. Ma già negli anni '40 il rebe-

tico incontra il gusto della borghesia nascente greca indirizzandosi verso un pubblico più ampio e perdendo progressivamente quella connotazione sottoculturale che, negli anni precedenti, lo associava all'intrattenimento delle classi meno abbienti.

Un altro fattore determinante nella costruzione del mito del rebetico, è dato dal rapporto con la censura. Nel corso delle fasi totalitarie che costellano la storia della Grecia moderna (fino al '74, anno della caduta del "regime dei Colonnelli"), non soltanto le canzoni rebetiche furono proibite ma anche la pubblicazione di opere riguardanti il rebetico poteva portare all'arresto e alla condanna (come nel caso di Petropoulos: su questa vicenda si veda, in italiano, l'ottimo saggio di Michele Cortese, *Di rebetiko, Petropoulos, manghes e bouzouki*, 2015). Un'ostilità espressa, specie negli anni '30 e '40, anche dalla sinistra progressista e comunista che identificava nel rebetico un'espressione del sottoproletariato e, quindi, una musica non soggettivamente d'opposizione.

Anche in questo caso il carattere marginale e "ribelle" gioca un ruolo importante ma non esclusivo. Dietro la censura, sia reazionaria che di sinistra, si nasconde un tabù ben più grande per la cultura greca nel suo complesso, ossia il rapporto con la musica (e la cultura) turca e ottomana. La Grecia, infatti, ponte naturale tra Europa e Medio Oriente, ha una storia attraversata, specie in età moderna, da due stereotipi dominanti: da una parte una narrazione "esterna" (che collega la Grecia moderna alla Grecia classica quale "culla della civiltà occidentale") e dall'altra, una visione "interna", orientale, che rinvia all'eredità dei *romii*, come i greci bizantini chiamavano se stessi prima dell'assoggettamento all'Impero ottomano.

In questo contesto il rebetico degli anni '50, ormai diventato una delle forme di intrattenimento spettacolare più in voga e musicalmente depurato degli elementi eccessivamente orientali, si trova a sintetizzare e rappresentare una tradizione popolare secolare e non ufficiale offrendo una soluzione di mediazione nel processo storico di costruzione di un'identità nazionale greca. Non senza difficoltà e scontri ideologici interni, la sinistra intellettuale e istituzionale greca di quegli anni promuove il recupero e l'autenticazione del rebetico come forma "pura" e genuina di espressione dei valori del mondo e degli strati popolari. In questo modo il rebetico assurge anche all'Olimpo della musica incontrando l'interesse "colto" dei compositori Manos Hadjidakis e Mikis Theodorakis nel processo di formazione dell'entechno *laikò traghoudi*, la canzone d'arte popolare greca. Ed è in questa chiave che, ancora oggi, questo genere di canzone rappresenta non soltanto un emblema della "grecità" e dello spirito greco moderno ma un esempio paradigmatico della costruzione di un mito e della varietà dei suoi significati e dei suoi usi.

LE TARGHE TENCO

Vengono da lontano, le Targhe Tenco. Le volle, nel 1984, il fondatore del Club Tenco Amilcare Rambaldi, per dare un riconoscimento alle migliori produzioni dell'anno sul terreno della canzone d'autore, ispirandosi al referendum fra i giornalisti musicali indetto a partire dal 1980 da "Musica e Dischi", che a sua volta si rifaceva al Premio della Critica organizzato - dal 1963 al 1980 - dall'Associazione Nazionale dei Critici Discografici. Vengono da lontano, dunque. E nel corso di questi 34 anni hanno subito molti ritocchi nel regolamento, nell'impostazione, nel panel dei giurati (in questa ultima edizione composto di 136 votanti, cifra più che rispettabile per un genere ancor oggi considerato "di nicchia" come la canzone d'autore). L'ultima variazione al sistema di assegnazione delle Targhe fu decisa lo scorso anno dal direttivo all'epoca in carica - abolizione della "commissione di preselezione" e anticipazione sui tempi previsti per la proclamazione dei vincitori - soprattutto per poter comunicare con ragionevole preavviso (ai media e agli artisti stessi) l'esito del voto: nonostante l'iniziale disorientamento di una parte della giuria - che, non condividendo la nuova impostazione, ha preferito rinunciare all'incarico - il sistema ha dimostrato di funzionare, e i risultati sono stati accolti con grande favore e risonanza mediatica, a confermare il prestigio dell'iniziativa del Club Tenco. Vengono da lontano, le Targhe. Ma non sappiamo, purtroppo, quanto lontano andranno: perché premiare un disco, quando il concetto di disco (oltre che la sua esistenza fisica) diventa sempre più evanescente, sopraffatto com'è oggi dall'avanzata dei files digitali, dalle visualizzazioni su YouTube, dalla frantumazione dei meccanismi che finora hanno retto la discografia e il suo mercato di riferimento, diventa sempre più difficile. Nei prossimi anni conosceremo la risposta.

	MIGLIOR ALBUM	MIGLIOR CANZONE	ALBUM DIALETTO	OPERA PRIMA	INTERPRETE
1984	Fabrizio De André Creuza de mà	Gino Paoli Avverti addosso	F. De André - M. Pagani Creuza de mà	Lucio Quarantotto Di mattina molto presto	Ornella Vanoni Uomini
1985	Paolo Conte Paolo Conte	Maria Carta Sotto le stelle del jazz	Maria Carta A David a ninna	NON ASSEGNATA	Alice Gioielli rubati
1986	Ivano Fossati 700 giorni	Lucio Dalla Caruso	Enzo Gragnaniello Giacomo	NON ASSEGNATA	Giammi Morandi In teatro
1987	Paolo Conte Agapiano	F. Guccini - J. C. Biondini Scirocco	Gualtiero Bertelli Barche de carta	Marco Ongaro Ai	Mina Rane supreme
1988	Francesco De Gregori Terra di nessuno	Ivano Fossati Questi posti davanti al mare	Teresa De Sio 'A neve e 'o sole	Mariella Nava Per paura o per amore	Fiorella Mannoia Canzoni per parlare
1989	Francesco De Gregori Mira mare 19.4.89	E. Jannacci - M. Bassi Se me lo dicevi prima	Pino Daniele Schizzateca	Francesco Baccini Cartoon	Mia Martini Mia
1990	Ivano Fossati Discanto	Francesco Guccini Canzone delle domande consuete	Enzo Gragnaniello Fujente	Max Manfredi Le parole del gatto	Fiorella Mannoia Di terra e di vento
1991	Fabrizio De André Le nuvole	F. De André - M. Pagani La domenica delle salme	Tazenda Disparados	Mauro Pagani Passa la bellezza Vinicio Capossela All'I e 35	Pietra Montecorvino Signorita
1992	Ivano Fossati Lindbergh	Franco Battiato Povera patria	Pitura Freska Pin fioi	Pino Pavone Maledetti amici	Fiorella Mannoia I treni a vapore
1993	Paolo Conte Novecento	Luigi Grechi Il bandito e il campione	P. Daniele - C. Corea Sicily	Mau Mau Sautabel	Peppe Barra Mo' vene
1994	Francesco Guccini Parnassus Guccini	Davide Riondino La ballata del sì e del no	99 Posse Curre curre guagliò	Almamegretta Animamigrante	Tiziana Ghiglioni Canta Luigi Tenco
1995	Pino Daniele Non calpestare i fiori nel deserto	D. Silvestri - E. Miceli Le cose in comune	Almamegretta Sanacore	La Crus La Crus	Fiorella Mannoia Gente comune
1996	Ivano Fossati Macramé	Ligabue Certe notti	Agricantus Tiangreg	Claudio Sanfilippo Stile libero	Nicola Arigliano Il sing ancora
1997	Fabrizio De André Anime salve	F. De André - I. Fossati Princesa	Sensasciù Generazione con la x	Cristina Donà Tregua	Tosca Incontri e passaggi
1998	Vasco Rossi Canzoni per me	Francesco De Gregori La valigia dell'attore	Daniele Sepe Lavorare stanca	Elisa Pipes & flowers	Patty Pravo Notti, guai e libertà
1999	Franco Battiato Gommalacca	Paolo Conte Roba di Amilcare	Enzo Gragnaniello Oltre gli alberi	Quintorigo Rospo	Fiorella Mannoia Certe piccole voci
2000	Samuele Bersani L'oroscopo speciale	F. Guccini - L. Ligabue Ho ancora la forza	99 Posse La vita que vendrà	Ginevra Di Marco Trama tenue	Franco Battiato Pleurs
2001	Vinicio Capossela Canzoni a manovella Francesco De Gregori Amore nel pomeriggio	G. Gaber - S. Luporini La razza in estinzione	Almamegretta Immaginaria	Pacifico Pacifico	La Crus Crocevia
2002	Danielle Silvestri Uno - Due	E. Jannacci - P. Jannacci Lettera da lontano	Davide Van De Sfroos ... E semm parti	Sergio Cammariere Dalla pace del mare lontano	Têtes de Bois Férré, l'amore e la rivolta
2003	Giorgio Gaber Io non mi sento italiano	Enzo Jannacci L'uomo a metà	Sud Sound System Lontano	Morgan Canzoni dell'appartamento	F. De Gregori - G. Marini Il fischio del vapore
2004	Samuele Bersani Caramella smog	Samuele Bersani Cattiva	Lou Dalfin L'oste del diavolo	Alessio Lega Resistenza e amore	Fiorella Mannoia Concerti
2005	Francesco De Gregori Pezzi	Paolo Conte Elegia	Enzo Jannacci Milano 3-6-2005	NON ASSEGNATA	Morgan Non al denaro non all'amore né al cielo
2006	Vinicio Capossela Ovunque proteggi	Lucilla Galeazzi Amore e accidio	Lucilla Galeazzi Amore e accidio	Simone Cristicchi Fabbricante di canzoni	Magoni e Spinetti Musica nuda 2
2007	Gianmaria Testa Da questa parte del mare	Andrea Parodi - Elena Ledda Rosa resolta	Andrea Parodi - Elena Ledda Rosa resolta	Ardecure Chimera	Têtes de Bois Avanti Pop
2008	Baustelle Amen	Davide Van De Sfroos Pick	Davide Van De Sfroos Pick	Le Luci della Centrale Elettrica Canzoni da spiaggia deturpata	Eugenio Finardi & Sentieri Selvaggi Il cantante al microfono
2009	Max Manfredi Luna persa	Enzo Avitabile Napoletana	Enzo Avitabile Napoletana	Elisir Pere e cioccolato	Ginevra Di Marco Donna Ginevra
2010	Carmen Consoli Elettra	Peppe Voltarelli Ultima notte a Malà Strana	Peppe Voltarelli Ultima notte a Malà Strana	Piero Sidoti Genteinattesa	Avion Travel Nino Rota l'amico magico
2011	Vinicio Capossela Marinai, profeti e balene	Patrizia Laquidara e Hotel Rif Il canto dell'anguana	Patrizia Laquidara e Hotel Rif Il canto dell'anguana	Cristiano Angelini L'ombra della mosca	Roberta Alloisio Janua
2012	Zibba & Almalibre Come il suono dei passi sulla neve Afterhours Padania	Enzo Avitabile Black tarantella	Enzo Avitabile Black tarantella	Colapesce Un meraviglioso declino	Francesco Baccini Baccini canta Tenco
2013	Niccolò Fabi Ecco	Cesare Basile Cesare Basile	Cesare Basile Cesare Basile	Appino Il Testamento	Mauro E. Giovanardi & Sinfonico Honolulu Maledetto colui che è solo
2014	Caparezza Museica	Virginiana Miller Lettera di San Paolo agli operai	Loris Vescovo Perisolti	Filippo Graziani Le cose belle	Raiz e Fausto Mesolella Dago Red
2015	Mauro Ermanno Giovanardi Il mio stile	Cristina Donà e Saverio Lanza Il senso delle cose Samuele Bersani e Pacifico Le storie che non conosco	Cesare Basile Tu prenditi l'amore che vuoi e non chiederlo più	La Scapigliatura La Scapigliatura	Têtes de Bois Extra
2016	Niccolò Fabi Una somma di piccole cose	Francesco di Giacomo-Paolo Sentinelli La bomba intelligente	Claudia Crabuzza Com un soldat James Senese & Napoli Centrale 'O sanghe	Motta La fine dei vent'anni	Peppe Voltarelli Voltarelli canta Profazio
2017	Claudio Lolli Il grande freddo	Brunori Sas La verità	C. Loguercio e A. D'Alessandro Canti, ballate e ipocondrie d'amore	Lastanzadigreta Creature selvagge	Ginevra Di Marco La Rubia canta la Negra

(*) Dal 1996 viene assegnata la targa al miglior album prevalentemente in dialetto. In precedenza veniva premiata la miglior canzone dialettale.

Di nuovo Claudio Lolli

Jonathan Giustini



Non si capirà mai se in Claudio Lolli ci sia più rabbia o più amore. In fondo la sua parabola, pur nella disillusione della storia, della politica e anche di una certa forma canzone, con la rabbia e il disincanto che fin da giovane ha sempre covato nell'animo, sarebbe arrivata a parlare di questo *Grande Freddo* che ci attanaglia. Titolo del suo ultimo album. Finalmente premiato al Club Tenco. Un disco, dunque, inevitabile. Approdo necessario e a lungo covato nell'animo. Dopo una vita fatta di lotte, di guerra, di attesa, di abbondanza e di tanto amore.

Questo grande freddo non solo è arrivato, ma è diventato canzoni. Una frase che non è solo un bel film americano, quel cinema con un certo stile da lui sempre molto amato. Ma una moderna condizione di vita e dello spirito. Che per Lolli ha la forma di una fotografia sportiva. Dove sei colto nell'attimo preciso che devi sorridere e magari non sorridi, perché non vuoi, perché non sei capace, perché sei fuori tempo sempre; lo stesso attimo per l'attore feticcio di Truffaut, Jean Pierre Leaud, che arriva al mare, sempre da solo, sempre correndo, da qualcosa, da qualcuno.

Uno scrittore di fantascienza mascherato da prigioniero politico

Ecco Claudio Lolli è un atleta. Sì, un atleta moderno. Potrà sembrare paradossale oggi questa affermazione. Ma non lo è. Non lo dico come suo antico biografo, che profondamente lo ha studiato e frequentato, ma come uomo. Un atleta dei sentimenti. Perché allenato a resistere con le canzoni. Contro tutto e tutti. Contro le mode e le rivoluzioni. Contro le malattie e contro il tempo. Contro l'attesa che non passa mai. Contro l'ordine e il disordine di questo paese. Contro le canzoni che passano e i premi stessi. Lui è un atleta, che però non sa sorridere al fotografo. Ma sorride ai sentimenti. Sorride dentro di sé, sotto i baffi. E sorridendo, colto anche in un attimo sbagliato, vede scorrere le vicende di questo paese che da oltre 40 anni racconta mescolando la rabbia, con l'amore, la speranza con la disillusione, la gioia, con la malattia. *Il grande freddo* è dunque l'album che prima o poi sarebbe dovuto arrivare nel suo canzoniere. Coerente e diverso. Organico e frutto di un faticoso lavoro. Per ironia del destino, beffa della sorte o forse inevitabile approdo, nato da una raccolta spontanea fondi. Nella sua Bologna, come da sempre tutto accaduto nella sua vita, con attorno un antico e nuovo manipolo di amici riuniti a raccolta: Danilo Tommasetta, produttore e sassofonista, amico di un tempo, poi l'amico di sempre e compagno di una vita Paolo Capodacqua, e Giorgio Cordini alla chitarra acustica, Felice del Gaudio basso e contrabbasso, Pasquale Morgante al piano e tastiere, Alberto Pietropolo sax soprano, e ancora il vecchio sodale Roberto Soldati alle chitarre e Lele Veronesi alla batteria e il nuovo amico Nicola Alesi al sax. Oltre che le preziose illustrazioni di Enzo de Giorgi. Amici e non musicisti di Ciampi come da una sua vecchia canzone. La differenza non è da poco. Nessun rumore rosa, nessun fruscio molesto. Qui davvero!



Jonathan Giustini è giornalista free-lance, collaboratore di diversi uffici stampa, prevalentemente nei settori musica e spettacolo.

Un grande mondo sicuramente non bello / ma fatto di briciole di tanti amori / un grande freddo



che si può sciogliere / solo con le lacrime dei nostri furori... / Furori persi, sprecati in un autobus / che non ha sosta e non ha fermate, / un viaggio pazzo che non ha meta / non ha ritorno ma solo andata... / E c'è solo l'acqua che può salvarci, / ti esce dagli occhi e ci esce dal cielo (Il grande freddo)

Un disco che prova a fermare il movimento prima della deriva. Prima dell'ultima deriva. Ecco, una cosa questa che penso abbia inseguito tutta la vita. Ancora, con la meraviglia della novità. Perché le canzoni in fondo questo anche possono fare, quando hanno pretesa e spessore per raccontare la nostra storia, il nostro tempo. *Eccola qui, è la fotografia sportiva / Che ti prende mentre salti verso il basket / E ti blocca la tua vita ancora viva / Eccola qui, ecco che ci proviamo, / A sapere chi siamo, da dove veniamo / Negli occhi il ricordo di un futuro lontano... / La morte ha una guida veloce / E tiene lo stereo sempre acceso / Ti fa un provino senza sentire la voce / Ma con una grande dignità (La fotografia sportiva)*

Il sonno se ne è andato da molto. Lolli è uno che non ha mai dormito. Vicino alla stazione oggi passa la rivoluzione, sopra un treno tutto pieno di amici. Ma non chiedetemi più la parola che mondi possa aprirvi, questo solo oggi possiamo dirti: quel che non siamo e quel che non vogliamo. L'ermetismo che torna posposto. La tua storia che non mi aspetta e io che vado di fretta. La risata stessa se ne è andata da tempo. Fra il dovere e l'intenzione c'è una linea di alta tensione che ti brucia le mani e tutto ciò che sei.

Il futuro lontano è diventato un ricordo, tenuto insieme appunto però sempre da una linea di alta tensione. Da questo suo sguardo vigile, attento, da queste canzoni che scavano come poche nella nostra storia.

Nei 4000 colpi così finalmente tutto il pubblico e il privato si mescolano a perfezione e diventano emblematica canzone d'amore. Queste due linee che a riguardare il suo canzoniere si sono tenute separate, per poi viaggiare parallele, anche se vicine, negli anni 90 con dischi come *Viaggio in Italia, Dalla parte del torto*, cedendo poi il passo a quella strana *Scoperta dell'America* che parlava di un *Nuovo carcere Paradiso*, della *Piccola storia di un dio come de Le rose di Pantani*, in cui il dramma si fa dolcissima poesia, come tanti anni prima in *Tienammen*

con quel mazzo di rose che volano e che non sanno nulla della rivolta che le ha aperte. Dal buio del mondo alle ferite mani. Perché oggi bisogna dire la vera storia del campione e come di questo vincere si muore. Il corsaro di ieri e di oggi e i suoi scritti corsari. Appunto. I suoi gesti corsari. Marco che vola sulla biglietta leggera, l'ultima tappa è la più vera, mentre se ne va dal falso di quest'era. Gente del deserto offritegli una rosa. In fondo è *L'eterno canto dell'uomo* ad ispirare ogni *Secondo sogno*.

Parlando e parafrasando i titoli delle sue canzoni si racconta una poetica e un certo modo di vedere il nostro paese. Un modo così intenso e così originale, mai banale. Sempre stato così fin dagli albori del suo scrivere canzoni: *Aspettando Godot, Un uomo in crisi, Extranei, Antipatici Antipodi, Dissocupate le strade dai sogni...*

Io lo so che non sono tempi / Da ricordare, da confessare, / Con quel vento violento e vano / Che ti vuole accarezzare / Che ti vuole addormentare / Come musica alla tv...

La testa è un ricordo impazzito che non si ferma, un cinema muto che parla ancora di eroi e di malanni. Una spina dorsale che pende solamente verso i nostri guai, perché poi i campi sono affollati di morti e di sangue.

Il grande freddo si lega così, sette anni dopo, a quel *Lovesong*, coniano la parabola de *Gli uomini senza amore*. Ultimi eroi di questa catena triste che non ha più età e che non ha pietà. Sono uomini che non sanno più nuotare, che sono dei fantasmi al mondo, che chiedono all'improvviso un rumore più profondo, che li tenga fissi a fondo dell'infelicità. Uomini che chiedono una mano ai fratelli lupi e che rischiano sull'orlo dei dirupi. Dopo tante aspirine, tante giacche, tante dita e tante *Notti americane*. Come appunto raccontava in *Lovesong*.

Claudio Lolli, nessuno lo sa, forse nemmeno lui, ma è un sottile e ironico scrittore di fantascienza. Solo lui poteva infatti chiedere questo disco immaginandosi come un *Prigioniero politico*: perché la storia lancia ossa di seppia e pagliacci che recitano nel seminterrato e non è chiaro se è rosso il futuro o se il passato si finge pacifico. Tu sei un prigioniero ma non sai di cosa in fondo: quando i mandolini non sono mai troppo accordati e i paesaggi diventano vissuti di fretta, nelle mani non ritrovi mai il filo. Così una vacanza in America, sotto un cielo magnifico, diventa come un amore dentro cui ti senti prigioniero politico. Claudio chiude questo disco difatti con un piccolo racconto di fantascienza: immagina un gruppo di amici asserragliati dentro un bunker, forse morti di freddo, che avvertono questo grande freddo che li circonda e che li tiene chiusi e li attanaglia fuori. C'è anche persino un cane, un vecchio professore cieco che scrive la storia. I desideri vengono trasformati in realtà, per poi essere risognati e creduti veri fino al risveglio. Per imprigionare un piccolo *Raggio di sole* che appare all'improvviso. Chissà se morirono a stento o facilmente, chissà se sognarono oppure no. Chissà se esiste davvero Il Grande freddo. Questo disco.

La poetica della medietà

Paolo Talanca



Poetica e medietà
in forma umana

È all'arte in genere
che assegniamo
il ruolo di
protagonista
di una fiction
che dovrebbe
riguardarci, nella
guerra come
nell'amore



Paolo Talanca è insegnante, saggista e critico musicale, autore di libri sulla canzone d'autore, scrive per l'edizione online di Il Fatto Quotidiano.

Dario Brunori è una delle voci più interessanti della canzone d'autore italiana dell'ultimo decennio. Tra i polverosi intellettualismi e l'inutile leggerezza di certo intrattenimento, la sua intenzione artistica sembra ricalcare una intelligente via di mezzo, risolvendosi nella ricerca di ciò che possiamo definire una medietà in forma umana.

Se la canzone d'autore si caratterizza per l'esistenza di una poetica all'interno del percorso artistico di un cantautore, tanto che una comunità possa rintracciare preziosità nel suo "saper fare" e nei suoi contenuti, la poetica della medietà in forma umana di Brunori sembra convincere e consolidarsi sempre più nei suoi album: da *Vol. 1* del 2009, fino a *A casa tutto bene* del 2017. L'evoluzione che passa per *Vol. 2. Poveri Cristi* del 2011 e *Vol. 3. Il cammino di Santiago in taxi* del 2014 è lineare e investe persino il proprio nome e i propri spettacoli. Brunori resta sempre nel solco classico del genere "canzone d'autore", ma lo fa nel periodo applicativo: utilizzando cioè forme orizzontali e giustapponendo in maniera esclusiva blocchi riconoscibili iconici, persino nazionalpopolari. Dario Brunori è comunque fuori dal pop e dentro la canzone d'arte, perché tutto ciò che fa completa il proprio senso solo all'interno di un percorso personale, cioè di una poderosa poetica d'autore. Vediamone un accenno, fino ad arrivare al disco *A casa tutto bene* e, in particolare, al brano *La verità*, Targa Tenco 2017 come miglior canzone.

In più di un'intervista il cantautore calabrese ha motivato il suo nome d'arte "Brunori SAS" col riferimento all'importanza delle caratteristiche di una società di persone, nella quale prevalentemente i soci rispondono col proprio patrimonio, in maniera solidale. Dario Brunori, dottore in Economia e Commercio, declina in questo modo i propri studi nelle canzoni dei primi due dischi, che in effetti raccontano storie singole, di persone a volte stritolate dalla società: questa spesso chiede il conto, pagato personalmente e in maniera solidale. Si parte sempre da una vena di autenticità, mai consolatoria.

Dal 2014 in poi con *Il cammino di Santiago in taxi* qualcosa si muove; qualcosa nella coscienza dei personaggi prova a rivendicare leggerezza, come accade al protagonista del singolo *Kurt Cobain*, che riconosce di certo la difficoltà irrisolta e "filosofica" di una vita vissuta nel profondo, ma proprio per questo rivendica leggerezza calviniana, esaltando la capacità di nuotare sul filo dell'acqua nella metafora marina: «Vivere è come nuotare, / ci si può riuscire soltanto restando sul pelo del mare. / D'altronde non si può tacere / la voce che dice / che in fondo a quel mare / c'è un mondo migliore». C'è l'avvertimento del bisogno di leggerezza e la consapevolezza della difficoltà della sua attuazione, perché farsi domande più grandi sembra essere un bisogno altrettanto insop-



foto: Fabrizio Fenucci

primibile. A ben vedere è un altro modo di declinare la medietà in forma umana di cui abbiamo già parlato.

Nel 2015 questo piccolo passo in avanti diventa una coscienza virata poetica, con lo spettacolo di teatro-canzone *Brunori SRL. Una società a responsabilità limitata*, in cui il cantautore cambia eccezionalmente nome d'arte, passando a una "responsabilità limitata" – non più dunque personale e solidale –, attraverso la quale riesce ad analizzare la società e i suoi paradossi in maniera disincantata, anche se mai disimpegnata.

Si arriva così al disco *A casa tutto bene* e alla canzone *La verità*. In un andirivieni combattuto tra pubblico e privato, tra la sicurezza della casa e la tensione etica della società, il brano *La verità* si pone come arripista, uno stimolo alla persona e al cantautore Brunori. *La verità* rappresenta di certo anche uno sprone autobiografico all'uomo del Sud, spesso indolente e che subisce gli eventi per via di un atavico fatalismo. L'argomento è affrontato di petto nel brano *Lamezia Milano*, e anche lì si coglie l'occasione per delle riflessioni che portano a una medietà irrisolta.

La verità presenta ad ogni modo alcuni elementi propri della migliore poetica del suo autore. Il testo è funzionale al dettato del brano, dove convince la narritività, il modo in cui si sviluppa il tema, il climax ascendente della gravità delle conseguenze della verità cantata: si parte con le metafore (volutamente non auliche, ma comuni, quotidiane) del ristorante ai piedi della montagna e della cioccolata, per arrivare a temi più grandi, al terrore del cambiamento. Il video parte con delle scene di una notte di Natale, in cui un padre esce di casa, lasciando il figlio da solo per andare a lavoro in un centro commerciale, dove si traveste da Babbo Natale. Nel finale lo si vede rapinare una gioielleria, freddato poi dalla polizia mentre tenta di fuggire. Lo spettatore pensa che l'uomo a terra sia lo stesso padre, ma tolta la barba compare

il viso del cantautore, col protagonista che torna a casa dal figlio. Si propone dunque la chiave di lettura artistica, che carica di senso il ruolo del cantautore: è spesso ai cantautori e alle canzoni che affidiamo la nostra rabbia; è all'arte in genere che assegniamo il ruolo di protagonista di una fiction che dovrebbe riguardarci, nella guerra come nell'amore. Nel finale del video ci sono in un sol colpo *La locomotiva* di Guccini e *Il bombarolo* di De André, ma, guardando bene, anche gli amori da spiaggia di Baglioni e la Margherita di Cocciantone: amori struggenti mai vissuti realmente, passioni estreme che magari non si ha il coraggio di seguire nella realtà e che dunque colpiscono nel segno quando le troviamo dentro a una canzone. Non è altro, anche qui, che un modo diverso di declinare la già definita medietà in forma umana; in perfetto stile Brunori, dunque, autentico e mai consolatorio, il brano *La verità* descrive in modo crudo la sua intera poetica, nel solco della tradizione e del ruolo storico dell'oggetto artistico "canzone".

Dopo il riconoscimento del bisogno di responsabilità limitata nei confronti della società, in questo quarto disco il rapporto tormentato con essa si acuisce, ma ci si comincia decisamente a difendere. Le paure – che rendono l'uomo ciò che realmente è – sono espresse chiaramente, con uno sguardo freddo sulla realtà tramite brani come *L'uomo nero*, *Don Abbondio* o *Sabato bestiale*. Nel 2017 però Brunori canta ciò che può fare un artista e una canzone per risolvere le cose: la responsabilità – che sia solidale o limitata – qui diventa artistica.

Si possono citare a esempio brani come *Canzone contro la paura* o *Il costume da torero*. Nella prima, il motto gucciniano che dice che a canzoni non si fan rivoluzioni assume una consapevolezza diversa, se si pensa alla forza e all'empatia che questa forma artistica può rappresentare, fino a che cinquemila voci diventino una sola.

Ne *Il costume da torero*, invece, la spola tra realismo fatalista e ingenuità sognante trova ancora una medietà in forma umana, nel passo forse più significativo dell'intero album. Il cantautore Brunori riflette sulle proprie possibilità di cambiare il mondo, trovando una strada esclusiva: «Non sarò / mai abbastanza cinico / da smettere / di credere / che il mondo possa essere / migliore di com'è; / ma non sarò / neanche tanto stupido / da credere / che il mondo possa crescere / se non parto da me». L'approdo del percorso artistico alla "responsabilità limitata" è messo a frutto, valorizzando però il sostantivo e non l'aggettivo.

Dopo Brunori SAS e SRL, in un estremo movimento che completi la coerenza del percorso, a questo punto sarà auspicabile, o almeno lecito, aspettarsi che nel prossimo disco il nome dell'artista giunga a divenire il proprio: Dario Brunori.

La Rubia canta la Negra

Nini Giacomelli



Ginevra è l'arte
dell'incontro
generoso, attento
all'altro, alle
differenze e alle
indifferenze, che
mostra chi sta ai
margini a chi non
li vuol vedere



Nini Giacomelli è autrice di canzoni e direttrice artistica del festival Dallo sciamano allo showman.

1993: un anno vivo, vivace, durante il quale la Cecoslovacchia cessa di esistere; Bush e Eltsin firmano lo Start II sul disarmo nucleare; all'Hotel Raphael, Craxi – novella fontana di Trevi – viene omaggiato da una raffica di monetine; Totò Riina viene donato alle patrie galere; a Manassas esplose il caso Bobbitt; a Firenze e Belfast esplose altro; in Puglia si scopre l'Homo arcaicus, mentre Nelson Mandela vince il Premio Nobel (una sorta di Targa Tenco in tono minore...). Ed è proprio nel 1993 che, grazie a una sua partecipazione a *Ko de mondo*, primo disco dei CSI, appare a questa varia umanità, gratificandola dopo tante sofferenze, la Voce: Donna Ginevra di Marco, destinata nello stesso anno a iniziare la sua carriera da solista. Ci regala *Trama tenue* e fa subito ambo vincendo sia il Premio Ciampi che il Premio Tenco come miglior artista esordiente.

Qualche anno di immersione nel progetto PGR è la parentesi che fa riemergere la Rubia con la sua rara, intelligente curiosità, che pare traboccare dai suoi grandi occhi cangianti come l'acqua del mare e le consente di mettere a fuoco il mondo, per divenire essa stessa *Disincanto* (2005), *Stazioni Lunari prende Terra a Puerto Libre* (2006), *Donna Ginevra* (2009) – e qui raccoglie brandelli di storia, quasi a sottolineare la dignità della canzone popolare, vincendo la Targa Tenco – passa per *Canti, richiami d'amore* (2011), *Stelle* (2013) fino all'incontro con Margherita Hack per raccontarci *L'Anima della terra vista dalle Stelle*. Poi, nel 2015, l'incontro con Luis Sepúlveda e Carmen Yanez che dà vita a un reading di musica e poesia a più voci e a più suoni, lei sempre accompagnata dai polistrumentisti Francesco Magnelli e Andrea Salvadori. E la si ritrova in giro per l'Europa, in quella intensa produzione corale che è *Bella Ciao* – a sottolineare che "la canzone è lotta e la lotta canzone" – e sempre avanti, in una ricerca senza fine, fino a questa ultima produzione, un atto d'amore dedicato a Mercedes Sosa, la Cantora, il mito, il simbolo della lotta per i diritti civili in Argentina: *La Rubia canta La Negra*, che vince la Targa Tenco 2017 per l'interpretazione di canzoni non proprie.

Ginevra di Marco è l'arte dell'incontro generoso, attento all'altro, alle differenze e alle indifferenze, che mostra chi sta ai margini a chi non li vuol vedere, che diventa voce di chi non ha voce. È l'arte raffinata della ricerca, del mescolare razze e sonorità. Ed è il coraggio della scelta, del confronto anche con mostri sacri aggiungendo, cosa più esclusiva che rara, sacralità. Due voci uniche, quelle della Sosa e della Di Marco, incisive, forti, piene di colore e calore e ricche di sfumature.

Il risultato converge in un CD/Vinile curato nei minimi dettagli, nel quale la conoscenza non è solo sudore, ma sangue e battito vitale. Solo così tutti possono



foto: Fabrizio Fenucci

lasciarsi contaminare dalla bellezza della poesia di ieri e di oggi, portando avanti anche in questo nuovo lavoro il messaggio del coraggio che fa fiorire speranza, in cui l'essenza della vita diviene il gioco doloroso di presenze, assenze, nostalgia, strazio, fino a farsi inno. Donando con regale prodigalità ad una società apparentemente perbene, ma alquanto distratta, la verità abbagliante che hanno solo le persone libere.

Ginevra è la voce che si arrotonda, che si appuntisce, che ti entra dentro e che ti penetra le *banlieues* del cuore, che si abbassa accarezzando e che si alza graffiando, per dominare le maree delle emozioni. Una voce straordinariamente piena di sonorità e pulita, aiutata in questo dagli arrangiamenti ricchi ma essenziali. Suoni di vento, sussurri, rispettosi di quella voce, così che nessuna parola resti nascosta, soffocata o incompresa. Un mosaico perfetto si va via via componendo, un'armonia magica tra parola e musica, che consente passione, denuncia, racconto, ricordo, *saudade*, con il gioco dei contrasti continuo, ma equilibrato, che trascina nel vortice del canto della vita quando questo diviene intimamente universale.

E c'è stata audacia anche nell'inserire tre nuovi testi in una composizione già di per sé pregevole di storia e di storie. Eppure questo raccontare che passa da ieri e arriva ad oggi, profondo e in leggerezza come un incrocio di sguardi, non disturba, ma contamina e si lascia contaminare, e ci fa sentire, ancora per un poco, anime salve. Così si sono incontrate le attualità dolenti nelle parole dello scrittore Marco Vichi (*Fuoco a mare*) e le corde intime sfiorate da Gianluca Barbera (*Sulla Corda e Saintes Maries de la Mer*), con il canto nostalgico di Atahualpa Yupanqui (*Luna Tucumana*), l'incedere ritmato, passionale e nostalgico di *El Cosechero* di Ramón Ayala, l'afflato poetico forte e inquieto di Violeta Parra (*Volver a los diecisiete*). E si giunge al capolavoro dell'anima nella poesia di Felix Luna (*Alfonsina y el mar*), su cui si è detto

tutto ma non ancora abbastanza, con la milonga di Alfredo Zitarrosa (*El violín de becho*), con il dolore sommerso del cantautore Víctor Jara (*Te recuerdo Amanda*), con il mescolarsi incalzante di amore, sangue e terra nel testo di Víctor Heredia (*Razón de vivir*) e la camminata sospesa tra circo, tango e Kurt Weil che accompagna la poesia di Raúl González Tuñón (*Juancito Caminador*), fino a *Tutto cambia (Todo cambia)* nella traduzione italiana di Teresa de Sio, altra scelta arida. È quasi la scoperta di un fil-rouge tra la filosofia dell'accettazione partenopea con quella argentina, con il coro registrato in diretta durante un concerto che sottolinea la forza della coesione e del riscatto. E tutto questo sfocia nel pathos dell'invocazione di León Gieco (*Sólo le pido a Dios*): miglior chiusa non può esserci in un CD di parole piene di speranza e, forse, di utopia, in un mondo di uomini a perdere.

Nel vinile si è aggiunta una *bonus track* malinconica: *Balderrama*.

Questo è un album nato grazie al Festival "Musica e Popoli" di Firenze, che nel settembre dello scorso anno ha invitato la cantante a esibirsi in uno spettacolo interamente dedicato a Mercedes Sosa. Una raccolta di canzoni e emozioni che ha visto la luce anche grazie a un crowdfunding molto produttivo.

Questa è la ragione per cui ho pensato di dare spazio e voce a una tra i tanti sostenitori del CD, Maria Sardella, docente in pensione e scrittrice. *Il primo pezzo di Ginevra che ho ascoltato fu Les Ziganes. Rimasi travolta dalla bellezza della voce, dal ritmo travolgente, dalla sonorità piena, dalle parole come colpi di frusta nelle testa. Ho scoperto con lei che la musica popolare può essere sottratta a certi melismi cantilenanti. E l'ultimo disco di Ginevra, La rubia canta la negra, mi è doppiamente caro, sia perché il mio nome è nell'elenco dei sottoscrittori sia perché si collega alla musica popolare latino americana che Mercedes Sosa, Chavela Vargas, Violeta Parra ed altre splendide artiste hanno portato a un livello espressivo altissimo. Quando Ginevra canta con la sua voce alta e rotonda, ha il potere di trascinarci dentro un mondo comunicativo di cui non conosco le leggi. E per me sa di miracoloso. Mi piace di Ginevra che, senza togliere il vigore a messaggi socialmente divampanti di certo repertorio nostrano, sa preservarne l'autenticità. Per esempio nel brano conclusivo di La Rubia canta La Negra, Solo le pido a Dios, il rischio della affettazione era alto, ma lei ne ha fatto, come già Mercedes Sosa, un canto per tutti, anche per i senzadito. So che il merito dev'essere condiviso con i musicisti (ricordo Magnelli e Salvadori) che accompagnano la cantante. Ma di questo saprei dire poco, anzi nulla dal punto di vista tecnico. Una cosa soltanto so: quando Ginevra canta, trascina l'io individuale nel sentire dei molti o di tutti. Ti senti parte di un mondo da affrontare e migliorare. Con la bellezza di una canzone".*

La stanza segreta dei suoni

Lastanzadigreta

Cinque musicisti si incontrano nel 2009 per un'iniziativa di solidarietà. Si piacciono. Cominciano a suonare, a scrivere canzoni insieme, a sperimentare idee di arrangiamento strane

Nome: Greta
Cognome: Lastanzadi
Luogo di nascita: San Mauro Torinese (TO), fra il 2009 e il 2010.

Indirizzo: Bonzo Recording Studio, San Mauro Torinese (prove e sperimentazioni), altreArts JAM Sound School, Torino (riunioni), Attimo Recording Studio, Cafasse (incisioni e miselazioni).

Genere: plurale. **No, genere musicale:** Pop italiano radicale, no-indie rock, no-canzone d'autore. **Manifesto:** Manifesto della musica bambina (www.lastanzadigreta.com/manifesto-della-musica-bambina)

Motto: Viva la musica bambina e democratica.

Coordinate musicali, dalla A alla Z: AC/DC; Banco del Mutuo Soccorso; CSI; Dire Straits; Ellis, Warren; Franco Battiato; Godspeed You! Black Emperor; Howlin' Wolf; I Giganti; Jack White; Kiss; Lucio Battisti; McFerrin, Bobby; Nick Cave & The Bad Seeds; 883; Pooh; Quintorigo; Radiohead; Sufjan Stevens; Testa, Gianmaria; Umberto Tozzi; Vinicio Capossela; Waits, Tom; Xavier Rudd; Young, Neil; ZZ Top.

Componenti: Leonardo Laviano: voce, chitarra, autorità anagrafica. Alan Brunetta: marimba, percussioni, pianoforte, struggenti arrangiamenti per archi, armonizzazioni "Fausto Leali". Jacopo Tomatis: mandolini, giocattoli, commissario del pop, armonizzazioni "Giorgio Canali". Umberto Poli: chitare intrise di sapore southern blues, armonizzazioni "Cugini di Campagna". Flavio Rubatto: percussioni, theremin, Farfisa, didjeridoo, ipnosi, armonizzazioni liturgiche. Dario Mecca Aleina: produzione, registrazione, serafica calma.

Disco: *Creature selvagge*

Etichetta: Sciopero Records

Distribuzione: Self

Produzione: Lastanzadigreta & Dario Mecca Aleina / Attimo Recording

Autori: Lastanzadigreta (tutti i brani), Erri De Luca (testo di "Erri"); Paolo Enrico Archetti Maestri (testo e musica di "Amore e Psiche").

Copertina: Cinzia Ghigliano

Personaggi principali del disco in ordine di apparizione: una bambina ("Creature selvagge") una lavagna in ardesia, una folla stupita, Pitagora sull'arca di Noè ("4-4-2"), Lisa Simpson ("Lisa"), una città, uomini vestiti da donna, alcuni cani ("Erri"), Galileo Galilei ("Vita di Galileo"), il compagno Jurij Gagarin, primo cosmonauta al mondo ("Camarade Gagarine"), il meccanismo che si inceppa ("Preludio a Deserto"), un personaggio di Dino Buzzati ("Inviti"), un uomo ("Deserto"), una donna ("Foglia d'autunno"), i filosofi del giardino, un gigante che tossisce, alcuni retili della Tasmania, Tina Modotti, Danilo Dolci ("Amore e Psiche").

Strumenti principali in ordine di apparizione: drum machine Farfisa Rhythm 10, chitarra acustica, mandolino elettrico, chitarra elettrica, Microrgan Farfisa, grancassa da orchestra, bidone dell'immondizia, violino, violoncello, ukulele, banjolino, glockenspiel, clavietta basso, cigar box, tamburo, il coro di bambini di altreArts JAM, latta di caffè (marchio registrato), pianoforte, mandolino napoletano, weissenborn, contrabbasso dei poveri, archetti, harmonium a



pedali, alcuni disturbi telefonici, contrabbasso, theremin, coro delle suore della Misericordia di Cafasse di Sotto, gong intonati, vibrafono, un 45 giri Melodija-MK con la voce di Jurij Gagarin, djembé, didjeridoo, chitarra classica, piano Rhodes, sintetizzatore, macchina da scrivere, finger cymbals, tastiera giocattolo Casio PT-80, metronomo, timer da cucina, carte da gioco (tipo piemontese). Nessun basso elettrico è stato maltrattato durante la realizzazione di questo disco. **Principali accordi in ordine di apparizione:** mi maggiore, la maggiore, si maggiore ("Creature selvagge"); sol maggiore, fa maggiore ("4-4-2"); si minore ("Lisa"); la minore, sol maggiore, fa maggiore ("Erri"); la minore ("La fatina delle frottole"); do maggiore ("Vita di Galileo" e "Camarade Gagarine"); la minore, sol maggiore ("Preludio a Deserto" e "Deserto"); sol maggiore ("Inviti"); mi maggiore, do diesis minore ("Foglia d'autunno"); la maggiore, fa diesis maggiore ("Amore e Psiche"). Vorremmo ringraziare tutti gli accordi in modo uguale, ma maggiormente il do maggiore.

Alcune citazioni celebri: «Con il cuore e il piede in stivali bucati» ("Creature selvagge"); «4-4-2 4-4-2 ottantadue ottantatré» ("4-4-2"); «Non si sta stravaccati a vedere il tempo passare» ("Lisa"); «Di notte la città è un paese civile» ("Erri"); «Ma anche il sole è soltanto un'altra stella fra le tante» ("Vita di Galileo"); «Da quassù è proprio tutto bellissimo, la terra è di un blu che sfuma al nero» ("Camarade Gagarine"); «Rallentare per scappare, sabotare per respirare» ("Preludio a Deserto"); «Vorrei passeggiare per vie misteriose con te» ("Inviti"); «Non esistesse questo testo» ("Deserto"); «Leggiadro il mio ultimo volo» ("Foglia d'autunno"); «C'è un gigante che tossisce nel tempo che un giovane si costruisce» ("Amore e Psiche").

Biografia in breve: Cinque musicisti si incontrano nel 2009 per un'iniziativa di solidarietà. Si piacciono. Cominciano a suonare, a scrivere canzoni insieme, a sperimentare idee di arrangiamento strane, accumulano strumenti e esperienza sul palco. Incidono due EP autoprodotti e stampati in tiratura limitata: *Lato A* (2012) e *Lato B* (2014, dal vivo). Lavorano in teatro, fondano una scuola di musica (www.altreartijam.com). Partecipano a festival, rassegne, raduni, rife di

beneficienza, premi di canzone: Lanterne Rock (vincitori nel 2013), L'artista che non c'era (finalisti nel 2016), Musicultura (targa *Un Certain Regard* alle audizioni 2016). Pubblicano il primo disco sulla lunga distanza nel 2016. Nel 2017 vincono la Targa Tenco per l'Opera Prima.

FAQ: «Ma avete tutti la barba?» Sì. «Chi scrive le canzoni?» Quello con la barba. «Perché gli strumenti strani?» Perché a fare gli arrangiamenti basso-chitarra-batteria si rischia di essere banali: se invece ci si mette alla prova con uno strumento non proprio, con digeggiature diverse, e che magari reagisce in maniera anomala perché non è neanche un vero strumento ma qualcosa che hai appena trovato nell'immondizia, vengono fuori cose più interessanti. E perché è ora che la marimba e il mandolino prendano il posto che gli spetta, al centro dell'organico standard per il rock'n'roll e il pop internazionale. «Ma è uno xilofono?» No è una marimba. «Ma è una chitarra piccola?» No è un mandolino. «Ma non è faticoso portarsi in giro tutta questa roba?» Sì. «Avete mai dei ripensamenti?» Sì. «Dove avete trovato quel bizzarro strumento?» Molto probabilmente al Balon (noto mercato delle pulci di Torino) o nell'immondizia. «Perché Lastanzadigreta?»

Perché Greta, che ora non c'è più, è la persona che ci ha fatto incontrare per la prima volta. «Perché "Musica bambina e democratica"?» Perché ci piace inseguire un'idea di musica per tutti, democratica, che mantenga quello stupore per la prima volta che si può avere solo da bambini. E perché spesso lavoriamo e suoniamo con i bambini. «Come nasce la collaborazione con Sciopero Records?» Gli Yo Yo Mundi sono i nostri fratelli maggiori, sono fra i pochi che hanno creduto in questo piccolo disco autoprodotta, ne hanno seguito la complicata genesi, hanno consigliato e sciolto dubbi, e a loro va il nostro grazie costante. Abbiamo diviso il palco con loro, e altre cose con loro - si spera - seguiranno presto.

«Come nasce la collaborazione con Erri De Luca per il testo di "Erri"?» Avevamo musicato un brano da il giorno prima della felicità. Con apprensione abbiamo chiesto a De Luca se potevamo includerlo nel disco, con stupore ha detto sì. «Vi riconoscete nell'etichetta di indie?» No, noi vorremmo essere mainstream ma il mainstream non è d'accordo. Ma è solo questione di tempo. «Perché avete scelto la via dell'autoproduzione?» Perché nessuno ha voluto produrci, e a un certo punto bisogna prendersi le proprie responsabilità. «Perché così tanto tempo per fare un disco?» Ci sono troppi dischi in giro, e così poco tempo per ascoltarli. È una questione di responsabilità, volevamo essere sicuri di dire le cose per bene. «Fate cover?» Solo una, "Non mi rompete" del Banco del Mutuo Soccorso. «Che cos'è altreArts?» altreArts è la nostra associazione culturale, con cui organizziamo festival e altre cose. Dal 2011 è nato il nostro progetto didattico, seguito full time da tre di noi, che si chiama JAM Sound School: un tentativo di proporre una piccola rivoluzione nell'insegnamento della musica, sviluppando l'ascolto, l'interplay, la collaborazione; un modo di fare e pensare la musica mettendosi in gioco, stupendosi, sapendo gioire, imparando - adulti e bambini - a essere "bambini permanenti". «Dove trovo il disco?» C'è un banchetto all'ingresso credo, se no su Internet. «Siete contenti di aver vinto la Targa Tenco?» Sì molto, grazie.

Ipocondria d'amore

Canio Loguercio & Alessandro D'Alessandro

La Targa Tenco e un riconoscimento inaspettato che ci inorgoglisce e ci rende però più consapevoli, che premia la cura meticolosa degli arrangiamenti e la ricerca poetica



In questo disco prevale la parola rispetto al canto, il respiro rispetto alla parola

Canti, ballate e ipocondrie d'amore nasce dall'idea di proporre in un disco gli arrangiamenti e le sonorità di oltre due anni di concerti, cercando di non tradire quella dimensione acustica che avevamo definito, aggiungendo solo piccoli, ma preziosissimi contributi, di altri musicisti che affettuosamente poi si sono aggregati, mantenendo l'atmosfera leggera e al contempo profonda di un canto a fil'e voce che si snoda, dolente e appassionato, fra litanie d'amore, serenate, ballate e giaculatorie cantate in napoletano, non per sottolineare un'appartenenza territoriale o un legame con la tradizione, ma per un'intima scelta poetica.

È un disco di canti e ballate frutto di una narrazione a metà strada fra la poesia e la descrizione di uno stato d'animo, sullo sfondo di una ipocondria dominante.

Ipocondria d'amore, per l'appunto. Anzi di un ammore con due "m", che oltre a proiettarci nel mondo della canzone napoletana, ci consente una dimensione quasi di gioco.

Del resto, a proposito di ipocondria, non si può non pensare ad Argante, il malato immaginario di Moliere e alla comicità della situazione. Nell'ostentazione di questo "ammore" così sofferto, infatti, c'è anche una buona dose di ironia, la stessa che accompagna i nostri spettacoli, dei piccoli recital in realtà in cui alle canzoni si alternano storie surreali in una sorta di 'teatro-canzone' o, meglio ancora, di 'canzone-teatro'.

Canti, ballate e ipocondrie d'amore non è solo un disco fatto con voce, chitarra e organetto, ma è anche un oggetto molto ricco e articolato. È un CD/book + DVD, edito da Squilibri, in cui si incontrano e si incrociano vari mondi, innanzitutto le nostre storie musicali profondamente diverse ma con il comune denominatore della sperimentazione e della ricerca, in cui il mondo visionario-elettrico dell'uno è rivisitato dall'altro in chiave acustica e loops ritmico-melodiche costruite dall'organetto.

Qui ritroviamo i suoni di Rocco De Rosa (co-autore di alcune musiche), Stefano Saletti, Cristiano Califano, Giuseppe 'Spedino' Moffa, Gabriele Gagliardini, Giuliana De Donno, Pino Pecorelli, Luca De Carlo e Paolo Modugno; le voci di Erica Boschiero, Peppe Servillo, Maria Pia De Vito, Antonella Costanzo, Rocco Papaleo, Nando Citarella e Lello Voce.

Nel book le brevi testimonianze di alcuni fra i tanti amici poeti, scrittori, artisti, che abbiamo incrociato o coinvolto nei nostri concertini come, tra gli altri, Nietta Caridei, Pinotto Fava, Gabriele Frasca, Gilda Policastro, Lidia Riviello, Emmanuele Curti, Maria Grazia Calandrone, Sonia Bergamasco, Andrea Satta; le immagini di Paolo Soriani, Alessandro Fusto, Marcello Merenda, Roberta Gioberti, Franco Caracci e Gigi Viglione e Salvatore di Vilio. E infine abbiamo un DVD contenente i video nati dalla collaborazione con il videoartista Antonello Matarazzo, fra cui quello della "Ballata dell'ipocondria (o del vibrione innamorato)" (brano peraltro inserito nella cinquina per la Targa come migliore canzone) già selezionato e premiato in numerosi festival internazionali (Parigi, Las Vegas, Londra, Buenos Aires, ecc.).

Si tratta di 13 canzoni di musica "popolare", sanguigna, immediata, ma assolutamente non "di genere", ricche di citazioni e suggestioni che vanno dal rock al folk, in cui l'asciuttezza armonica e l'iterazione ritmica fanno da contraltare a un'ampia varietà di linee melodiche costruite su testi sicuramente complessi, rispetto alla media, ma forti e diretti.

La scelta musicale e degli arrangiamenti rimane molto fedele all'idea iniziale, quella dei nostri live, rinnovata ogni volta nel dialogo continuo tra il canto della voce e il canto dell'organetto e attraverso la creazione di sovrapposizioni ritmico/armoniche, molte delle quali realizzate direttamente durante il concerto, attraverso l'utilizzo di una buona dose di elettronica.

Una sorta di musica acustico-elettrica, piuttosto che elettro-acustica; il suono resta acustico, ma l'elettronica diventa funzionale sia alla creazione delle basi sulla quali si snodano le parole e le corde (molte delle basi ritmiche sono realizzate percuotendo l'organetto)



sia alla manipolazione con effetti dello stesso suono originale. E ci riconosciamo abbastanza in chi definisce il nostro stile una sorta di 'Urban-Folk', nonostante le nostre 'provenienze' musicali di partenza siano diametralmente opposte. Uno viene dalla musica urbana, quella VesuWave che ha reso Napoli un centro europeo delle musiche underground, per sposare in seguito la tradizione, in particolare modo quella napoletana; l'altro proviene dal folk, suona uno strumento intriso nelle radici, ma è sempre stato attratto dalla voglia di 'sconfinare' in stili e soluzioni non esattamente catalogabili nella musica di matrice popolare.

La Targa Tenco per la migliore produzione in dialetto riconosce uno degli aspetti principali di questo lavoro: lo scavo linguistico, la ricerca sulla parola. Ma è importante sempre tenere a mente che si tratta di canzoni, non di testi poetici. Le canzoni sono degli oggetti strani, sono fatte di parole che si incastrano fra ritmi e melodie, hanno delle regole abbastanza ferree in cui si alternano strofe e ritornelli. Le parole delle canzoni viaggiano sulla musica ed è questa che può farle arrivare dritto al cuore. Le canzoni, anche se colte, devono essere per forza popolari.

La Targa Tenco è un riconoscimento inaspettato che ci inorgoglisce e ci rende però più consapevoli del lavoro che abbiamo fatto, che premia la cura meticolosa degli arrangiamenti e la lunga ricerca poetica condotta in tanti anni intorno alla "canzone d'ammore"; che riconosce, per l'appunto, la possibilità di forme musicali popolari e d'autore capaci di porsi in un ambito espressivo al di fuori dei generi consolidati, difficili da etichettare.

In questa terra di mezzo ci siamo mossi cercando di togliere piuttosto che aggiungere, di badare più al senso che alle forme, con un passo artigianale basato su pochi elementi, quelli che reputavamo essenziali.

Ecco, l'essenzialità forse è la chiave di questo disco in cui prevale la parola rispetto al canto, il respiro rispetto alla parola, in cui si susseguono canzoni di un amore viscerale e profondo come il rumore del mantice dell'organetto.

Foto Show

Dopo qualche anno di assenza torna Fabrizio Fenucci con il suo Foto Show, un laboratorio fotografico aperto al pubblico in cui vengono ritratti i protagonisti del Tenco. Come è possibile vedere da alcune delle fotografie pubblicate, non si tratta soltanto di cantautori, ma anche di amici e operatori del settore musicale. Il laboratorio sarà, come da tradizione, nel mezzanino del teatro Ariston.



Don Andrea Gallo



Luciano Ligabue



Carlin Petrini



Luigi Bolognini



Samuele Bersani



Stefano Senardi



Edoardo Bennato



Toni Verona



Gianni Mura



Marco Paolini



Sergio Staino



Francesco De Gregori

Cantautori a scuola: perché un Convegno

Mario De Luigi



L'assegnazione del Nobel per la Letteratura a Bob Dylan, lo scorso anno, ha dato origine a una serie sterminata di polemiche - scrittori di prestigio profondamente offesi da un premio attribuito a un menestrello rock anzi che a un letterato di professione, operatori della cultura che hanno invece salutato con entusiasmo la svolta dell'Accademia di Svezia - in merito all'annosa questione legata ai rapporti fra canzone e poesia (o, più in generale, canzone e letteratura), tema che il Club Tenco fin dalla sua fondazione, 45 anni fa, aveva posto al centro della sua attività di ricerca e affrontato attraverso tavole rotonde, incontri, convegni - fortemente voluti, a complemento e integrazione della componente spettacolare, dal fondatore Amilcare Rambaldi - con la partecipazione di esponenti eccellenti di entrambi gli schieramenti: basta scorrere i programmi degli eventi organizzati o sponsorizzati dal Club - non solo a Sanremo, a latere della Rassegna, ma in sedi disseminate in tutta la penisola e nell'ambito delle manifestazioni più svariate - oppure attingere agli atti delle tre edizioni del Congresso Nuova Canzone (dal '75 al '77), o ancora scorrere la ricca bibliografia di volumi dedicati a un approccio analitico del repertorio dei nostri cantautori più illustri, pubblicati nel corso degli ultimi decenni sull'onda lunga del sasso gettato all'epoca, per capire da un lato fra quante difficoltà si siano mossi gli studi sull'argomento e quale chiusura, dall'altro, essi abbiano invece avuto in sede istituzionale.

Eppure già intorno alla metà degli anni '70 un poeta del calibro di Franco Fortini non solo si era cimentato nell'arduo linguaggio della canzone (con risultati artisticamente straordinari, anche se trascurabili da un punto di vista commerciale), ma in un articolo aveva espresso la ferma convinzione che l'avvenire della poesia fosse proprio nella canzone. Gli excursus come "parolieri" di autori come Calvino, Roversi, Rodari, Eco e tanti altri nomi illustri del nostro impero letterario, del resto, non sono meno numerosi degli adattamenti musicali realizzati su testi di Pavese, Quasimodo, Palazzeschi, Pasolini e tanti altri maestri della parola scritta da parte di cantautori o musicisti di differente estrazione - es. Modugno, per citare solo un nome fra tutti - naturalmente con esiti alterni, proprio per le caratteristiche non sempre conciliabili dei due linguaggi.

Dylan ha tagliato la testa al toro, dopo la conquista del Nobel, con una dichiarazione lapidaria: "Le canzoni non sono letteratura: devono essere cantate, non lette". Una posizione che i nostri cantautori storici - Vecchioni, Dalla, Guccini e parecchi altri - avevano del resto più volte espresso sia in interviste sia attraverso i loro interventi in momenti congressuali. Ciò che induce a chiedersi se l'Accademia di Svezia non sia forse rimasta un po' indietro rispetto ai tempi che cambiano: se l'intenzione era quella di premiare Dylan (o altri nomi non meno meritevoli sul terreno della parola cantata, e ce ne sono stati molti nell'ultimo mezzo secolo) avrebbe infatti avuto maggior senso avere il coraggio - o la sfrontatezza - di assegnargli il premio non per la Letteratura ma per la Canzone, facendo finalmente uscire questa disciplina dal ghetto della sottocultura in cui finora è stata confinata.

Il lavoro svolto dal Club Tenco su questo terreno, d'altra parte, non è rimasto fortunatamente senza frutti, grazie all'azione di sensibilizzazione delle isti-

tuazioni svolta non solo a beneficio del valore della canzone d'autore (e della musica extracolta in generale) come strumento di crescita culturale, ma anche in relazione ai suoi rapporti con il mercato - da ricordare, a questo proposito, gli atti dei tre convegni "Musica e mercato" organizzati dal Club, sempre a Sanremo, a metà degli anni '90 - ottenuta mediante il confronto fra differenti categorie di operatori: azione che forse, in questi ultimi anni, si era forse un po' persa per strada, e che con il recente insediamento del nuovo direttivo si vuole fermamente recuperare. Ma grazie anche all'opera di scouting avviata fin dai primi anni d'attività - con la scoperta e il lancio sul palco dell'Ariston di artisti di notevole spessore (es. Paolo Conte, sempre per citare un nome fra tutti) divenuti protagonisti dell'attuale scena musicale e culturale - che prosegue instancabilmente a livello locale con le iniziative de "Il Tenco Ascolta" sul territorio per scoprire nuovi personaggi, alternativi al mainstream consumistico: potenziali eredi di quei Guccini, Ciampi, Vecchioni che - additati in un articolo sul settimanale "Oggi", nel lontano 1972, come "bravi, bravissimi, ma chi li vuole?" - innescarono nella mente (e nel cuore) di Rambaldi l'idea di fondare il Club Tenco.

E grazie, ancora, alla nuova attenzione posta dai media in questi anni nei confronti della canzone d'autore, non più vista come enclave elitaria all'interno dei meccanismi dello show business ma come forma autonoma d'espressione artistica, meritevole di essere seguita con attenzione e appoggiata in tutte le fasi del suo sviluppo, con l'obiettivo di costruire un pubblico più maturo e consapevole: e s'innesta qui il progetto delle Targhe Tenco, lanciate nell'84 per segnalare le migliori realizzazioni discografiche dell'anno e divenute un punto di riferimento insostituibile per monitorare gli orientamenti della produzione su questo fronte. Grazie, infine, all'azione più recente promossa dal Club - tramite alcuni giovani soci tra i più attivi - di instaurare relazioni con il mondo scolastico per far conoscere alle nuove generazioni il patrimonio della

nostra canzone d'autore: l'articolata serie di esperienze sul territorio attuata negli ultimi anni è, in quest'ottica, il punto di svolta in cui si lascia la teoria dietro le spalle (i dibattiti, le analisi, il confronto dei testi) per passare alla pratica.

A questo punto si inserisce l'apertura del ministro Franceschini sulla "opportunità di insegnamento nelle scuole dei testi dei cantautori, in quanto forme d'arte e momenti di formazione culturale dei valori che hanno accompagnato intere generazioni" - espressa in più occasioni negli ultimi tempi e ribadita nell'incontro con Patti Smith ai primi di Maggio di quest'anno - cui il Club Tenco ha replicato con l'auspicio che "l'impegno istituzionale espresso in proposito dal ministro possa investire l'intero patrimonio della nostra canzone d'autore, non limitandosi dunque ai testi, che insieme alla musica sono componente essenziale di tale forma d'espressione artistica": auspicio subito rimbalzato sulla stampa - sottolineato da un intervento sulle pagine de "l'Unità" del responsabile artistico del Club, quindi ripreso da testate diverse nonché dai social media - che ha condotto alla scelta di organizzare quest'anno, accanto alla Rassegna 2017, un Convegno specifico volto a richiamare l'attenzione sulla necessità che la scuola si apra a linguaggi diversi da quelli tradizionali.

L'ipotesi di introduzione della canzone d'autore come materia di studio nell'apparato didattico nazionale non sembra dunque più utopia, oggi, e il Convegno di Sanremo mira proprio ad affrontare il tema sotto varie angolazioni, con il contributo di rappresentanti di tutte le forze coinvolgibili nell'operazione (dal mondo della discografia a quello dell'editoria musicale, dal fronte artistico a quello della tutela dei diritti), nell'intento di concordare un piano di lavoro che conduca a risultati concreti. Non sarà impresa facile, sia perché i confini fra i generi - con la rivoluzione in corso nei modelli di consumo - si fanno sempre più tenui: "chi insegna cosa, dove e come?" potrebbe perciò essere l'interrogativo cui rispondere (o almeno tentare di farlo) nel corso di queste sessioni introduttive.

Nel frattempo la canzone - d'autore e non - rinnova quasi di giorno in giorno il proprio guardaroba, sperimentando contaminazioni con generi un tempo esecrati (prima il rock, quindi il rap, solo per restare nell'ambito dei filoni più popolari), facendo insieme cadere le classificazioni e i codici elaborati negli anni dai critici maggiormente rigorosi: lo spartiacque più attendibile diviene, giocoforza, quello fra produzione di qualità, portatrice di valori artistici e culturali, e produzione di semplice evasione e/o intrattenimento. Forse, in questa chiave, quella che finora si è sempre considerata canzone d'autore potrebbe meritare una ridefinizione, sia nel ruolo sia nelle finalità; facciamoci magari al riguardo un appunto a piedipagina.

Anche per il Club Tenco, dunque, il Convegno di quest'anno costituisce una nuova partenza da zero. Dall'interesse istituzionale (da parte sia del Ministero dei Beni Culturali sia del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, oltre che dagli enti locali) all'attesa già manifestata dai media, dalla disponibilità dei relatori in programma all'impegno assunto dal Club per offrire ai lavori la massima visibilità, le condizioni questa volta ci sono tutte per la riuscita dell'iniziativa: il passaparola d'ordine, ora, è di non perdere questa occasione.

Insegnare le canzoni

Franco Fabbri



Henri de Toulouse-Lautrec, la cantante Yvette Guilbert

La declaratoria ministeriale non fa riferimento alla popular music perché chi la stese non volle che si usasse il termine.



Franco Fabbri ha lavorato a lungo come autore e musicista negli Stormy Six. Attualmente è Visiting Professor all'Università di Huddersfield e insegna storia della popular music al Conservatorio di Parma

che nelle mie canzoni c'era qualcosa di più che non le sole parole, ma la maggior parte della gente non fa il musicista." Qui si deve dare atto a Franceschini, anche se magari non ne aveva l'intenzione, di aver fatto uso della prudenza del politico. Parlare di scuola e di musica, soprattutto in Italia, è delicato. Siamo nel Paese di Benedetto Croce: tutto l'impianto del sistema educativo italiano è ancora modellato sulla svalutazione crociana della musica come "tecnica", all'estremo inferiore di una gerarchia che vede la poesia, "pura" per definizione, collocata sul livello più alto. Questo spiega molto: dalla scarsità degli insegnamenti musicali nelle scuole di ogni ordine e grado, al ritardo con cui le discipline musicologiche sono state introdotte nell'università, con il conseguente sentimento di minoranza marginale (così era descritta la musicologia italiana in un testo della fine degli anni Cinquanta); e dopo che finalmente la musicologia ebbe trovato il suo spazio, ci vollero decenni (fino alla metà degli anni Settanta) perché l'etnomusicologia ottenesse il suo, con il sottinteso che sarebbe stato ancora più minoritario e non avrebbe trascinato con sé interessi spuri (come quello per la "musica di consumo").

Ancora pochi anni fa, quando furono riviste le declaratorie ministeriali delle discipline musicologiche (quei riassunti di poche righe in cui si descrive in cosa consiste, e soprattutto in cosa *non* consiste una disciplina accademica), nella descrizione dell'etnomusicologia fu scritto che nei suoi oggetti di studio rientravano "le musiche popolari (anche contemporanee)": una bella non-definizione, perché nella storia degli studi musicali in Italia la musica popolare è quella di tradizione orale (non la canzone, il pop, il rock, ecc.), e certamente esiste una musica popolare contemporanea (le musiche cosiddette neo-tradizionali, ad esempio), che però non è quella che si vorrebbe lasciar intendere.

Dunque il documento ministeriale sembra avere un unico scopo, quello di dire e non dire, in modo da poter essere interpretato arbitrariamente da chi possiede una briciola di potere accademico. È anche il sintomo di una presunzione di superiorità, per cui chi si è formato nelle discipline musicologiche tradizionali, anche senza avere alcuna esperienza specifica, viene ritenuto in grado di occuparsi di Brassens, dei Beatles, di Battiatto: tanto "c'è già tutto in Bach", come dicono certi maestri di Conservatorio.

È possibile che il ministro Franceschini – beato lui! – ignori questi dettagli, ma è chiaro che se avesse detto che "le canzoni dei cantautori" andrebbero insegnate nelle scuole, implicando anche la musica, si sarebbe trovato impigliato in un ginepraio, che qui esemplifico con qualche domanda: se le canzoni devono essere studiate nelle scuole, chi le insegnerà, visto che lo studio delle canzoni non è previsto dalle declaratorie ministeriali, e dunque non esistono insegnamenti specifici nell'università? Se l'insegnamento delle canzoni implica anche la parte musicale, chi le farà ascoltare? Con che strumenti? Con quali apparecchi di riproduzione, la cui pessima qualità nelle scuole di ogni ordine e grado,

in Italia, è leggendaria? O si costringeranno gli studenti a esercizi di solfeggio parlato o di analisi dello spartito, applicando metodi analitici concepiti per altri linguaggi e altri generi, messi in discussione – ormai – per qualunque tipo di musica?

Domande come queste non sono nuove. Le ponevano già, una quarantina di anni fa, docenti di musica ed educatori, in altre parti d'Europa, messi a confronto con le curiosità dei loro studenti a proposito del pop e del rock dell'epoca, che la loro formazione "classica" non permetteva di soddisfare. Fu così che in varie università (lontano da qui) si aprirono corsi sulla *popular music*. Il termine è stato accettato da allora – anche se ha una storia ben più lunga – per indicare quell'insieme di attività musicali che fin dal primo Ottocento erano state riconosciute come "altre" rispetto ai due concetti (allora nuovi) di "musica classica" e "musica folk".

Nel mondo anglofono *popular music* è un termine di uso comune, anche se non sempre univoco; nel mondo degli studi musicali internazionali è un concetto noto e condiviso: se uno dice che si occupa di studi sulla popular music, chiunque capisce di cosa si tratta, a quali generi si interessa (in un elenco assai ampio).

In Italia, a livello istituzionale, la situazione è schizofrenica. La declaratoria ministeriale non fa riferimento alla popular music, e se non lo fa è precisamente perché chi la stese non volle che si usasse il termine. Nei Conservatori, invece, il termine circola ufficialmente, perché il MIUR ha istituzionalizzato i corsi di jazz e popular music, dove si insegnano tecniche e storia di quei macrogeneri. Ma la *popular music*, lì, è rubricata insieme al jazz (e subordinata a quello, come se ne derivasse storicamente e fosse gerarchicamente inferiore, per motivi non spiegati) all'interno della categoria delle "musiche improvvisate e audiotattili". Ohibò! La *popular music* sarebbe musica improvvisata? Che l'improvvisazione faccia parte delle pratiche incluse nell'universo della *popular music* è vero. Ma che serva a definire quell'universo? Se non è improvvisata non è *popular music*? E "audiotattile"?

Il concetto è stato inventato per inquadrare quelle pratiche musicali che sono legate al senso del tatto e all'ascolto, con l'idea di separarle da quelle legate alla vista, alla lettura (della musica scritta). Anche in questo caso l'uso del concetto in senso definitorio non funziona: un concertista "classico" non usa il tatto e l'ascolto? I maggiori compositori del Settecento e dell'Ottocento non erano anche esecutori (e improvvisatori)? Non si basavano sulle sensazioni tattili, sull'ascolto, sulla memoria uditiva? Invece di mettere in discussione un pregiudizio, quello che la musica "colta" si debba identificare con la partitura, si accetta l'emarginazione delle altre musiche, con l'idea che lì la scrittura non conti, e che ciò che le distingue sia una sorta di "toccare a orecchio".

E dunque, caro ministro, non c'è che da sperare che il suo appello sia raccolto da chi ha il potere di farlo. Magari chiamando le cose col loro nome.

Attività in sede

Marika Amoretti

È l'ultima domenica di maggio, la prima con un clima quasi estivo, e chi si trova a passare a piedi o in bicicletta lungo la pista ciclabile di Sanremo, all'altezza di quelli che furono i magazzini della vecchia stazione ferroviaria, nota una schiera di persone, in attesa. Sono in attesa di partecipare a un evento multimediale, un percorso che include un'opera d'arte, una piccola mostra fotografica, una performance musicale e la proiezione di un videoclip. Il contenitore di questo evento, intitolato "ConFusion in an old station" è la sede del Club Tenco. Chi lo ha realizzato non è un collettivo di artisti di fama, ma i ventotto alunni di una terza scientifico del Liceo Cassini di Sanremo.

Nell'ambito dell'alternanza scuola lavoro, che, in base alla nuova normativa dell'istruzione, prevede che gli studenti del triennio delle scuole superiori escano dall'aula per sperimentare nuovi contesti, imparando a fare qualcosa che esula dalle discipline curricolari, questa classe ha realizzato un progetto insieme al Club Tenco.

I ragazzi hanno seguito laboratori con esperti, tra cui Vittorio De Scalzi, scelto un tema – la confusione – e realizzato in prima persona gli elementi che costituiscono l'evento. Ci sono un quadro nato dal riciclo di materiali e l'uso di diverse tecniche, le fotografie ispirate dai singoli brani dell'album "Le dimensioni del mio caos" di Caparezza, un videoclip che ha trasposto in immagini "Un matto" di Fabrizio De André, vari cartelloni con frasi sul tema, l'esecuzione dal vivo di due canzoni e un monologo scritto per l'occasione. Questa che abbiamo descritto è l'ultima, per ora, tappa del percorso che il Club Tenco ha creato con le scuole.

Il primo esperimento risale all'autunno 2012. Lo chiamo esperimento perché abbiamo provato ad invitare alcune classi dei licei della provincia di Imperia ad un incontro nel corso del quale Enrico de Angelis ha spiegato loro cos'è la canzone d'autore. I ragazzi hanno reagito positivamente, i docenti altrettanto, e abbiamo quindi orga-

nizzato, nella primavera successiva, nell'aula magna che condividono i due istituti imperiesi, una lezione su musica e anarchia, tenuta da Sergio Secondiano Sacchi.

Da quando il Club ha avuto a disposizione la sede presso l'ex stazione, è stato possibile istituire un vero e proprio progetto, diretto alle scuole superiori della provincia.

Gli studenti hanno cercato di individuare, guidati da Massimo Cotto, gli elementi che hanno permesso ad alcuni brani di lasciare il segno, di conoscere il valore di Ivan Graziani, accompagnati da Paolo Talanca e dalla moglie di Ivan, Anna, hanno scoperto grazie a Enrico de Angelis e Annalisa Piubello che Italo Calvino ha scritto anche testi di canzoni e hanno ascoltato le esperienze nel mondo della discografia di Stefano Senardi. Nel 2017 il filo conduttore è stato "quello che alla musica gira intorno", ampliando la prospettiva al mondo della fotografia dello spettacolo, della radio e dell'organizzazione degli eventi.

Per la prima volta è stata attuata l'esperienza di alternanza scuola lavoro di cui si è già scritto. Inoltre è stato realizzato un appuntamento rivolto alle scuole medie inferiori, con il musicista Tony Cercola, che ha raccontato come la musica possa essere uno strumento per combattere il bullismo.

Per il corrente anno scolastico abbiamo in programma anche un evento che includerà addirittura gli alunni della scuola primaria.

Se affermassi che portare avanti un progetto di questo genere è semplice, mentirei. Esso richiede l'impegno dei dirigenti scolastici, dei docenti, dei soci del Club coinvolti e degli esperti che danno la disponibilità a tenere le lezioni e comporta permessi, domande, scartoffie varie. Ma vedere la sede riempita da un centinaio di ragazzi e verificare che, incontro dopo incontro, sono più competenti, incuriositi, e alcuni di loro hanno scoperto un nuovo interesse e stanno continuando la ricerca a livello personale vale la pena, ve lo assicuro.

a.s. 2015/2016

Massimo Cotto: **E qualcosa rimane**

Paolo Talanca e Anna Bischi Graziani:

Ivan Graziani. Il primo cantautore rock

Enrico de Angelis e Annalisa Piubello:

Calvino e gli anni delle canzoni

Stefano Senardi:

Trentasei anni nella discografia italiana

a.s. 2016/2017

QUELLO CHE ALLA MUSICA GIRA INTORNO:

Marco Donatiello e Mauro Vigorosi:

La fotografia dello spettacolo

Maurilio Giordana: **Il mondo della radio**

Graziella Corrent, Davide Geddo, Nico Zanchi:

L'organizzazione di eventi

Tony Cercola: **Come conquistare il mondo con una buatta**

CANTAUTORI A SCUOLA

Palafiori, 19-20-21 ottobre 2017 - Coordinatore: Sergio Staino

Convegno a cura del Club Tenco Sanremo - con il patrocinio dell'USR (Ufficio Scolastico Regionale) Liguria

I GIORNATA

Giovedì 19 Ottobre, ore 15.00/18.00

Salute delle autorità locali: rappresentanti di Comune di Sanremo, Provveditorato agli Studi di Imperia e Direzione Ufficio Scolastico Regionale, Genova

- Sergio Staino: Introduzione ai lavori
- Marika Amoretti (Club Tenco)
- Emanuele Putignano (bSmart)
- Mimmo Ferraro (Squilibri Editore)
- Roberto Vecchioni (autore e interprete)
- Paolo Jachia (saggista)

DIBATTITO APERTO

- Intervento di Valeria Fedeli, ministra dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca

II GIORNATA

Venerdì 20 Ottobre, ore 11.00/13.00

Tavolo riservato agli operatori del settore musicale: Gaetano Blandini (Siae), Claudio Buja (Emusa), Mario Limongelli (PMI), Isabella Longo (Emca), Enzo Mazza (Fimi), Andrea Micciché (Nuovo Imaie), Roberto Razzini (FEM), Giordano Sangiorgi (MEI/AudioCoop), Toni Verona (Anem)

Ore 15.00/18.00

Relazione lavori mattinata fra operatori

- Mario De Luigi (Club Tenco)
- Ilaria Cavo (Regione Liguria)
- Paolo Dal Bon (Fondazione Gaber)
- Francesco Stella (C. S. De André Univ. di Siena)
- Debora Bertozzi (insegnante)
- Jacopo Tomatis (Ass. Culturale AltreArti)
- Steven Forti (Club Tenco)

DIBATTITO APERTO

III GIORNATA

Sabato 21 Ottobre, ore 15.00/18.00

- Paolo Talanca (Club Tenco)
- Franco Mussida (Centro Professione Musica)

Forum fra giornalisti del settore musicale

DIBATTITO APERTO

- Antonio Silva (Club Tenco): Conclusioni

IL DISCO ALLEGATO, MANUALE DI ISTRUZIONI

Sergio Secondiano Sacchi

NACÍ EN EL MEDITERRÁNEO

La sigla di questa percorrenza tra territorialità marittime e culture musicali non può essere che **La mer** di Charles Trenet, Premio Tenco 1991. Un premio, piace ricordarlo, pervicacemente voluto da Amilcare Rambaldi a coronamento di un sogno a lungo inseguito. Per cantare questa canzone, Trenet uscì dallo scenario e si ripresentò indossando una giacca azzurra.

Due anni dopo Amilcare lasciava l'eredità della conduzione del Club a quei ragazzi, ormai adulti, che aveva radunato all'inizio degli anni Settanta. Trascorso un altro biennio e rassicurato sul fatto che la gestione collegiale funzionava davvero, aveva pensato di partirsene in pace, pochi giorni dopo la Rassegna del 1995. Nel 2001 se ne sarebbe andato anche Trenet.

Le grandi voci della canzone francese dai natali mediterranei sono almeno cinque: partendo da levante incontriamo Léo Ferré, monegasco, Gilbert Bécaud di Tolone, Juliette Gréco di Montpellier, Georges Brassens di Sète e Charles Trenet di Narbonne. Che, analogamente a Montpellier, non si affaccia direttamente sul mare, mantenendosi pudicamente a qualche chilometro di distanza. Ma lo domina essendo in parte costruita su un colle, esattamente come fa con la piana vignaiola del fiume Aude. Terra di mare, per l'appunto.

Poi, proseguendo in direzione della Spagna, tra acqua e terra non c'è più un confine diretto e il paesaggio potrebbe ricordare quello dalmata, dove sono le isole a nascondere l'orizzonte. Però l'acqua visibile dall'auto o dal treno non è marina ma salmastra: si tratta di enormi stagni.

Trenet, che pure qui è nato, scrive *La mer* nel 1943, mentre viaggia in treno per Perpignan, suggestionato dagli illusori specchi di acqua:

*Il mare
che lungo golfi chiari vediamo danzare
ha riflessi d'argento, il mare
riflessi cangianti sotto la pioggia*

Ma non crede molto in questa canzone, tanto è vero che non la incide, offrendola invece a Suzy Solydor reduce dal grande successo della versione francese di *Lili Marleen*. A differenza di artisti come Édith Piaf o Ray Ventura, indisponibili a ogni forma di compromesso, la Solydor e Trenet non disdegnano concerti a beneficio delle truppe d'occupazione, come del resto fa Maurice Chevalier. Qualche cantante famoso celebra addirittura il regime di Vichy, come il basco André Dassary che inneggia a Pétain con *Maréchal, nous voilà*.

Ma il brano non convince nemmeno la Solydor che finisce per abbracciare comunque il tema marinairesco incidendo in quello stesso anno *Le soldat de marine*.

Bisogna aspettare la fine della guerra perché la canzone finisca in una sala di registrazione grazie a un'altra donna, Renée Lebas. Che è una specialista degli anticipi: precedendo Yves Montand, nel 1948 sarà la prima interprete di *Les feuilles mortes*. Ma la fortuna aride ai secondi ed è la successiva versione di Trenet che arriva al successo. Che si fa

poi internazionale con la versione strumentale di Benny Goodman e, negli anni Sessanta, con quella in inglese di Bobby Darin, *Beyond the Sea*.

E così, ispirata da specchi d'acqua stagnanti, *La mer* diventa la canzone marina per antonomasia e, nonostante le modeste aspettative dell'autore, una pietra miliare nella storia dell'industria discografica. Le varie versioni de *La mer* hanno venduto circa settanta milioni di copie.

Come lo stagno si trasforma in mare, una canzone ritenuta minore diventa un trionfo. Altro che il brutto anatroccolo.

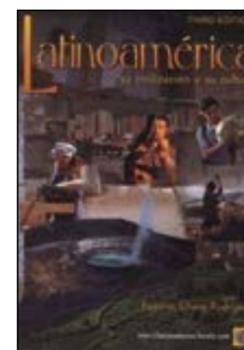
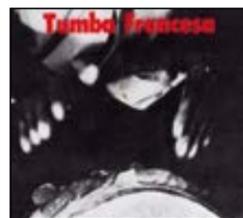
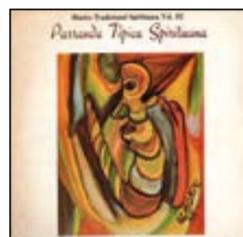
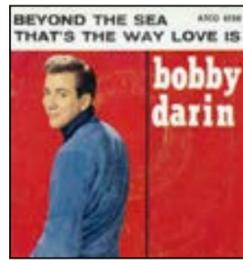
AMORE CHE VIENI, AMORE CHE VAI

Nel mondo musicale ispanico vengono denominati *cantes de ida y vueltas*, canti di andata e ritorno. È quel vasto repertorio di musica flamenca esportato nel Nuovo Continente, soprattutto a Cuba, che s'incontra con ritmi e sonorità africane dando vita a un meticcaggio sonoro in grado di sviluppare nuove espressioni musicali.

La storia delle origini è molto complessa e dibattuta perché non tutte queste danze nascono, in realtà, dal flamenco. Per esempio, è solo all'inizio dell'800 che il fandango, uno dei ritmi più esportati nel nuovo continente dove influenzerà anche il *jarabe* messicano, s'integra nella musica popolare dell'Andalusia, diventandone uno delle forme (*palos*) fondamentali. Prima apparteneva alla tradizione colta ed era stato esaltato dalle composizioni di autori come Scarlatti, Boccherini e Mozart. Viene quindi da chiedersi se la decima dei *repentistas*, gli improvvisatori cubani, o la *guaracha* con i suoi ritornelli, ambedue derivate dal *fandango spiritano* cantato a cappella o accompagnato con chitarra, trovino la loro ascendenza nel flamenco popolare oppure nelle danze di quegli autori classici che animavano le feste eleganti dei padroni creoli.

La versione latino-americana della canzone popolare spagnola cambia di nome, con alcune eccezioni tra cui la rumba, il corrido, il bolero. In verità, in alcuni casi come nel tango, si è dibattuto a lungo se si tratti di autentica discendenza o di semplice omonimia. L'andirivieni è accompagnato da varianti onomastiche perché in Spagna il *tanguillo* è sia il tango gitano di Cadice, che si canta spesso in coro, sia il nome dell'habanera cubana nell'operetta locale, la *zarzuela*. È l'equivoco destino dei diminutivi: nell'America del Sud, la nostalgia *siguriya* diventa la *seguidilla*, omonima di un canto castigliano della Mancha. Anche il *corrido* messicano, genere di narrativa cantata con cui si sono celebrati tanti episodi della Rivoluzione di Villa e Zapata, deriva dalla Spagna: da quello andaluso e dal *romance* della Castiglia.

Attenzione, però: nella musica caraibica il percorso di andata e ritorno non riguarda solo le traversate atlantiche, ma anche rotte marittime brevi. Come quella tra Cuba e la vicina Haiti dove, portando la loro musica francese, riparano i coloni cacciati dalla rivoluzione nera del 1804, mentre nella Haiti liberata cercano rifugio gli schiavi fuggiti. A Cuba sorgono le società di Tumba Francesa dove vengono alla luce varie danze, come il ballo di coppia denominato *masón*, imitazione



di quello che il servo africano vedeva ballare nella casa del padrone.

Alcune delle forme musicali della variegata famiglia del flamenco (che, è bene ricordarlo, non è musica necessariamente gitana, si vedano i dischi riguardanti il grande cantante degli anni Dieci e Venti, don Antonio Chacon, o quelli del Concorso del *Cante jondo* organizzato a Granada nel 1922 da Manuel de Falla e Federico García Lorca) hanno denominazioni di evidente origine geografica: da Siviglia e da Granada provengono la *sevillana* e la *granaina*, da Murcia la *murciana*, mentre la *cartagenera* non è tipica della città di Cartagena, bensì dalla vicina zona mineraria di Cartagena-La Unión, polmone economico della Murcia. La *malagueña*, la tipica danza di Malaga, sbarca in Centro-America dove conosce adattamenti locali. Sicuramente memorabile è quella del musicista e pianista cubano Ernesto Lecuona, che la compone nel 1928 come sesto movimento della *Suite Andalusia*. Seppur solo nominalmente, la *malagueña* sopravvive in Messico nella regione nord-orientale Huasteca. Un esempio significativo ci viene fornito dalla *Malagueña salerosa*, grandissimo successo popolare grazie al film *Enamorada* nel 1947. È attribuita al cantante e attore Pedro Galindo e al compositore Elpidio Ramírez, ma si tratta di un'appropriazione indebita, specialità in cui Ramírez è recidivo avendolo già fatto con *Cielito lindo*: è la semplice trascrizione di un brano appartenente alla tradizione popolare, come dimostra la versione dei Rancheros risalente a quattordici anni prima. È un *huapango huasteco*, ritmo molto spesso in 6/8, uno dei più consueti della *malagueña* andalusia. Se nel viaggio transoceanico la musica ha perso parte della sua originaria struttura, l'anima tradizionale sopravvive nel testo che riprende un *topos* molto caro al flamenco gitano, l'autocommiserazione per la propria condizione economica:

*se mi disprezzi perché sono povero
ti dico che hai ragione
io non ti offro ricchezze
ti offro il mio cuore
in cambio della mia povertà*

Sevillana, cartagenera, granaina, murciana, malagueña... Ma non è solo nella musica latina che le città danno il nome alle danze, si pensi a quel valzer lento, nato negli Stati Uniti nel XIX Secolo e definito *Boston* che, nella versione figurata viene anche denominato *hesitation*. A questo ritmo Paolo Conte renderà omaggio in quel disco denso di citazioni, più o meno scoperte, che è *Agua-plano* (visto che siamo nei paraggi: nell'omonima canzone c'è un esplicito riferimento musicale a *Tabu*, di Margarita Lecuona, autrice di grandi successi e lontana cugina del più celebre Ernesto).

È nell'ultimo decennio dell'Ottocento che il *boston* sbarca in Europa dove però risente della concorrenza del valzer viennese, dall'andamento più sostenuto, che sopravvive soprattutto grazie a Franz Lehar. Però, per l'operetta sono state scritte notevoli pagine musicali anche di valzer lento, basti pensare al *Valzer di Frou Frou* in *La duchessa del Bar Tabarin* di Carlo Lombardo, presentata nel 1916.

CHE BEI FIOR CARNOSI SON LE DONNE DELL'AVANA

Nell'isola di Cuba le danze barocche europee, come la passacaglia e la sarabanda, s'incontrano con la ricchezza ritmica della negritudine africana e di queste contaminazioni esistono tracce già dai primi insediamenti coloniali, come ricorda Eugenio Chang-Rodríguez: " *El son de Má Tedora*, composto in onore dell'africana libera Teodora Ginés e così somigliante ai ritmi afrocubani del nostro secolo, divenne popolare a Santiago di Cuba già nel 1580" (Chang-Rodríguez, Eugenio *Latinoamérica: su civilización y su cultura* Thomas Learning, Inc. New York, 2008, pag. 308.) A dimostrazione di come clima di "andata e ritorno" sia dibattuto, è nel continente americano che alcuni collocano le origini della sarabanda, ripresa solo in un secondo tempo in Europa da Corelli e Monteverdi.

Una delle danze tipiche è quella che i neri chiamano "tango congo" e i colonizzatori spagnoli "habanera" come omaggio alla città e alle radici ispaniche. Si tratta di una danza lenta in 2/4, derivante dalla *contradanza*, che nel giro di un ventennio spopola nel mondo intero grazie ad autori non cubani. Nel 1859 il musicista basco Sebastián Iradier, conosciuto anche come Yradier, dopo essere stato folgorato nel porto dell'Avana dalla magia dell'habanera, al ritorno deposita editorialmente a Madrid la celeberrima **Paloma**. Non si sa di preciso se si tratti di una composizione autonoma oppure, come qualcuno insinua, dell'adattamento di un brano cubano, sta di fatto che in breve tempo la popolarità della canzone dilaga in tutto il mondo ispanofono.

*Quando sono partito dall'Avana,
che Dio mi protegga,
nessuno mi ha visto partire, però ero io
e una ragazza leziosa come un fiore
è venuta dietro di me, signore,
Se alla tua finestra arriva una colomba
trattata con affetto perché sono io...*

Diventa la canzone preferita dello sventurato Massimiliano d'Asburgo ed è ripetutamente suonata nelle feste del castello di Chapultepec durante il suo effimero Impero messicano.

Le feste di stampo viennese del triennale periodo imperiale concernono un altro andirivieni musicale, stavolta con l'Europa centrale, per cui Franco Fabbrì si chiede quale delle due tradizioni abbia influenzato l'altra, poiché le trombe e gli altri fiati che suonano per terze parallele sono una caratteristica sia dei gruppi *mariachi* sia di quelli dello *schlager* tedesco, soprattutto bavarese e austriaco.

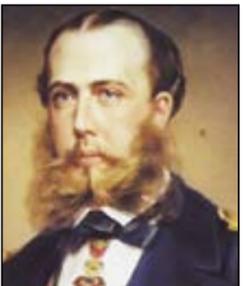
Nel 1867 Napoleone III abbandona il cadetto d'Asburgo al suo destino richiamando in patria i militari della Legione Straniera. Imbarcata nel viaggio di ritorno c'è anche *La paloma* che ben presto spopola a Parigi. Nella Terza Repubblica il ritmo dell'habanera diventa di grande moda e Georges Bizet costruisce il successo della sua *Carmen* con *L'amour est un oiseau rebelle*. A volte la morte impedisce di raccogliere i frutti di ciò che si è seminato e così è stato per il compositore francese, deceduto tre mesi dopo il debutto dell'opera, accolta tiepidamente. Ma lo è stato, soprattutto, per il vero autore dell'habanera in oggetto, che è poi lo stesso Sebastián Iradier, morto dieci anni prima, nel 1865. Bizet ha scritto solo il testo, adattando un brano del compositore spagnolo intitolato *Larreglito*. Utilizzò la musica credendola appartenente al patrimonio popolare e, quindi, di pubblico dominio.

Ma non c'è solo Bizet a cimentarsi con l'habanera: l'anno prima, nel 1874, era stato Édouard Lalo nella *Symphonie Espagnole*. Nel 1885 seguono Jules Massenet (*El Cid*) ed Emmanuel Chabrier (*Habanera*) e due anni dopo è la volta di Camille Saint-Saëns (*Havanaise*). Curiosamente, il contesto narrativo è sempre iberico, anche se solo in un secondo tempo l'habanera penetra nella *zarzuela* spagnola, la locale operetta, col nome di *tanguillo*: nella *Verbena della Paloma* di Tomás Bretón, del 1891, è inserita la celeberrima *Dónde vas col mantón de Manila?* di cui esiste anche una parodia argentina in chiave anarchica, interpretata da Silvia Comes e Juan Carlos Biondini nel disco dello spettacolo *Storie e amori d'anarchie* allegato al Cantautore del 2014.

Nel 1902 Cuba raggiunge l'indipendenza dalla Spagna e molti imprenditori, soprattutto catalani, tornano in patria portando la tradizione dell'habanera. Alla Calella de Palafrugell, sulla Costa Brava, ancora oggi si svolge un festival che ha segnalato il grande talento di Silvia Pérez Cruz. La più celebre habanera spagnola del Novecento sarà *La violetera* di José Padilla, diffusa in tutto il mondo, e una buona diffusione, seppure all'interno del solo mondo ispanofono, avrà *Allá en La Habana* di José María Martín Domínguez, compositore nativo di Minorca.



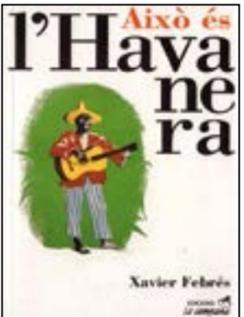
Sebastián Iradier



Massimiliano d'Asburgo



Édouard Lalo

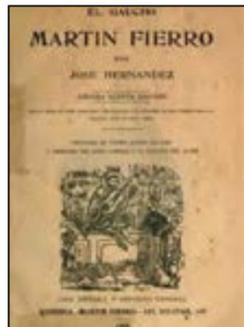
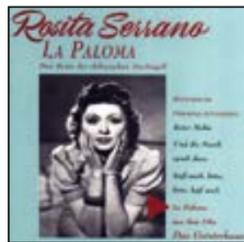
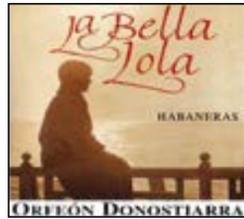


Tenco '91: Charles Trenet e Amilcare Rambaldi





Maurice Ravel



Atahualpa Yupanqui



Edmundo Rivero e Anibal Troilo

Nel nuovo secolo, questo ritmo continua a essere fonte d'ispirazione per i musicisti francesi: *Rapsodie espagnole* e *Pièce en forme de Habanera* sono composte da Maurice Ravel nel 1906 e nel 1907, mentre il secondo libro dei *Préludes* di Claude Debussy, *La puerta del vino*, è del 1911. In Italia, Gaetano Lama comporrà *Vieneme 'nsuonno* per Gilda Mignonette.

Dopo che *La paloma* di Iradier si trasforma nell'emblema canoro dell'Avana, in patria si scrivono altre habanere che celebrano la città e, soprattutto, le sue donne e il suo porto. Tra queste va ricordata *La bella Lola*, di autore anonimo e risalente alla guerra d'indipendenza, diventata una tipica canzone marinara molto diffusa anche in Messico. Dedicata a essa, il trovador cubano Manuel Corona, particolarmente portato alle *contestaciones*, canzoni di risposta ad altre canzoni, scrive *Cómo está Lola*.

La versione della *Paloma* presente nel nostro disco è anch'essa frutto di continui *ires y venires*. Arriva nel 1937 in Europa, nello specifico in Germania, grazie alla voce di una cantante latino-americana. Non cubana, bensì cilena: María Esther Aldunate del Campo, conosciuta come Rosita Serrano. Nata nel 1914, figlia di un diplomatico e di una soprano, inizia a cantare con la madre fin dall'età di sedici anni. Arriva nella Germania nazista e qui diventa una beniamina del pubblico e del regime grazie alla voce e al portamento. Incide dischi di successo, partecipa a diversi film, frequenta i gerarchi. Ma nel 1940 inizia a solidarizzare con gli ebrei fuggiti in Svezia, canta per loro e, da quel momento, viene totalmente emarginata. Torna in Cile, poi si sposa con un miliardario ebreo sefardita residente in Egitto che perde tutto con la caduta di Faruk. Falliti i tentativi di un rilancio artistico, muore in povertà nel 1997.

E MI AVRAI VERDE MILONGA

Lungi dal restare attraccata nel porto dell'Avana, nel XIX Secolo l'habanera non prende solo la rotta per l'Europa e sbarca nel Río de la Plata prendendo il nome di *milonga*. Dai lungomari di Buenos Aires e di Montevideo, dove diventa preda dei locali da ballo costituendo la base del tango (il locale dove si balla il tango è detto, appunto, "milonga") si spinge all'interno, nelle realtà rurali della pampa: la *milonga pampeana* è un genere di canto estemporaneo basato su decime o sestine di ottonari, su cui i *payadores* si sfidano in gare d'improvvisazione. È il metro usato da José Hernández per il *Martín Fierro*, il poema epico dei *gauchos*.

Atahualpa Yupanqui, Premio Tenco 1980, è stato l'indiscusso caposcuola del folklore argentino nonché grande poeta della milonga che, come nella tradizione, cantava accompagnandosi con la chitarra. Tra le più celebrate composizioni da lui scritte su questo metro musicale, c'è *Los ejes de mi carreta*, che è stata adattata e incisa da Vinicio Caposella con il titolo *Abbandonato*. La grave cadenza del ritmo della *milonga pampeana* scandisce il silenzio della pianura che tormenta il carrettiere:

*Poiché non ingrasso le ruote
mi chiamano trasandato
ma se a me piace che suonino
perché dovrei ingrassarle?
Non ho bisogno del silenzio
non ho nulla cui pensare...*

Viene qui presentata nell'interpretazione del 1944 di Edmundo Rivero, accompagnato dall'orchestra di Anibal Troilo, uno dei maggiori protagonisti del tango. Una ventina d'anni dopo, Rivero sarà la voce di *El Tango*, opera che vedrà l'incontro dei versi di Jorge Luis Borges con la musica di Astor Piazzolla e di cui la milonga *Jacinto Chiclana* rappresenterà una delle pagine più suggestive.

A differenza dell'interpretazione di Atahualpa, concentrata sul silenzio della pampa, l'arrangiamento di Troilo evidenzia quel sottile cigolio che quasi pervade l'udito e l'anima del prota-

gonista. Rivero e Troilo sembrano raccontarci come il gauchito, ormai appiedato, nel diventare un abitante dei suburbi di Buenos Aires abbia ricondotto la milonga nei suoi luoghi d'origine, prossimi al mare.

Anche in questo caso, come si può ben vedere, si tratta di un viaggio di andata e ritorno.

MA LE GAMBE A ME PIACCONO DI PIÙ

Estendendosi su scala europea, sopravvivono le antiche suggestioni di un *Mare nostrum*: le varie colonie nord-africane ne perpetuano il mito in chiave politico-militare, mentre i commerci e i reciproci scambi come bene culturale comune. Alcune città come Marsiglia, Napoli, Venezia o Istanbul, assumono il ruolo di città-simbolo per l'intero bacino mediterraneo. Tra queste c'è anche Valencia, capoluogo della regione del Levante, rinomata per le sue arance, che fa parte dei Paesi Catalani (ma non della Catalogna). "Paesi Catalani" è infatti un termine usato in chiave nazionalista per definire i paesi di lingua catalana, anche se il forte antagonismo con Barcellona fa sì che l'idioma locale venga definito "valenciano". In realtà si tratta solo di una diversità di pronuncia. Raimon, il padre storico della canzone d'autore catalana nativo di Valencia, si definisce orgogliosamente di lingua "catalana" pur parlandola con accento valenciano. Identico è l'atteggiamento dei cantautori più giovani come Feliu Ventura e Rafa Xambó.

In questa prima metà del XX Secolo, per le giovani coppie spagnole Valencia è la meta privilegiata del viaggio di nozze. Come da Venezia si torna con le riproduzioni delle gondole, del caratteristico pozzo o del ponte di Rialto, da Valencia ci si porta a casa il tipico *cántaro*, la brocca policroma dai disegni e dalle forme più bizzarre, spesso relegati nell'armamentario del *kitsch* e ora oggetto di ricerca appassionata da parte dei collezionisti.

A celebrare musicalmente questa città, rendendo internazionale la sua attrattiva, è un'omonima canzone interpretata nel 1925 da Mistinguett, la più popolare e provocante donna dello spettacolo francese, elevata a gloria nazionale. È l'incontastata vedette delle Folies Bergère, dell'Eldorado e del Moulin Rouge, il simbolo della *joie de vivre* dell'esaltante vita parigina degli anni Venti. Una cantante dalle decantate gambe, assicurate per la sbalorditiva cifra di cinquecentomila franchi, che, come può comprovare l'incisione, deve la fama più al fascino personale che non all'ugola. Era lei stessa a spiegare il suo successo: "È solo una questione di magnetismo. Dico: venite, e la gente viene".

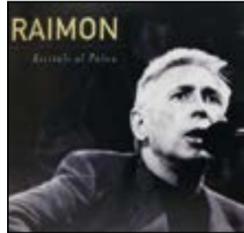
*Valencia, squisita terra
dove la brezza sfoglia i fiori d'arancia
Valencia, dolce riva
dove la nuvola porta i nostri fiori leggeri
Valencia, fiore perverso,
che ci versa tutti i profumi intorno...*

Il testo è della premiata ditta formata da Lucien Boyer e Jacques Charles, la musica di José Padilla. È l'alto livello musicale a fornire robuste grucce alla precarietà vocale di Mistinguett, presentata da Gardel al musicista spagnolo. Il quale, trasferitosi a Parigi, per lei scrive varie canzoni, tutte destinate a trasformarsi in successi: *Miss Tanguett*, *Tout ça c'est pour vous*, *La Java de Dou doune*, *Fleur d'Amour*, *Le Fado*, *Le Tango de Miss*, *Moineau de Paris* e, soprattutto, *Ça c'est Paris!* tra ripresa da Maurice Chevalier e definita la "Marsigliese dei Parigini".

Dietro a ogni cantante di successo c'è molto spesso un compositore di grande talento. Senza il quale si ha un bel dire: ah, le gambe...

ISTANBUL, NOT COSTANTINOPOLI

Durante la Grande Guerra, il Mediterraneo è stato teatro di una delle più sanguinose battaglie, quella di Gallipoli. All'imbocco dei Dardanelli si sono fronteggiati gli eserciti di due imperi, quello ottomano e quello britannico, composto prevalentemente da australiani e neo-zelandesi. L'assalto britannico non riesce a sfondare e in poco meno di nove mesi si contano quasi 500.000 morti, ripartiti



José Padilla



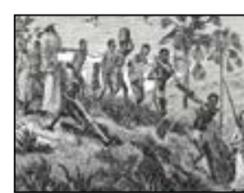
9 settembre 1922: "ricoquista" turca di Smirne



Roza Eskenazi



Marika Papagika



abbastanza equamente. Del più celebre canto turco nato in queste trincee, *Çanakkale içinde*, esistono versioni in altre lingue, tra cui quella greca perché tra i combattenti ottomani ci sono gli abitanti dei litorali anatolici di origine ellenica. Si tratta di una popolazione che oscilla, secondo le diverse stime, dal milione mezzo ai tre milioni di persone.

Sei mesi dopo la fine del conflitto, scoppia una guerra tra Greci e Turchi che dura fino al 1922 e viene vinta dai secondi. Da un giorno all'altro tutti i residenti in Turchia di origine greca sono espulsi dal paese. Si tratta di un esodo gigantesco, raccontato anche da Hemingway nei *Quantanove racconti*, per cui la popolazione del territorio ellenico aumenta improvvisamente per più di un quarto. L'operazione è definita molto eufemisticamente "scambio di popolazione tra Grecia e Turchia".

Viene così scacciato anche il rebecco, la musica nata nel '700 e molto diffusa nelle taverne popolari e nei locali alla moda di Smirne e di Istanbul. È un genere che trova nelle figure femminili le interpreti più rilevanti e, all'epoca dell'espulsione di massa, è Roza Eskenazi la vedette assoluta. Nata a Istanbul negli anni 90 dell'Ottocento da una famiglia sefardita (avrà le stesse origini anche Stella Chaskil) è la tipica cantante di locali notturni, che si compiacce del suo ruolo di miliardaria provocatrice come testimonia questa *Alaniara merklou* del 1931:

*buonanotte, signorina me ne vado per Atene
passo la notte al cabaret
bevo ouzo e mi ubriaco
e poi rompo tutti i bicchieri
e poi danzo il tsifte-telli*

Non pochi Greci scacciati dall'Anatolia preferiscono attraversare l'Atlantico e negli Stati Uniti hanno libertà d'accesso per il rotto della cuffia perché nel 1924 il flusso migratorio viene regolato con l'introduzione delle quote d'ingresso.

Con Atene e Salonico, New York diventa il maggior centro del rebecco, ci sono locali dove esibirsi e nascono etichette discografiche specializzate. Qualche artista vi risiedeva già da tempo, come Marika Papagika, altri arrivano con la diaspora, come Marika Kanaropoulou, altri ancora sono figli di profughi che qui si formano artisticamente, come Virginia Mangidhou o Manolis Dimitrianiakis.

CON QUESTI NUOVI RITMI AMERICANI

Visto che le traversate atlantiche ci hanno condotto all'ineludibile argomento dell'emigrazione, vale la pena di partire da quella di cui sempre ci si dimentica: l'africana. Eppure, anche se non spontanea, è molto antica ed è quella dalle più marcate influenze sulle musiche del Nuovo Continente. La presenza delle popolazioni africane segna, oltre che l'economia, anche la musica: Stati Uniti, Cuba e il Brasile, i paesi dove l'istituto della schiavitù è durato più a lungo, sono i più importanti poli delle musiche americane.

Questa emigrazione è stata introdotta dai cattolici spagnoli: nel 1518 arriva la prima nave di schiavi africani nel Mar dei Caraibi, per quattro secoli rotta privilegiata di questo fiorente commercio. Il primo stanziamento riguarda, in totale, settecento uomini. L'Avana è il porto di sbarco privilegiato, qui si svolgono le aste che destinano i più pregiati pezzi ai fiorenti mercati caraibici e statunitensi. Le piantagioni di zucchero, tabacco e cotone, con il loro fabbisogno continuo di manodopera, assicurano fiorenti affari.

Nel 1886 Cuba sarà l'ultimo paese ispano-americano ad abolire l'istituzione della schiavitù già progressivamente abrogata nelle altre colonie spagnole tra il 1810 e il 1830, con le varie conquiste d'indipendenza.

Nonostante l'estensione geografica ridotta, l'isola di Cuba è un vero e proprio continente musicale. Tutte le regioni, da quelle montane a quelle marine, hanno sviluppato una ricca musica *campesina* e l'incontro tra le danze spagnole e quelle degli schiavi neri ha prodotto una serie di ritmi che si sono diffusi in tutto il mondo. Si

scrivono canzoni di ogni stile, dal son al bolero, dal mambo alla guajira. Nel Novecento, l'arrivo degli Statunitensi ha anche dato vita a una fiorente stagione di jazz locale. Ha inoltre una grande tradizione ottocentesca di pianisti (Ignacio Cervantes, Manuel Baumell, Lico Jiménez) inventori della musica *creolla*.

Una tradizione destinata a rinnovarsi continuamente, è proprio un pianista il più conosciuto musicista cubano novecentesco, Ernesto Lecuona, concertista e autore di circa seicento canzoni tra cui *Maria La O*, *Siboney*, *Siempre en mi corazón*, di composizioni orchestrali e pianistiche come *Andalucía*, *Rapsodia Negra*, *Danza en ¾*, ribattezzata in patria, negli anni Sessanta, *La Revoluciónaria*. Abbastanza impropriamente, dal momento che il musicista si rifiutò di tornare nell'isola dopo la vittoria di Castro.

È stato il primo a parlare di "musica afro-cubana", punto d'unione sonoro tra diversi continenti e ha fondato l'orchestra Lecuona Cuban Boys che, in realtà, segue pochissimo, affidandola ad Armando Oréphice e svolgendo solo un ruolo di patrono e imprenditore. Il gruppo, che lavora in tutto il mondo, è internazionale anche nella formazione: ne faranno parte Alberto Rabagliati che lancia *Maria-La O* e, seppur per un brevissimo periodo, Joséphine Baker.

Uno dei maggiori successi dei Lecuona Cuban Boys è *Conga de La Habana* caratterizzata dal ripetitivo tema corale

*Ay sí, ay no
con la conga all'Avana io vo
voglio ballar con te
all'Avana la Conga*

La *conga* (il nome deriva dall'omonimo grande tamburo usato in tutte le orchestre cubane) è una danza tradizionale degli schiavi che, verso il 1930, viene esportata negli Stati Uniti diventando molto popolare in breve tempo. Curiosamente, le orchestre che la diffondono sono composte da suonatori prevalentemente bianchi. La si danza formando una specie di trenino dove ognuno appoggia la mano sulla spalla di chi lo precede facendo tre passi e fermandosi al quarto. Le percussioni sono soprattutto metalliche.

Quando camminavano incatenati uno all'altro, gli schiavi dovevano per forza procedere in questo modo per potere scendere dalla nave o per fare dei tragitti in gruppo. Per mantenere la sincronia, il ritmo del passo, dalla ripetitività quasi ossessiva, lo si teneva in coro. Anche il suono percussivo era, allora, metallico. Solo sulla nave e sulle assi di discesa si sommarono la risonanza lignea.

Niente di nuovo sotto il sole dell'Avana.

VOGLIO LA PELLE NERA

Anche se era stata preceduta dalla "servitù debitoria" una forma di schiavismo vincolato riguardante coloro, quasi esclusivamente bianchi, che si pagavano il viaggio con un periodo di totale sottomissione lavorativa, la schiavitù africana arriva negli Stati Uniti nel 1690, in Virginia. E per abolirla, nel 1865, ci vorrà una sanguinosissima guerra civile.

Lo sviluppo della musica nera statunitense ha due indirizzi fondamentali: il blues, dalle origini rurali, e il jazz, dalle influenze più colte, che si diffonde nelle città. Le loro strade finiranno poi per sforarsi quando anche il blues avrà sbocchi urbani nelle città del nord, il *City blues* di Chicago e poi, soprattutto, di New York.

Qui negli anni Venti, nel quartiere di Harlem dalla forte presenza afroamericana, si sviluppa l'orgoglio della cultura nera e lo studio sulle proprie origini è testimoniato dalla grande quantità di dischi di *spiritual* prodotti. Questo ghetto new-yorkese sta diventando il fulcro della cultura nera per cui si parla di *Harlem Renaissance*.

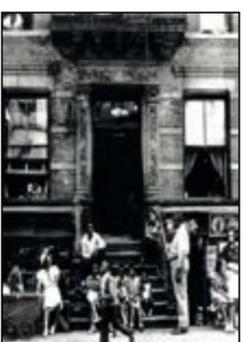
La vitale atmosfera rivendica la fierezza di una comunità uscita dai lacci della schiavitù che sta imponendo una propria cultura in vari campi artistici e culturali. Tale clima effervescente lo si

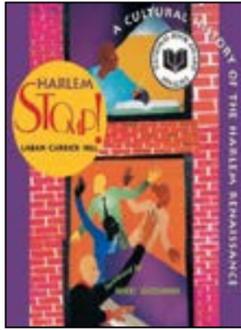


Ernesto Lecuona

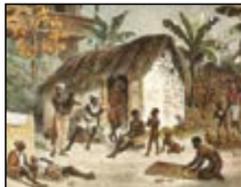


Lecuona Cuban Boys





Louis Armstrong



avverte anche nei titoli delle composizioni, vedi *Harlem Hospitality* e *The Man of Harlem* di Cab Calloway o *Harlem on My Mind* di Ethel Waters. Ma questo riferirsi al quartiere sarà una costante in Duke Ellington: *Harlem Air Shaft*, *Statue in Harlem*, *Blue Harlem*, *Echoes of Harlem* (dove si può avvertire l'embrione di *Minnie the Moocher*). *Harlem* sarà anche il titolo di una composizione jazz sinfonica commissionata a Ellington nel 1950 da Arturo Toscanini.

Il titolo del brano **Harlem Stomp** (*stomp* è il ritmico battito del piede) lanciato da Louis Armstrong, è stato ripreso da Laban Carrick Hill per il libro *Harlem Stomp! A Cultural History of the Harlem Renaissance* (Little, Brown Books, New York, 2009) che indaga sulla creatività afroamericana del periodo in ambito letterario (Langston Hughes in primis) musicale, teatrale, storico, e in quelli delle arti visive e della danza.

Dico Harlem stomp composto da ogni danza nata dopo il 1902 giovani e vecchi venivano su e simpennavano one-step, tabacco da poco, panini Suzie-Q ogni sera all'Old Savoy

Nella tipica schizofrenia del periodo, nasce un locale, il Cotton Club, dove prospera la migliore musica nera. È riservato soltanto ai bianchi, vogliosi di trascorrere a Harlem una serata fuori dagli schemi (negli anni '40 il *bebop* crescerà in una saletta dell'Hotel Cecil dove sono ammessi solo i neri). Al Cotton si formano personaggi come Fletcher Henderson e il giovane Duke Ellington dà vita alla *Jungle music* assorbendo influenze dalla musica colta europea. Grazie alle trasmissioni radiofoniche in diretta, i musicisti che si esibiscono nel locale guadagnano una grande fama sull'intero territorio nazionale per cui tutti vogliono suonare qui, dove nasce anche un originale repertorio per il teatro di Broadway che contagia anche George Gershwin spingendolo a comporre un *Black musical* come *Porgy and Bess*. Anche alcune orchestre bianche (la segregazione razziale nelle orchestre è una norma) dedicano brani al quartiere, si veda *I Dreamt I Dwelt in Harlem* di Glen Miller. Ma attenzione: nel quartiere esistono altri famosi locali, come l'Apollo Theatre, dove si esibiscono anche, e soprattutto, formazioni bianche. E poi una serie di club tra i quali il Savoy Ballroom. A questo dancing sono dedicate *Stompin' at the Savoy* (ancora uno *stomp*) resa universalmente celebre da Benny Goodman e *Bolero at the Savoy* diffusa da Gene Krupa.

È NERO NELL'ANIMA E NEL CUORE

Il Brasile è il terzo importante polo del sincretismo musicale americano. L'epicentro è Salvador de Bahia, luogo di approdo di Cabral nel viaggio di circumnavigazione dell'Africa effettuato a largo raggio per cercare terre non ancora scoperte all'interno del meridiano stabilito dal trattato di Tordesillas con cui Spagna e Portogallo si erano spartiti il mondo. Le condizioni territoriali e climatiche particolarmente adatte favoriscono la coltivazione della canna da zucchero nei vasti territori che circondano la città. Il suo porto diventa il centro del commercio degli schiavi destinati alle piantagioni e, fino al 1763, Salvador resta la capitale del paese. I differenti ritmi liturgici delle varie etnie africane costrette alla conversione confluiscono in una religione derivata dall'animismo africano, il *candomblé*, e la forzata cristianizzazione conduce a una mescolanza di riti cerimoniali in grado di includere vari tipi di musiche. A Bahia trova le sue origini la *samba*, dall'incerta etimologia (dai termini *semba*, *sam-ba* o dalla danza angolana *simba*) che diventa la musica con cui si finisce per identificare il Brasile, l'ultimo paese americano ad abolire la schiavitù, nel 1888. Perché, come ricordava Vinicius de Moraes: "Il samba è venuto da Bahia / e se è bianco di pelle in poesia / è nero nell'anima e nel cuore".

Il bahiano Dorival Caymmi, figlio di un immigrato italiano, è il principale rappresentante della

musica nata e cresciuta in questa città anche se poi, una volta emigrato a Rio in cerca di fortuna, al pari del samba non si è più mosso dalla capitale. L'anima di Bahia è stata divulgata in tutto il mondo dai racconti dello scrittore Jorge Amado e dalle melodie di Caymmi. L'incontro tra i due personaggi ha anche prodotto canzoni bellissime, tra cui *È doce morrer no mar*, ripresa da decine di cantanti, tra cui i due Premi Tenco Caetano Veloso e Cesária Evora.

La sua prima composizione di successo è stata **O que é que a baiana tem?** che fa riferimento alle donne di Bahia, nere e mulatte, e al loro tipico abbigliamento:

Che cos'ha la baiana? ha uno scialle di seta ha dei gioielli in oro ha una catena d'oro ha un tessuto della costa ha un abito ricamato ha una gonna inamidata ha sandali decorati e ha una grazia come nessuna...

È stata composta per il film *Banana da Terra* interpretato nel 1939 dall'avvenente Carmen Miranda che, grazie anche a questa canzone, si vede spalancare i cancelli di Hollywood e di Broadway, finendo così per imporre nel mondo intero lo standard, un po' stereotipato, della musica tropicale.

Il motivo verrà ripreso da molti interpreti, anche da alcuni Premi Tenco come Chico Buarque de Hollanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

A proposito di sincretismo con i ritmi africani: il musicologo lusitano Rui Vieira Nery sostiene che il *fado* sia nato in Brasile tra il 1808 e il 1821, nel periodo in cui la corte portoghese vi era esiliata. Sarebbe nato da un triplice incrocio d'influenze: un genere di canto brasiliano chiamato *modinha*, l'opera italiana e il *lundum*, musica degli schiavi angolani. Se ciò fosse vero, l'influenza della musica angolana esportata in Brasile avrebbe riattraversato nuovamente l'Atlantico approdando stavolta a Lisbona. Ma il *fado* finisce per entrare comunque nella cultura musicale brasiliana e vi si cimentano con successo artisti come Caetano Veloso (*Os Argonautas*) o Chico Buarque (*Tanto mar, Fado tropical*).

NELLA BIANCA SCIA DI UN'ELICA

Saltando un paio di secoli, dopo le emigrazioni forzate arriviamo a quelle più vicine alla nostra storia, quando a partire in massa sono gli abitanti del Vecchio Continente.

In questo primo Novecento, se le regine del rebotico sono costrette alla forzata diaspora, a Napoli, capitale italiana della musica mediterranea, Gilda Mignonette espatria per ampliare il proprio successo. Acclamata dal pubblico partenopeo, è stata tra le primissime interpreti di **Reginella** (l'incisione presente nel disco è del 1920) ed esporta il brano di Libero Bovio e Gaetano Lama negli Stati Uniti dove si trasferisce nel 1924, forse nella speranza di replicare i trionfi di Enrico Caruso.

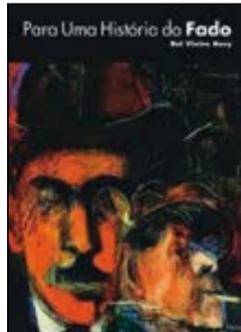
T'aggio voluto bene a te tu nm'hè voluto bene a me mo nun ce amammo cchiù, ma è vvote tu, distrattamente, pienze a me...

A New York Gilda Mignonette raccoglie onori e vive nel lusso e negli eccessi, però il grande successo è limitato all'universo degli emigrati e degli italo-americani: solo l'opera e il cinema concedono il lasciapassare per il cuore e l'attenzione del pubblico statunitense, come confermano le contemporanee affermazioni di Tito Schipa. D'altra parte il suo repertorio è costituito innanzitutto dai canti degli emigranti: *A cartulina* e *Napule*, *E l'emigrante chiagne*, *Cantano l'emigrante* e via dicendo.

Gli emigranti meridionali puntano a New York e le compagnie del Nord Europa fanno grande concorrenza a quelle mediterranee offrendo prezzi più vantaggiosi. Però, se a un emigrante dell'Italia settentrionale può risultare conveniente la partenza da Brema o da Le Havre



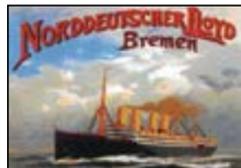
Jorge Amado e Dorival Caymmi



Gilda Mignonette



Tito Schipa



La nave Homeland



rispetto a Genova (l'Amerigo gucciniano parte proprio dal porto francese) l'elevato costo del trasporto ferroviario costringe le famiglie meridionali a salpare da Napoli. Il porto di New York è la porta principale d'ingresso per colonie di persone che cercano fortuna nel Nuovo Mondo. Nella storia dell'immigrazione europea sono stati circa venti milioni a transitare prima dalla banchina di Ellis Island e poi dal Castle Garden di Manhattan, i due grandi centri di accoglienza.

A New York arrivano persone, famiglie, storie di miseria e di speranze, ideologie e culture differenti. E, naturalmente, tanta musica. Ognuna è sostanzialmente destinata a restare confinata nei recinti della propria comunità etnica ma, con il proprio originario e originale apporto, finisce anche per nutrire quel grande linguaggio musicale che si va formando nella Grande Mela.

Se per molti la città rappresenta soltanto una tappa di passaggio, non pochi si fermano qui. Nel giro di cinquant'anni la popolazione si è quasi sestuplicata, passando da 1.200.000 abitanti del 1880 ai 6.900.000 del 1930 e si formano quartieri con insediamenti etnicamente esclusivi. Quando si comincia a regolare i visti, all'Italia vengono assegnate 7.400 quote d'ingresso, il più alto numero per i paesi non anglofoni. Ma la limitazione ostacola i ricongiungimenti famigliari, per cui una parte consistente dei quattro milioni d'italiani fa ritorno in patria. Little Italy è a sud di Manhattan, confina con Chinatown ed è fondamentalmente suddiviso in tre zone abitate da napoletani, calabresi e siciliani. Che qui portano culture rurali molto distanti dalle consuetudini di una grande e complessa realtà urbana e introducono un cattolicesimo straripante di liturgie paganeggianti, così diverso da quello austero, e dominante, degli irlandesi.

L'apporto musicale più rilevante viene dalla comunità napoletana che si è insediata intorno a Mulberry Street. Non si tratta soltanto di riproposizioni di canzoni tradizionali, ma del tentativo di elaborare una letteratura musicale autonoma: "c'è la prima acquisizione di ritmi e atteggiamenti che segnalano l'influenza della tumultuosa irresistibile vita di New York, un impatto di ironia, comicità, autocommesurazione, motteggio che rimanda a espressioni ancora vitali del nostro Mezzogiorno" (De Luca, Fausto I *bisnonni* di Robert De Niro, in EE.VV. *Cartoline da Little Italy II°*, a cura di Paquito Del Bosco. Il Fonografo Italiano, Fonit Cetra, 1978).

Nascono compagnie teatrali, sale da concerti, etichette discografiche, nuove canzoni e nuovi cantanti, e Gilda Mignonette, che incide per la Columbia americana, è la star incontrastata. Nella spola tra le due sponde dell'Atlantico, stanca e malata, troverà la morte nel 1953 su un bastimento che si chiama *Homeland*, mentre sta tentando di tornare a Napoli dove ha deciso di finire i suoi giorni. Mancano ventiquattro ore all'arrivo in porto, ma l'avanzata cirrosi epatica non le lascia scampo.

Sulle onde dell'oceano la musica si muove nella sua totalità, con la vita e con la morte.

AVEC MA GUEULE DE METEQUE, DE JUIF ERRANT

Il secondo paese non anglofono ad avere le quote d'ingresso più alte è la Russia, con solo cento in meno dell'Italia. L'immigrazione russa è tradizionalmente ebraica: i vari *pogrom* causati dall'assassinio di Alessandro II, avvenuto nel 1881, hanno costretto alla fuga circa cinque milioni di persone e moltissimi sono quelli scappati dopo la fallita Rivoluzione del 1905 (la canzone più celebre che canta l'avvenimento è *Daloy Polizey*, un canto anarchico proprio in lingua yiddish).

La comunità aschenazita, che raccoglie gli ebrei estereuropei, si è soprattutto insediata in alcune contee di Staten Island e di Brooklyn e qui ha conosciuto un forte impulso la musica *klezmer* che, invece di racchiudersi esclusivamente nelle proprie tradizioni, ha cercato commistioni

stilistiche con quelle locali. Nel 1920 l'Original Dixieland Jazz Band incide *Palestena* e nel 1928 la Abe Schwartz's Orchestra *Di rayze nukh Amerika* (Viaggio in America). La musica klezmer assorbe anche lo swing e Sam Medoff registra nel 1938 *The Bridegroom Special*, il cui sottotitolo recita "Yiddish Melodies in Swing".

Negli anni Trenta fuoreggiano le formazioni vocali formate da terzetti di sorelle come le Boswell Sisters o le Andrews Sisters e anche in Italia ci si adegua con le olandesi Leschan ribattezzate Trio Lescano. Pur non essendo di origine ebraica, le Andrews centrano il primo grande successo con *Bei mir bist du shein*, una canzone yiddish rielaborata da Shalom Secunda che è di stirpe ucraina e forma, con Abraham Ellstein, Joseph Rumshinsky e Alexander Olshansky il "big four" del New York City's Yiddish Theater District. L'affermazione delle sorelle Andrews fa subito scuola e le Barry Sisters, che ebreo lo sono, adottano lo stesso stile vocale e, pur costituendo solo un duo, mietono grandi successi commerciali cantando in lingua yiddish. Noi le ascoltiamo in un brano inciso nel 1938 da Seymour Reichtzeit, quando ancora utilizzavano il loro vero cognome, Bagelman Sisters, e fungevano da coriste nell'orchestra dell'autore Abraham Ellstein. La canzone è un ritratto della ristretta vita di comunità, lo *sher* è una tipica danza della musica klezmer usata per matrimoni e funerali

Il cuore si spezza ma ancora chiede di ballare e più balliamo, più la vita è dolce. Ora siamo tutti felici, non potremo più essere tristi. Perché presto la sposa sarà seduta, e poi si ballerà il nuovo sher.

Le Barry Sisters, diventate famose, incideranno di nuovo la canzone negli anni Quaranta, stavolta a proprio nome. E anche loro porteranno al successo una canzone di Secunda, *Giss-Giss*, nonché altre composizioni di Ellstein.

La musica newyorkese di Broadway è marchiata dalla componente ebraica: hanno queste origini Jacob Gershowitz diventato famoso come George Gershwin, Izrail' Bejlin alias Irving Berlin, Richard Rodgers e a loro si aggiungerà Kurt Weill. Sono ebrei anche i principali librettisti e parolieri: Ira Gershwin, fratello di George, Lorenz Hart e Oscar Hammerstein II.

IL CIELO D'IRLANDA

Nel 1924, le quote d'ingresso più alte sono assegnate all'Irlanda, dove da un anno è terminata la guerra civile, e al Regno Unito con 17.000 e 7.500 visti rispettivamente. Si tratta di popolazioni anglofone già largamente presenti nel territorio, dal facile inserimento culturale e sociale. Dopo i tedeschi, gli irlandesi sono il secondo maggior gruppo etnico di ascendenza europea: le carestie del 1845 e 1846, conosciute come *Great Famine*, avevano causato un milione e mezzo di morti per fame e vere e proprie migrazioni di massa nel Nuovo Continente. Siamo in epoca di Proibizionismo e la loro fama di forti bevitori dovrebbe sconsigliare un ingresso così massiccio, ma ci troviamo anche negli anni della *Red Scare*, il terrore rosso causato dalla vittoria della Rivoluzione bolscevica e dagli attentati degli anarchici illegalisti: a differenza di italiani ed ebrei, i lavoratori irlandesi non sono attratti da prospettive rivoluzionarie, si limitano alle lotte sindacali, come nella tradizione anglosassone. Nel 1877 in Pennsylvania c'erano state, in verità, le impiccagioni di diciannove minatori accusati di omicidi e sabotaggi, ma non si era trattato di azioni miranti alla rivoluzione sociale, bensì della riproposizione dei Molly Maguires, società segrete irlandesi nate per la difesa dei soprusi dei latifondisti.

Nonostante abbiano costituito un buon serbatoio per l'arruolamento negli organi di polizia, la narrazione di una loro maggiore affidabilità sociale rispetto a italiani ed ebrei, portatori



Shalom Secunda e le Andrews Sisters



George Gershwin



Dublino, Great Famine memorial





di mafie, è pura leggenda: la mafia irlandese, la Irish Mob, è la più vecchia organizzazione criminale operante negli USA e proprio negli anni del Proibizionismo conosce un grande sviluppo. Varrebbe la pena di ricordare come il termine *gang*, riferito a gruppi urbani organizzati ed etnicamente omogenei in grado di causare problemi di disordine pubblico, sia nata proprio dai tumulti scatenati a New York nel 1863 da un nutrito gruppo d'immigrati irlandesi, socialmente emarginati, contro i neri ritenuti responsabili della guerra civile.

Gli Irlandesi portano una musica che si amalgama perfettamente con quella locale perché la *folk music* statunitense di matrice bianca si basa proprio su quella britannica. Hanno anche una grande star in grado di conquistare il pubblico statunitense, è il tenore John Mc Cormack che, al pari di Caruso, affianca al repertorio operistico quello della canzone popolare. Per di più scrive anche canzoni.

Molto più che nella tradizionale roccaforte di Boston, è soprattutto a New York che operano i vari gruppi di Irish American Music. Si tratta di musicisti, spesso nati negli Stati Uniti, che non apportano nulla che non si conosca già: musica strumentale tradizionale, *reel* in particolare. Molti violinisti come Michael Coleman o Joseph Tanney conquistano anche una discreta notorietà.

Ormai la canzone irlandese è stata completamente assorbita da quella statunitense: la settecentesca **Molly Malone**, inno ufficiale di Dublino, che canta l'omonima pescivendola cui è stata dedicata una statua in Grafton Street, è molto diffusa e sembra quasi una composizione nata nel Nuovo Continente:

*Era una pescivendola,
del resto non c'è da stupirsi
lo erano stati suo padre e sua madre
e tutti e due avevano portato il carretto
per strade strette e larghe
gridando "vongole e cozze vive!"*

La canzone pare cresciuta nel porto di Boston, dove fa il pescivendolo anche Bartolomeo Vanzetti, o in quello di New York, così vicino alle sedi dei *broadcasting* radiofonici in grado di diffonderla in tutto il paese. Negli anni Quaranta viene interpretata da diversi cantanti nordamericani di grande successo come Bob Crosby o Danny Kaye. Si adatta ai vari stili musicali di moda e, poiché i terzetti vocali di sorelle vanno per la maggiore, Lucille Dinning, che viene dal Kansas, nel 1941 forma le Dinning Sisters insieme alle sorelle minori, le gemelle Jean e Virginia. E **Molly Malone** è una delle loro prime incisioni.

E DI NUOVO CAMBIO CASA

Oltre a coloro che oggi denominiamo "emigranti economici", sbarcano a New York anche i profughi politici. In Italia, Portogallo, Germania e Spagna sono al potere governi dittatoriali che costringono gli oppositori all'esilio. Il regime hitleriano è il più deciso e spietato, perseguita non solo l'antagonismo ideologico, ma anche l'appartenenza alla razza ebraica. I più lungimiranti fuggono subito ma, come dimostrato dalle tragiche vicende (del 1939) della nave *MS St. Louis* con a bordo 963 profughi ebrei, non è poi così tanto semplice raggiungere gli Stati Uniti dopo l'entrata in vigore delle quote d'ingresso.

Tra gli arrivi più significativi ci sono quelli di Kurt Weill e di Bertolt Brecht, esponenti dell'intellettuale antinazista. La loro collaborazione ha marcato la storia del teatro pur essendo durata solo tre anni, dal 1928 al 1930, in cui hanno prodotto tre opere teatrali e un balletto. Fuggiti dal paese subito dopo la salita al potere di Hitler, arrivano negli Stati Uniti a sette anni di distanza, ognuno per conto suo e senza incontrarsi mai. Weill, di origini ebraiche, va dapprima a Parigi, poi a Londra e arriva a New York nel 1935 con la moglie Lotte Lenya in occasione della prima

di un suo lavoro. Non si muoverà più da questa città: quando si tratta di personaggi importanti, il governo statunitense non si fa tanti problemi a tramutare un semplice visto turistico in permesso di soggiorno (l'altro sistema è quello degli incarichi universitari).

Per Weill, che Uberto Eco riteneva il maggiore musicista del '900, il passaggio tra i due continenti non è solo un trasferimento geografico: nei quindici anni trascorsi nella Grande Mela smetterà di occuparsi di musica "colta", da quella sinfonica a quella da camera, così europee, per dedicarsi esclusivamente ai teatri di Broadway e alle colonne sonore, sostituendo la figura di George Gershwin, che muore nel 1937 (e Ira Gershwin, paroliere del fratello, diventa uno dei suoi collaboratori). Il musicista tedesco contribuisce, insieme a Irving Berlin, Richard Rodgers, Jerome Kern e Cole Porter, a realizzare gli splendori del *musical* che contraddistinguono la musica della città di New York, dove muore nel 1950.

Brecht, che aveva cercato rifugio in vari paesi europei neutrali, arriva nel 1941 da Vladivostok e si stabilisce sulla costa pacifica, a Santa Monica. Tenta di entrare nel cinema di Hollywood, ma senza successo. A differenza di Weill, resta sempre estraneo allo *show-business*, si dedica al teatro, soprattutto scrivendo. Poi, sospettato di avere idee comuniste, è interrogato dall'apposita commissione per cui abbandonerà gli States nel 1947 per fare ritorno in Europa.

Alcune canzoni del repertorio di Brecht-Weill sembrano una metafora annunciata del loro viaggio americano. Per esempio *Bilbao Song*, con il capoluogo basco come allegorico porto d'imbarco: dall'originale Bill Ballhaus di Bilbao la banda di delinquenti traferisce il proprio centro del crimine all'omonimo locale di Chicago. Oppure *Alabama song*, cantata in inglese anche nell'opera originale, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*.

Ma la canzone che più di tutti li identifica è il **Moritat vom Mackie Messer**, qui presentata in una rara incisione dello stesso Brecht, del 1929. Il *moritat*, è una ballata da cantastorie, di derivazione medioevale, che racconta un fatto di sangue. È tratta dall'*Opera da tre soldi*, il più grande successo teatrale nella storia della repubblica di Weimar, presentata a Berlino il 31 agosto del 1928.

*Lo squalo ha denti, li ha in faccia
ma Macheath ha un coltello,
ma la lama non si vede
e, ahimè, ci sono pinne da squalo rosse
di quando si versa il sangue
Mack the Knife indossa un guanto
su cui non si vede alcun segno di crimine.*

Nell'allestimento originale il brano era stato cantato dall'attore e regista Kurt Geron (sostituito da Ernst Busch nell'omonimo film di Pabst del 1931). Geron, anch'egli di origini ebraiche, con l'ascesa del nazismo si rifugerà nei Paesi Bassi dove, dopo l'invasione tedesca, sarà arrestato e inviato a Terezín. A uso e consumo della Croce Rossa Internazionale viene qui allestita la messinscena di una cittadina-ghetto autogestita riservata agli ebrei. È costretto a dirigere *Terezín: un documentario sul reinsediamento degli ebrei* ma, dopo questa macabra farsa, è spedito ad Auschwitz e ucciso nella camera gas insieme alla moglie.

Nel 1954 l'opera di Brecht-Weill trionferà anche a Broadway nella traduzione inglese di Marc Blitzstein decretando la fama della vedova Lotte Lenya che inciderà ripetutamente, sia in inglese sia in tedesco, tutto il repertorio del marito. La rivedremo, sessantacinquenne, in *007 dalla Russia con amore* nei panni di Rosa Klebb del KGB, che nelle scarpe nasconde lame avvelenate.

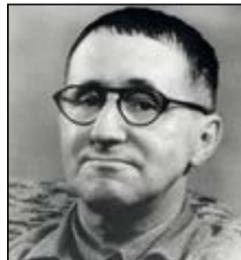
In Italia l'opera diventa un grandissimo successo grazie ai vari allestimenti di Giorgio Strehler (il primo, quello del 27 febbraio del



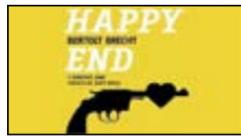
Broadway, 1935



Ira Gershwin



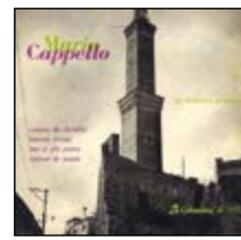
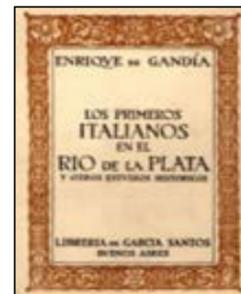
Bertolt Brecht



Kurt Geron



Lotte Lenya



Mario Cappello



Manuel Belgrano

1956, alla presenza dello stesso Brecht) che avranno protagonisti illustri come Milva, Domenico Modugno, Massimo Ranieri.

Con il *Moritat* si sono cimentati diversi artisti, tra cui Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Bobby Darin, Tony Bennett, Ute Lemper, Nina Hagen, Sting, Nick Cave, Marianne Faithfull, Chico Buarque de Hollanda, Pérez Prado, Rubén Blades, Mina, oltre ai soprannominati Milva, Domenico Modugno, Massimo Ranieri.

IO LAVORO E PENSO A TE

Nel periodo che va dal 1900 al 1915, è il Friuli la regione italiana con la percentuale più alta di emigranti: sono 560.721 a fronte di una popolazione di 727.000 abitanti, vale a dire il 76%. Quella che registra il più alto numero di partenze è invece la Sicilia, complice anche il maremoto di Messina del 1908. Si tratta di 1.126.513 persone, il 28% della popolazione. L'emigrazione è altissima al Sud come al Nord e le cifre sono ampiamente recuperate dalla pressione demografica che, peraltro, è una delle cause dell'esodo.

Per un chiasmo delle rotte marittime, la cui industria trova un forte sviluppo in questi viaggi, gli emigranti meridionali si concentrano nell'America del Nord dove il viaggio è più economico, mentre quelli settentrionali si dirigono nell'America del Sud, soprattutto in Argentina e Brasile, dove è più semplice l'apprendimento dell'idioma locale.

La presenza d'italiani in Argentina, denominati *tanos*, è tanto alta da sfiorare il rapporto di uno a uno rispetto a tutti gli altri gruppi etnici. Nascono anche divertenti definizioni: "L'argentino è un italiano che parla spagnolo pensando di essere inglese", oppure quella altamente auto-ironica: "per fare un uruguaio si prende un italiano e lo si impasta con uno spagnolo usando un po' di sterco. Attenzione, però, a non esagerare con lo sterco, altrimenti viene fuori un argentino".

La nostalgia e il tema del ritorno sono alla base di un paio di storiche canzoni italiane sull'emigrazione (non canti di emigrati) come *La porti un bacione a Firenze* di Odoardo Spadaro del 1937 e, ancor più, come **Ma se ghe penso** scritta in dialetto genovese e incisa da Mario Cappello nel 1925

*O l'èa partio sensa 'na palanca,
l'èa zà trent'anni, forse anche cii.
O l'aveiva lotù pe mette i dine a-a banca
e poèisene un giorno vegni in zù
e fise a palasim-a e o giardinetto,
co-o ranpicante, co-a cantinn-a e o vin,
a branda atacà a-i erboi, a tzo létto,
pe dàghe 'na schenà séia e matin.
Ma o figgio o ghe dixeva: «No ghe pensà
a Zena, còse ti ghe veu tornà?»*

Il testo non dice dove sia esattamente emigrato il protagonista della canzone, possiamo soltanto desumere che ci troviamo in Sudamerica:

*Ti t'è nasciùo e t'è parloù spagnòllo,
mi son nasciùo zeneize e... no me mòllo*

L'indizio che ci si possa trovare in Argentina è suggerito dal fatto che proprio in questo paese si è concentrata la massiccia emigrazione ligure (che è composta da 117.941 persone nel periodo tra il 1876 e il 1900 e da 105.215 in quello tra il 1901 e il 1915). La prova arriva dalla biografia artistica di Cappello che, grazie al largo successo raccolto dalla canzone, parte per un tour in questo paese rimanendovi per quattro anni.

Alcune comunità liguri sono presenti in Argentina da alcuni secoli, come testimonia il libro di Enrique de Gandia *Los primeros italianos en el Rio de la Plata* (libreria de Garcia Santos, Buenos Aires, 1932). Manuel Belgrano e Juan José Castelli, due dei principali eroi dell'Indipendenza dalla Spagna del 1816, erano figli d'immigrati provenienti da questa regione.

NEL MEZZO DEL CAMMIN

Durante quella che è definita l'"alluvione migratoria" della seconda parte dell'800, i liguri si sono concentrati a Buenos Aires in una zona denominata *barrio de Barracas* (quartiere di baracche) totalmente privo di strutture igieniche e sanitarie, così denominato perché costituito da baracche abitate un tempo dagli ex-schiavi sterminati dall'epidemia di febbre gialla del 1871. Il quartiere viene ribattezzato La Boca, che deriva dal ligure *a buka*. Sorge infatti all'imboccatura del Riachuelo nel Rio de la Plata e tutti gli abitanti sono sempre stati impropriamente definiti "genovesi" tanto che, ancor oggi, i tifosi della squadra di calcio del Boca Junior sono noti come Xeneizes.

Una delle strade più celebri è **Caminito** (sentiero) caratterizzata dalle case di legno verniciate con colori vivaci, che costituiscono una delle maggiori attrazioni turistiche della capitale argentina. Il nome è abbinato all'omonimo tango portato al successo nel 1926 da Ignacio Corsini:

*Sentiero che tutte le sere
felice percorro cantando il mio amore
non dirle, se torna a passare
che il mio pianto il suo suolo bagnò.*

In realtà, il testo del poeta e scrittore Gabino Peñalosa, composto nel 1903, si riferiva a un sentiero della sua città natale Olta che dista circa mille chilometri da Buenos Aires. Ventidue anni dopo Juan de Dios Filiberto, che alla Boca è nato e che ha ascendenze liguri per via della madre Josefà Rubaglio, adatta ai versi una musica precedentemente scritta e dedicata a una strada del quartiere allora chiamata *Puntin* (in genovese "piccolo ponte"). È lui ad adattare la musica perché Peñalosa si rifiuta di modificare il testo.

Caminito appartiene, insieme a *La cumparsita*, *El Choclo*, *A media luz*, *Adios muchachos* e *Uno al novero dei brani che hanno reso universalmente celebre il tango e, nella sola Argentina, è stato ripreso discograficamente da quindici delle più importanti orchestre. Il primo interprete Ignacio Corsini, un siciliano trasferitosi a Buenos Aires all'età di cinque anni, la propone con un accompagnamento di sole chitarre, come farà due anni dopo Carlos Gardel.*

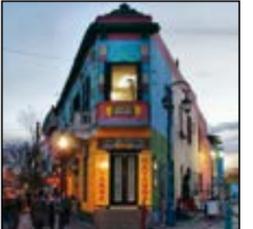
La Boca è il quartiere del tango per eccellenza e quando il pittore Benito Quinquela lo trasforma in un vero museo all'aperto dipingendo con colori vivaci tutte le facciate delle case, la strada viene ribattezzata *Caminito* proprio in omaggio alla canzone. È il 18 ottobre del 1959.

E L'ASIA PAR CHE DORMA

Nell'Oceano Pacifico la ricchezza dei traffici commerciali è inversamente proporzionale a quella degli scambi culturali. Le comunità cinesi emigrate negli Stati Uniti creano nelle loro Chinatown comunità socialmente blindate. Gli arrivi dall'Asia sono tanto numerosi da venire contrastati nel 1882 dal *Chinese Exclusion Act*. Di conseguenza, l'immigrazione clandestina si trasforma in un vero affare malavitoso che influisce ulteriormente nella separazione delle comunità.

Sarà anche per la non facile penetrazione tra le culture asiatiche e quelle europee e statunitensi, ma l'influenza della musica cinese o giapponese su quelle americane non è certo paragonabile a quella delle musiche europee. Si racconta che Cab Calloway, quando non era molto soddisfatto delle prestazioni del suo orchestrale Dizzy Gillespie, fermasse l'orchestra dicendo "smettiamo di suonare quella musica cinese".

Le canzoni statunitensi che parlano di Oriente non sono frutto di esperienze dirette, ma d'invenzioni letterarie, come *A little street in Singapore* diffusa negli anni Trenta da big band come quelle di Glenn Miller e di Jimmy Dorsey. Se un'influenza esiste, non va oltre alla divertita evocazione sonora, come nel caso di **Hong Kong Blues** composta e interpretata nel 1943 da Hoagy Carmichael, l'autore di *Stardust* e di *Georgia in my Mind*. È stata scritta per il film *Acque del Sud*, tratto molto libe-



Juan de Dios Filiberto



Ignacio Corsini





ramente dal romanzo di Hemingway *Avere e non avere*, che ha costituito l'esordio cinematografico di Lauren Bacall. Mentre il film, al pari del romanzo, ha per fondale l'isola di Cuba, la canzone racconta tutt'altra storia: una vicenda cinese che, ponendo l'accento proprio sull'estraneità culturale tra i due mondi, finisce per coinvolgere perfino un insolito strumento musicale come il gong:

*È la storia di un uomo di colore molto sfortunato
arrestato giù, nella vecchia Hong Kong
lo hanno rifilato una ventina d'anni
per avere preso a pedate il gong di un vecchio Buddha*

Carmichael fa raffinate citazioni strumentali con percussioni e xilofoni tendenti a evocare la musica orientale. Però guarda all'Oriente da un cannone, tenendo i piedi ben saldi sulle spiagge della California che continua a rappresentare l'unica meta possibile. Lo scrive anche nel testo:

*Per questo ha detto:
"Ho bisogno di qualcuno che mi ami
Ho bisogno di qualcuno
che mi porti a casa a San Francisco
E seppellire lì il mio corpo"*

La canzone verrà ripresa nel 1981 da George Harrison e inserita nell'album *Somewhere in England*.



Haog Carmichael



IF YOU'RE GOING TO SAN FRANCISCO

Le canzoni che cantano le città dell'estesissima West Coast lo fanno con il continente alle spalle e l'Oceano Pacifico di fronte. Il viaggio di un emigrato che arriva a San Francisco non sa di onde e di sale, ma di polvere, di ruggine, di binari e di strade, spesso sterrate, che collegano il resto degli Stati Uniti alla città californiana. Nel poetico mondo della canzone si raggiunge questa città solo dal continente e, se qui proprio ci si deve imbarcare, non si punta a ovest, ma a nord per seguire le rotte per l'Alaska di Jack London, magari per praticarvi l'Arte della Fuga come canterà Eddie Vedder in *Guaranteed*, colonna sonora di *Into the Wild* di Sean Penn. Oppure, più staticamente, si osserva l'oceano fantasticando sul mondo suggestivo e irrealista delle remote sponde asiatiche. Ma di solito, almeno nelle canzoni, se si arriva a San Francisco è soltanto per magnificare la sua baia e le sue strade con i tram in discesa. E poi, magari imboccando al contrario il Golden Gate, si torna indietro.

Altrimenti vi si arriva con l'immaginazione. La città rappresenta l'avamposto leggendario dell'affrancamento, una proiezione chimerica in grado di ospitare le fantasie e le paure delle molte Americhe che popolano il territorio degli USA. Ammalante incrocio tra Mahagonny, Sodoma e Shangri-La, contraddistinta dall'eccitante bellezza della sua stessa morfologia, è l'epicentro della libertà, del desiderio e del peccato, e per questo punita da Dio con i terremoti e gli incendi che l'hanno devastata per ben cinque volte, tra il 1849 e il 1906. Nel 1936 Jeanette MacDonald aveva reso celebre la colonna sonora del film *San Francisco*, sentimentalmente adagiata sui versi di Gus Kahn. L'anno seguente il motivo era stato ripreso e portato al successo anche in Germania da Theo Mackeben, già direttore d'orchestra della prima rappresentazione di *Die Dreigroschenoper* (L'opera da tre soldi). Poi la canzone conoscerà nuovi fasti con l'interpretazione di Judy Garland.

La città californiana è il mito della costa occidentale e così cantava Lowell Fulson in *San Francisco blues*:

*Qualsiasi uomo vuole vedere, si.
San Francisco,
per favore fammi posto.
Beh, andrò a San Francisco
anche se dovessi strisciare in ginocchio.*

Era il 1947. Quasi cinquant'anni dopo, nel 1996, gli avremmo consegnato il Premio Tenco. La città continuerà a rappresentare un *topos* del



San Francisco, terremoto 1903



Lowell Fulson

blues con gli omonimi brani di John Lee Hooker e Peggy Lee ma, soprattutto con *San Francisco Bay Blues* di Jessie Fuller, incisa nel 1955 e ripresa da innumerevoli artisti tra i quali Eric Clapton, Peter Paul and Mary, Paul McCartney, Janis Joplin, Bob Dylan, Richie Havens, Ramblin' Jack Elliot, Mungo Jerry.

HO VISTO UN RE

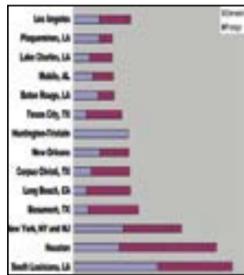
I maggiori porti degli Stati Uniti, classificati per tonnellaggio di merci, non sono né sull'Atlantico né sul Pacifico, bensì nel golfo del Messico. E non si affacciano nemmeno sul mare, ma un poco all'interno, lungo i fiumi. Il primo porto statunitense è quello di South Louisiana, con 224.000 tonnellate di scambi, quasi come New York (terzo) e Long Beach (quinto) messi insieme. Tra i primi tredici porti statunitensi, ben cinque sono in Louisiana (Port of South Louisiana, New Orleans, Baton Rouge, Lake Charles, Plaquemines). Il primato è dovuto alla posizione centrale rispetto al paese e alla comoda navigabilità del Mississippi e del Missouri, grazie ai quali si raggiungono una quindicina di stati. È la storica via di transito del grano del Midwest e un nuovo impulso è arrivato con l'apertura del canale di Panama per cui è diventato il porto d'America anche per i traffici con l'Oriente evitando l'attraversamento dei deserti o delle Montagne Rocciose.

Proprio dalla Louisiana arriva il primo omaggio musicale alla nuova via di transito di Panama (per proteggere gli interessi legati a quest'opera mastodontica in cui hanno investito somme colossali, gli Stati Uniti hanno creato l'omonimo stato vassallo strappando il territorio alla Colombia, dal governo non del tutto affidabile). Arriva da Nick La Rocca, cornettista e direttore d'orchestra italo-americano di New Orleans (è l'autore di *Tiger Rag*) che, con *Panama* concorre alla costruzione della leggenda del *dixieland* e arriverà anche a fondare un'orchestra denominata Panama Jazz Band. Dieci anni dopo, Ernesto Lecuona replicherà con un'omonima canzone dalle respicenti sponde cubane.

Un incremento nelle attività portuali si registra nel decennio successivo all'apertura di Panama (1920), malgrado sia il periodo della Grande Depressione, che segue il crollo di Wall Street, e del *Dust Bowl*, le tempeste di sabbia che hanno colpito le pianure centrali portando a un tracollo della produzione agricola. Dal 1928 al 1932 la Louisiana conosce un'insolita esperienza politica con il governatorato di Huey Pierce Long, Jr. detto *The Kingfish*, che negli USA si è soliti definire "populista", "autoritario" o "socialista" perché ha attaccato il potere delle banche e quello della Standard Oil, cercato una ridistribuzione della ricchezza con tasse patrimoniali, costruzione di lavori pubblici come ospedali, autostrade gratuite, sostegno alle scuole dell'obbligo e corsi di alfabetizzazione per adulti neri. Diventato senatore, dopo l'annuncio della propria candidatura alle elezioni presidenziali, è stato ucciso in un attentato da un medico avversario politico che gli ha sparato a bruciapelo. Long ha ispirato il romanzo *Tutti gli uomini del re*, di Robert Penn Warren, da cui sono stati tratti due omonimi film, uno del 1949 di Robert Rossen (tre Oscar e quattro nomination) e quello del 2006 di Steven Zaillian, caratterizzato da una straordinaria interpretazione di Sean Penn e da un clamoroso fiasco al botteghino.

Pur difendendo le caratteristiche essenziali del sistema capitalista, Long puntava a una ristrutturazione radicale dell'economia proprio "in difesa dal bolscevismo". Il suo slogan politico è stato *Every man a king* (ogni uomo è un re) che è anche il titolo di una canzone, di cui è l'autore del testo. Una canzone usata come propaganda elettorale che esprime con molta efficacia il suo programma politico:

*perché mai piangere o dormire, America,
terra di persone coraggiose e autentiche,
con castelli, vestiti e cibo per tutti
tutto ti appartiene.
Ogni uomo è un re, ogni uomo è un re*



Nick La Rocca



Dust Bowl



Robert Penn Warren



Huey Pierce Long



Ina Ray Hutton



Tin Pan Alley, 1910



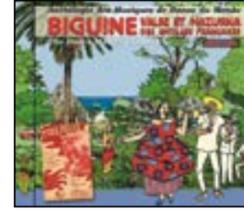
Woody Guthrie



Almanac Singers



Frank Sinatra



*perché tu puoi essere miliardario
ma c'è qualcosa che appartiene agli altri
basta che tutti condividano.*

Anticipando *This land is your land* di Woody Guthrie, viene posto il principio del possesso condiviso, del bene comune non privatizzabile. *Every man a king*, ripresa da Randy Newman e dai Pogues, era stata incisa nel 1935, subito dopo la morte di Long, dai Louisiana Ramblers. Precedentemente aveva avuto interpreti improvvisati, artisti sostenitori nella campagna elettorale, come nel caso di Ina Ray Hutton, presente nel disco. Cantante e direttrice dell'orchestra Melodears, composta da sole donne, sorella maggiore di June, ha cantato (leggendo il testo) in un filmato in cui compariva lo stesso Long.

NEW YORK, NEW YORK

Se gli anni Venti hanno visto Parigi come centro privilegiato della musica, in grado di richiamare le più prestigiose orchestre tzigane e hawaiane accanto a quelle di jazz e di tango, la crisi economica mondiale del '29, insieme alla fine del proibizionismo e a un offuscamento del puritanesimo statunitense, hanno velocemente trasferito il primato a New York che diventa la capitale incontrastata della musica mondiale. Se un artista straniero desidera rendere veramente internazionale il suo successo, deve ora andare nella città più grande del mondo, ricca di capitali, di teatri e di locali, centro dell'editoria musicale che ha sede in Tin Pan Alley, delle grandi compagnie discografiche e delle maggiori catene radiofoniche. Qui nascono e da qui partono i grandi *musical* per i quali vengono scritte le canzoni di successo commerciale.

Ci sono le musiche provenienti da tutto il mondo e i bastimenti che vi approdano portano quelle della lontana Europa, dei Caraibi e grazie anche all'istmo di Panama, dell'intero Sudamerica e dell'Oriente. New York diventa anche un insostituibile punto di riferimento per l'intera musica nazionale, anche quella rurale, che deve passare da queste parti se si vuole sprovincializzare. Con i bus, i treni e le auto arriveranno bluesmen come Leadbelly e folksinger come Woody Guthrie e Cisco Houston che finiranno per stabilirsi in questa città. E qui, dove si confrontano gli etnomusicologi, nel 1940 nasce la canzone "di protesta" con gli Almanac Singers.

Naturalmente la città è anche il centro di riferimento per le formazioni delle orchestre poiché le big band bianche e nere come quelle di Glenn Miller, Benny Goodman, Artie Shaw, i fratelli Dorsey, Les Brown, Woody Herman, Duke Ellington, Count Basie si fanno una concorrenza serrata. Alla fine degli anni Trenta, nell'orchestra di Tom Dorsey si segnala il giovane cantante italo-americano Frank Sinatra, poco più che ventenne, nato nel vicino New Jersey. *Begin the Beguine* è uno dei loro successi e, tra il 1938 e il 1945, la registrano ben cinque volte, in occasione di sessioni discografiche, spettacoli e trasmissioni radiofoniche.

*Sono ancora con te sotto le stelle
e giù nella spiaggia un'orchestra suona
e anche le palme sembrano dondolare
quando attaccano la beguine.*

I riferimenti al mare non si esauriscono nel testo: innanzitutto Cole Porter ha scritto la canzone su una nave, durante una crociera tra l'Indonesia e le isole Figi, e in secondo luogo *la beguine* è un ballo creolo proveniente da Martinica e Guadalupe, come doviziosamente documentato nel libro-cd *Biguine, valse et mazurka des Antilles Françaises 1940-1966* (Fremaux & Associés).

OYE COMO VA MI RITMO

Scendendo lungo la costa atlantica si arriva a Miami, città destinata a diventare il centro commerciale più importante della musica latino-americana. Grazie all'estrema vicinanza all'Avana, città che con New York e Rio de Janeiro forma il triangolo d'oro della musica americana, Miami è il cancello d'ingresso per le orchestre cubane in

territorio statunitense e la loro influenza è tanto marcata da caratterizzare anche la vita quotidiana della città. Lo racconta la canzone del jazzista Irving Fields:

*Sono partito per andare a Cuba
sono arrivato presto a Miami Beach,
non molto lontano da Cuba,
oh, che rumba insegnano
le palme sussurrano "yo te quiero"
cosa posso fare se non rimanere un po'
ho incontrato una caballero cubano
abbiamo ballato in vero stile latino.
Perciò non sono mai arrivata a Cuba...*



Eduardo Abela, Rumba



Xavier Cugat



Autocaricatura



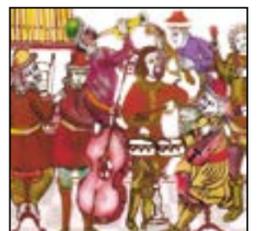
Rita Montaner



Abbe Lane

QUANTO TEMPO È PASSATO, QUANTE ILLUSIONI

Grazie all'amplificazione dell'industria discografica, le grandi orchestre che operano nei casinò dell'Avana e di Las Vegas diffondono le danze afrocubane in tutto il mondo, innestando un frenetico alternarsi di nuove mode. C'è però tanta altra musica, cominciando da son e bolero, che resta patrimonio esclusivo dell'isola, dove si continuano a coltivare la canzone popolare e la poesia cantata che qui viene chiamata *troua*, perché discende dalla tradizione dei trovatori medioevali. Si tratta di una tradizione destinata a rinnovarsi continuamente, che ha principali esponenti storici in Rosendo Ruiz, sopravvissuto fino all'età di 98 anni, superato però da Sindo Garay, arrivato a 101 anni e da José Chicho Ibañez, addirittura a 106. Manuel Corona, altro grande *trouvador* che ha condotto una vita disordinata negli ambienti più emarginati della capitale, è deceduto prematuramente nel 1950,





Manuel Corona

a soli 70 anni, povero e dimenticato. È l'autore di brani come *Aurora* dai versi titanamente essenziali (*hai ingannato la mia anima / castigala, gran Dio, con mano fiera / che soffra molto, che però non muoia / ay, Aurora, io ti amo, tuttavia*). Dopo la stagione tardo-ottocentesca del fermento europeo, anche un ritmo come l'habanera finisce per restare confinata a Cuba. L'habanera indigena che meglio rappresenta l'evoluzione della canzone cubana del Novecento è *Veinte años* di Maria Teresa Vera, interprete di bolero e di son, cantautrice capace di mettere a nudo i propri sentimenti e le proprie fragilità, come dimostrato canzoni come *Por que me siento triste?* o come la stessa *Veinte años*, ambedue scritte su testi di Guillermina Aramburu. Con lei l'habanera, che ha finora cantato la fisica bellezza muliebre, ritrae la delicatezza dell'anima femminile

*se le cose che si desiderano
si potessero realizzare
tu mi ameresti proprio
come vent'anni fa
con che tristezza guardiamo
un amore che da noi se ne va
è un ritaglio di anima
che brancola senza pietà.*



Maria Teresa Vera

Lorenzo Hierrezuelo
e Maria Teresa Vera

La registrazione è del 1935. La Vera canta accompagnandosi con la chitarra e con lei c'è, come seconda chitarra e seconda voce, Lorenzo Hierrezuelo, suo fedele accompagnatore per venticinque anni. Hierrezuelo, è una figura fondamentale nella canzone cubana avendo anche formato, insieme a Francisco Repilado, il celebre duo Los Compadres. Quando, a metà degli anni Cinquanta, il socio Compay Segundo si ritira dalle scene, Lorenzo, ovvero Compay Primero, lo rimpiazza con il proprio fratello Reinaldo.

Il rilancio di *Veinte años* è avvenuto nel 1986 grazie a Pablo Milanés che l'ha incisa proprio insieme a Lorenzo Hierrezuelo, ormai settantatreenne. Dieci anni dopo, nell'anno in cui Lorenzo muore, la canzone viene inserita nel disco *Buena Vista Social Club*, magistralmente curato da Ry Cooder, nell'interpretazione di Omara Portuondo e l'omonimo film di Wim Wenders del 1999 contribuisce a diffonderla in tutto il mondo. La pellicola, che pretende di attribuire a Wim Wenders e Ry Cooder il merito di avere riscoperto i vecchi cantanti cubani, in realtà rende internazionale un'operazione iniziata in patria già una decina d'anni prima (ricordiamo *Chan Chan* incisa da Compay Segundo in coppia con Milanés). In questo periodo di riscoperta nazionale e di rinnovato interesse per la vecchia guardia, era riemersa anche la figura di Reinaldo Hierrezuelo che nel 1994, all'età di 67 anni, aveva fondato la Vieja Trova Santiaguera. L'oblio, iniziato a cavallo tra gli anni '50 e '60, non era stato causato da una discriminazione, ma di un naturale cambio nel gusto musicale. E così, insieme al rilancio di Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Rubén González e antichi compari, ha inizio la riscoperta del grande repertorio musicale a loro legato.

IL BALLO IN MASCHERA

Il territorio immenso del Brasile, così differenziato per culture, costituisce un serbatoio eccezionale di stili musicali. Spesso le reciproche influenze con gli stati confinanti sono evidenti, come nel caso della *toada* del nord-est, imparentata con la *tonada* venezuelana, o della *pajada* del sud, emanazione diretta della tradizione dei *payadores* argentini. Una grande diffusione sull'intero territorio l'hanno il *frevo*, una danza (ma anche canzone) nata nel nord-est destinata nella seconda metà del Novecento a diffondersi in tutto il Brasile e, soprattutto, lo *choro* (o *chorinho*) in cui si è cimentato con successo anche Heitor Villa-Lobos. Si tratta di una musica esclusivamente strumentale, derivata dalle danze europee, che ha nel flauto e nel *cavaquinho* gli strumenti solisti per eccellenza e in Pixinguinha e in Chiquinha Gonzaga gli autori più popolari. Il primo, eccellente flautista e sassofonista di cui sono noti brani come *Os batutas* o *Carinhoso* è tanto celebrato che il 23 aprile, data della sua

nascita, è stato proclamato giorno nazionale dello *choro*. La seconda non è direttamente presente nella discografia per ragioni anagrafiche, essendosi ritirata dalle scene proprio agli albori dell'industria fonografica. È nota per la sua musica e per l'inconueta biografia: nata nel 1847, sposatasi a sedici anni, cresciuta in un ambiente rigidamente borghese, lascia il marito dopo avere avuto tre figli. Diventa la compositrice più nota del paese, ma fornisce altri motivi per destare scandalo: fuma in pubblico, ha un altro figlio da un ingegnere in una relazione destinata a interrompersi, si batte pubblicamente per l'abolizione della schiavitù del 1888 e, *dulcis in fundo*, a 52 anni si innamora di un sedicenne che diventerà il suo inseparabile compagno per trentasei anni, fino alla morte.

Nel vasto territorio nazionale, molte musiche e canzoni nate in ambito regionale diventano celebri in tutto il paese, basti pensare alla struggente *Luar do Sertão* di João Pernambuco, ma la musica che identifica il Brasile, quella più diffusa al di fuori dei confini nazionali, resta il samba. Che, come visto, nasce a Bahia, ma è il carnevale di Rio de Janeiro, attirando turisti da ogni parte del mondo, a diffonderlo universalmente. Qui le migliori scuole si sfidano nelle sfilate dei carri che coinvolgono ballerini, musicisti, compositori, scenografi e costumisti. Il samba diventa la musica di Rio e lo sarà anche la sua evoluzione in *bossa nova* alla fine degli anni Cinquanta. Nel 1939, *Aquarela do Brasil* di Ary Barroso apre la stagione del *samba-exaltação*, teso a glorificare la grandiosità del paese:

*Brasile!
Terra bella e stupenda
di belle morene
dallo sguardo indifferente
Brasile, samba che
fa meravigliare il mondo
Il Brasile del mio amore
terra di Nostro Signore*

Naturalmente, il Nostro Signore cui si fa riferimento è la statua di Cristo Redentore posta sul Corcovado, il monte che domina la città di Rio de Janeiro.

Quando esce la canzone, il paese è governato da due anni da Getulio Vargas, politico di marcate simpatie fasciste, che è salito al potere mediante un colpo di stato. L'esaltazione quasi innocua dei versi attira qualche critica perché considerati celebrativi della dittatura e della sua politica. La canzone si trasforma in una hit internazionale quando, nel 1942, è inserita nel film di Walt Disney *Saludos amigos* nell'interpretazione di Aloysio Oliveira. Verrà continuamente ripresa da interpreti brasiliani come Elis Regina, João Gilberto, Tom Jobim, Gal Costa e, nella traduzione inglese di Bob Russell, da cantanti statunitensi come Frank Sinatra, Bing Crosby, Harry Belafonte, Dionne Warwick.

RITORNERÒ IN GINOCCHIO DA TE

In Argentina l'emigrazione ha mutato l'etnografia nazionale e nella seconda metà dell'800 si arriva a un rapporto tra autoctoni e immigrati di uno a uno. Poi, nei primi due decenni del Novecento, la velocità delle navi e l'abbassamento considerevole dei costi fanno sì che all'emigrazione stabile, priva di progetti di ritorno, si affianchi quella temporanea e, addirittura, quella stagionale che viene denominata *emigración golondrina* (emigrazione da rondini). *Golondrinas* è anche una canzone scritta da Carlos Gardel, unanimemente considerato il più grande cantante del tango: *con le ali piegate l'anch'io dovrò tornare...*

In questo genere musicale, quello del ritorno è uno dei temi ricorrenti e privilegiati: quello, tanto atteso, di una persona: *tornarà la sua ragazzina, farfalla menzognera...* (Castillo-Viván, *Domani*), la speranza del rimpatrio: *Lontana Buenos Aires, che bella devi essere...* (Cadicamo-Barbieri, *Anclao en París*), il rientro alle origini dopo le disillusioni della vita: *Torno sconfitto alla casa dei miei vecchi...* (Cadicamo-Cobián, *La casita de mis viejos*), o quello sulle orme di un antico amore: *dopo dieci*



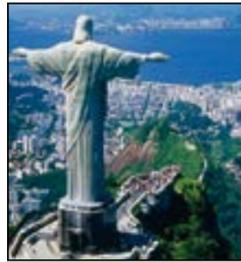
Pixinguinha



Chiquinha Gonzaga



Ary Barroso



Casa-museo Gardel



Carlos Gardel



Alfredo La Pera



Joseph Goebbels



Andrej Zdanov e Josif Stalin

amis non tornato qui da solo... (Sábato-Troilo, *Alejandro*) oppure ancora la ricomparsa di un amore che ne era andato: *Tornò una notte, non la aspettavo...* (Le Pera-Gardel, *Volvió una noche*). E *Volver* (tornare) diventa la canzone per antonomasia di Carlos Gardel:

*Tornare con la fronte appassita
le nevi del tempo hanno argentato le mie tempie
sentire che è un soffio la vita
che vent'anni non è niente
che febbrile lo sguardo errante nelle ombre
ti cerchia e ti chiama.*

È una delle canzoni scritte con il fido Alfredo Le Pera, paroliere dell'ultimo periodo e sceneggiatore dei suoi film. La componono a New York, città scelta per la definitiva consacrazione cinematografica internazionale. Da tanto tempo i due sono lontani e hanno il desiderio di tornare in patria. *Volver*, una delle cinquantatré canzoni registrate a New York tra il 1934 e il 1935, viene incisa con altri quattro brani, tra cui *Lejana tierra mía* (Lontana terra mia) nella penultima sessione di registrazioni, quella del 19 marzo. Il giorno dopo sarà la volta di altre sette canzoni.

Il 28 marzo i due, insieme ai quattro chitarristi accompagnatori partono finalmente da New York, e il viaggio del ritorno comprende un tour destinato a toccare Porto Rico, Cuba, Messico, Panama, Curaçao, Venezuela e Colombia. Il 2 giugno sbarcano in Colombia esibendosi a Barranquilla, Cartagena, Bogotá e Medellín. Da qui, il 24 giugno partono in aereo per Cali ma, mentre sta per decollare, il velivolo si scontra in pista con un altro aereo. Gardel, Le Pera e due chitarristi muoiono carbonizzati. Il viaggio di ritorno non conoscerà la tappa finale.

"Volver" resta solo un'indimenticabile canzone cui il regista spagnolo Pedro Almodóvar dedicherà un fortunato film nel 2006.

PARTE PIANO IL NUOVO SWING

Un luogo comune molto diffuso è quello della proibizione della musica jazz durante i regimi nazisti e quelli socialisti nel periodo staliniano. Il che è vero solo in parte, come del resto in Italia le ridicole imposizioni autarchiche del regime che trasformano Louis Armstrong in Luigi Fortebraccio e Benny Goodman in Beniamino Buonuomo, non riescono a impedire che le migliori orchestre guardino ai miti americani.

Nella patria del dottor Goebbels, che definisce il jazz "musica spregevole", non si tratta di proibizioni assolute, ma di pesanti limitazioni 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 sincopie 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 marcia rispetto a quello lento, cosiddetto *blues*, altrove si arriva a raccomandazione di limitare l'uso del sassofono, sostituendolo con il violoncello e la viola. Non mancano però i 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.

La foga irruente del jazz nero è sicuramente assente nella musica teutonica del periodo nazista, ma sono proprio le influenze dell'elegante e raffinato swing delle big band bianche a determinare i successi discografici, altro che le marce dalla certificata purezza ariana.

Non sappiamo se la politica culturale del compagno Andrej Zdanov, ampiamente esportata nei paesi satelliti, abbia previsto prontuari altrettanto rigidi, ma siamo a conoscenza del fatto che, nonostante la sua definizione di jazz come "musica borghese decadente" (da lui paragonata al cubismo) l'esordio del jazz festival di Praga avviene nel 1947, quando l'umbratile ex-responsabile del "Diparti-

mento di Agitazione e propaganda del Comitato centrale del PCUS" è ancora vivo. Conoscero di Stalin, non è più responsabile di quell'ufficio, ma la sua influenza è ancora maggiore in qualità di Presidente del Presidium del Soviet dell'Unione tanto è vero che, nel 1948, interviene pesantemente anche in campo musicale sostenendo che "La musica contemporanea è caratterizzata dall'amore unilaterale per il ritmo, a spese della melodia". Poco dopo muore, secondo alcuni a causa di una normalissima cirrosi epatica da decoro alcolico, secondo altri per circostanze non altrettanto naturali.

In Unione Sovietica l'ultra-cinquantennale carriera del cantante, attore e direttore d'orchestra Leonid Utšev sta dimostrando come, seppur ispirato alle big band di swing e non certo alla musica nera, un jazz sovietico sia non solo esistito, ma proprio nel fosco periodo delle purghe staliniane abbia conosciuto il suo massimo splendore, segnato dalla personalità del talentuoso pianista Aleksandr Tsfasman. Più originale rispetto a quello tedesco, il jazz sovietico è riuscito a innestarsi nella musica folk tradizionale, lontano dalle eleganti sale da ballo e più attiguo a un ruspante proletariato in marcia, mescolandosi alla rumanza e alla canzone popolare. Utšev, nato Odessa e trasferitosi a Leningrad, ha fondato un'orchestra dall'esplicito nome *Čaj Džazz* (Tè Jazz) in grado di spaziare dal jazz al tango, dalla chanson francese alla romanza russa toccando anche la musica klezmer, essendo lui ebreo. Nello stesso periodo, un altro artista nato nella zona di Odessa, ai confini tra Russia e Romania, propone nei teatri europei, e con grande successo, un analogo repertorio: si tratta di Petr Leščenko, relegato nell'emigrazione per questioni burocratiche. Il suo repertorio è proibito in quella patria in cui vorrebbe tornare, perché ritenuto erroneamente un emigrato "bianco", mentre è semplicemente diventato rumeno per via delle cessioni territoriali post-belliche. C'è un altro artista che, lasciato il paese nel 1920, raccoglie fortuna in Europa: è il poeta, cantante e compositore Aleksandr Vertinskij che ha il suo quartiere generale nella frizzante Parigi dove finisce per esibirsi anche Utšev.

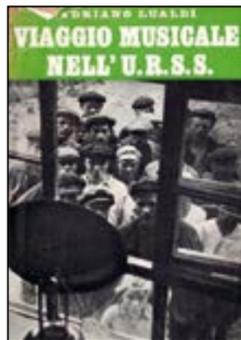
Il quale è uno degli artisti preferiti da Stalin per cui né le accuse di "cosmopolitismo" né i sospetti legati alle sue origini ebraiche lo possono toccare. Le sue commedie brillanti e la sua musica continuano ad avere un successo anche maggiore a quello del più dotato Tsfasman. Si esibisce nei più importanti teatri moscoviti ed è protagonista di molti film anche negli anni Trenta, quando si è artisti celebrati oppure condannati al silenzio o all'isolamento siberiano. Durante la guerra canta per i soldati al fronte e interpreta film patriottici. Proprio dall'omonima pellicola è tratto *Miška odessit*, scritta e cantata nel 1944:

*Sei un odesita, Mišbka, e questo significa,
che non ti fan paura né il dolore né la pena!
Sei marinaio, Mišbka, il marinaio non piange
e non si perde d'animo davvero mai.*

In varie pellicole, di registro brillante o di epica patriottarda, ha interpretato il ruolo del marinaio. E quello della città di Odessa, che l'epopea della Corazzata Potëmkin ha consegnato all'armamentario emotivo nazionale, è un tema ricorrente nelle sue canzoni (*S Odessogo kičmana, V čerom More, O Odessa*) e fa da sfondo a molti suoi film, primo fra tutti *Vesyolye rebyata* grazie al quale diventa un vero beniamino del pubblico. Utšev è la voce di Odessa e nel 2000 la città gli ha dedicato un monumento.

Nel 1943 Vertinskij è tornato in patria e lavora molto nel mondo della musica e del cinema. Gli vengono affidati sempre ruoli di reazionari pre-rivoluzionari o di anticomunisti e, paradossalmente, con queste interpretazioni riesce anche a vincere, nel 1951, il Premio Stalin.

Altro destino quello di Leščenko, sballottato anche dopo la guerra tra URSS e Romania, prima nemiche e poi alleate, che muore nel 1954 vicino a Bucarest nell'infermeria di un carcere. E la memoria va ad Antonio Gramsci, Miguel Hernández e Robert Desnos.



Leonid Utšev



Petr Leščenko



Cândido Portinari, Frevo

E LA BARCA TORNÒ SOLA

Come succederà agli Istriani in Italia, i profughi sono spesso visti con sospetto, come stranieri che creano grandi problemi all'economia nazionale. Questo è il destino dei greci anatolici che arrivano a occupare un paese già povero. La loro musica è considerata culturalmente aliena, espressione tipica di un popolo nemico e in alcuni programmi radiofonici governativi esistono direttive precise per non diffonderla. Il rebetico, approdando ad Atene e a Salonicco conosce una conseguente fase di adattamento e di trasformazione. Si snellisce strumentalmente concentrandosi su soli tre strumenti: il bouzouki, il baglamas che ne rappresenta la versione bonsai, e la chitarra. Tutta la ricca strumentazione ottomana, dai cimbali al violino, dal clarino all'oud e alla fisarmonica, sviluppatosi soprattutto nella città di Smirne, centro internazionale di culture musicali tra cui quella italiana, si perde progressivamente e si comincia a parlare di stile pireo in sostituzione di quello anatolico, che continua invece a sopravvivere a New York. Anche il canto si fa essenziale, perde per mare tanti melismi mentre, come nelle tradizioni dell'Europa levantina, i ritmi sono raramente pari (in 2/4 o 4/4) e molto più spesso dispari, con varie divisioni (9/4, 9/8, 9/16). Cambiano di poco i temi trattati e restano simili le ambientazioni: prende voce un mondo marginale, spesso ai limiti della legalità, costituita dalla fauna dei sottoboschi portuali, tra fumerie di hashish, zone di furti, spaccio di droga e di prostituzione. Il nuovo rebetico comincia a entrare negli studi di registrazione e il primo a farlo è, nel 1933, Markos Vamvakaris, cantante e suonatore di bouzouki, che è cresciuto negli ambienti portuali del Pireo. Si tratta del classico cantante non dotato di grande voce, ma di fortissima personalità. Tanto grande da farlo imporre anche nel ruolo, per lui abbastanza marginale, d'interprete, come nel caso della celebre **Antonis Varkaris Seretis**

Antonis il barcaiolo ha voluto cambiare la sua vita ora vuole lussi, palazzi e gli occhi della bella Carmen ha abbandonato la sua barca nel porto di Pasalimani e ora canta, beve e dice che farà il torero ma il toro lo ammazza senza pietà e lo stende a terra quando Carmen lo vede piange e, accostatagli dice Oh, mio Antonis, mio barcaiolo, ora resto sola e vivrò come una vedova

Il tema della canzone è abbastanza lontano da quelli sconvenienti del rebetico, ma il brano è del 1939, a tre anni dal colpo di stato del generale Metaxas che ha chiuso le fumerie di hashish e posto la censura sui testi. Certi argomenti non sono più trattabili, Vamvakaris è uno di quegli autori che finisce per sottomettersi alle imposizioni e, dopo la dittatura, verrà per questo aspramente criticato. Affetto da artrite, ridotto in una posizione sempre più marginale, sarà progressivamente dimenticato. La rivalutazione, in grado di riconoscergli il ruolo di autentico maestro che punta musicalmente e poeticamente all'essenziale, inizierà nei primi anni Sessanta grazie alle interpretazioni di Gregoris Bithikotis e i vari omaggi che musicisti e scrittori greci vorranno tributargli. Muore nel 1972 all'età di 66 anni.

MI GUARDI SEVERA

Incerte e dibattute sono le origini del fado, i due maggiori storici del settore sostengono teorie completamente contrapposte. Rui Vieira Nery le colloca in Brasile, nel periodo dell'esilio della corte portoghese dopo l'invasione napoleonica della penisola iberica. (*Para uma história do Fado* INCM Lisboa, 2004, pag. 31-52). António Sardinha, al contrario, sostiene che il genere nasca direttamente dalle canzoni popolari rurali provenienti da varie regioni del paese (*A origem do fado*, Tradisom, Vila Verde, 2010 pag. 23-39). Le due tesi smentiscono, comunque, la radicata credenza che il fado sia stato partorito nella città di Lisbona. D'altra parte esistono altre forme di fado: quello universitario di Coimbra, quello operaio dell'Alentejo e, infine, quello di Oporto.

Ma, sicuramente, Lisbona è stata la città dove

questo genere musicale è cresciuto e con cui ha finito per identificarsi. Il fado è un canto urbano per eccellenza, come lo sono il tango, il rebetico, la canzone napoletana il samba e, seppure in maniera evolutiva, il blues. Come tutti questi generi, ha una culla postribolare ed è abbastanza indicativo che Maria Severa Onofriana (1820-1846) considerata la mitica fondatrice del fado che cantava accompagnandosi con la chitarra, avesse ereditato dalla madre la professione di prostituta a Mouraria e che sia morta di tubercolosi a ventisei anni in un misero bordello di quel quartiere. In mancanza di documenti sonori, ha lasciato una ricca eredità di ricordi e di simboli: le sono state dedicate dipinti, canzoni, opere teatrali che l'hanno trasformata in un personaggio leggendario. Sul muro della casa in cui è vissuta c'è una lapide che la ricorda. A questa giovane gitana, sempre rappresentata scalza, è stato dedicato il primo film sonoro portoghese del 1931, *A Severa*, diretto da Leitão de Barros e interpretato da Lina Teresa che canta *Novo fado da Severa*.

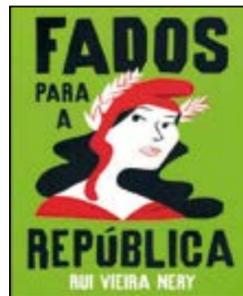
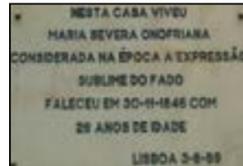
La canzone, destinata a diventare uno dei grandi classici del fado, è stata in seguito interpretata anche da Amália Rodrigues e da Dulce Pontes. Il testo recita: *o mio zingaro adorato / vivere abbracciata al fado / e morire abbracciata a te*. Anche la protagonista di *A casa das mariquinhas*, che ha reso celebre Alfredo Marceneiro, è una ragazza che vive in una casa di appuntamenti dove canta il fado accompagnandosi alla chitarra.

Un'altra caratteristica che, molto stranamente, accomuna quasi tutti i generi di canto urbano è la totale mancanza di sbocchi politici: il tango ha sempre strizzato l'occhio alle classi dominanti demandando il ruolo di contestazione alla rurale milonga pampeana. Analogo è l'atteggiamento di Napoli, dove la lotta politica è patrimonio dei soli pensatori. Rebetico, blues e samba di Bahia sono l'espressione non tanto di un proletariato industriale, ma di un sottoproletariato politicamente immune da tentazioni. Il fado è l'unico ad avere incorporato temi politici, soprattutto di matrice libertaria, nelle prime due decadi del XX secolo, quando il movimento anarchico rappresenta la principale forza operaia. Poi, con l'avvento di Salazar e con la soppressione di partiti, sindacati e movimenti, le istanze rivendicative sono soffocate e la commiserazione caritatevole resta l'unico approccio alla povertà tollerata dalla censura dell'Estado Novo. Il regime colloca questo tipo di canzoni, adeguatamente depurate, tra le strutture portanti del patriottismo lusitano e, in un paese che vieta la Coca-Cola, tre F rappresentano la gloria nazionale: *Fado, Fatima i Futebol*.

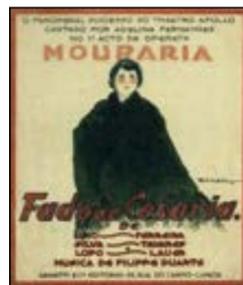
Amália Rodrigues è stata per quasi sessant'anni l'interprete per antonomasia del fado femminile. **Ai Mouraria** è stato uno dei suoi primi successi, da lei inciso per la prima volta nel 1946 con la presenza, veramente insolita di un pianoforte. Mouraria è uno storico quartiere formato da un variopinto dedalo di strade in salita e piazzette, storicamente abitato dai mori, da cui il nome. Nel testo non manca un tributo a Severa:

Ai, Mouraria, gli usignoli nelle gronde i vestiti colore rosa, grida tradizionali Ai Mouraria, processioni che passano, Severa con voce malinconica chitarra che singhiozza.

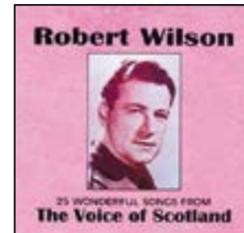
Altre canzoni sono state dedicate a questo quartiere, tra cui *Há festa na Mouraria*, portata al successo dalla stessa Rodrigues, o *Fado da Mouraria* interpretato da Maria Emelia Ferreira. Perché Lisbona è lo scenario preferito di tanti autori e cantanti di fado, da Tony de Matos (*Lisboa a noite*) e Tristao da Silva (*Aquela janela virada pro mar*) fino ad arrivare a Camané (*A luz de Lisboa*). Ma la capitale adagiata sul Tejo vive soprattutto nelle canzoni di Amália: *Lisboa antiga, Maria Lisboa, Cheira a Lisboa, Lisboa não sejas francesa, Lá Vai Lisboa, Gaivota, Que fazes ai Lisboa, Fado para a lua de Lisboa, Serenata a Lisboa, Lisboa dos milagres, Ai Lisboa, Vou dar de beber a dor*. Quest'ultima canzone, magistralmente resa in italiano da Roberto Arnaldi come *Quella*



Amália Rodrigues



Marlos Vamvakaris



casa in via del Campo, è stata scritta dal dr. Alberto Janes come omaggio e a *A casa da Mariquinhas* di Alfredo Marceneiro. Janes è anche l'autore *E ou não* è, resa celebre in italiano da Milva come *La filanda*. L'insolito appellativo di "dottore" in un'etichetta discografica è un retaggio del fado universitario di Coimbra: anche nelle prime incisioni di João Afonso, grande padre della canzone d'autore portoghese, viene riportata tale specificazione.

L'ARCA DI NOÈ

Dopo avere accompagnato canzoni e cantanti per oceani e continenti in un continuo *panta rei* musicale, osservando come stilisticamente *nulla si crea, ma tutto si trasforma*, il nostro viaggio termina nel Mare del Nord, nel porto scozzese di Aberdeen. In questo punto d'arrivo, che non prevede ripartenze, si lascia quindi l'ultimo valzer a una canzone dalla fama prettamente locale, *The Northern Lights Of Aberdeen*, composta nel 1947 e interpretata da Robert Wilson, un tenore che ha legato il suo nome a un repertorio costituito quasi esclusivamente da canzoni scozzesi.

Quando ero un ragazzo, un ragazzino piccolo, mia madre mi disse: "Vieni a vedere le luci del nord, mio ragazzo, sono brillanti come più non si può". Le ha definite i ballerini celesti, i ballerini allegri nel cielo, Non dimenticherò mai quella vista meravigliosa, hanno fatto brillare i cieli. Le luci del nord di Aberdeen sono ciò che io vorrei vedere...

Le luci cui si fa riferimento non sono quelle urbane, né quelle del porto. Arrivano da molto più lontano, si tratta di aurore boreali, fenomeno non spesso percepibile in Scozia.

Anche se soltanto visivamente, la canzone ci spinge quindi a Nord, quelle luci costituiscono un'attrazione, quasi a confermarci che il mare non prevede stazionamenti. Del resto, l'ammonimento arriva dalla classicità: "navigare necesse est, vivere non necesse", navigare è necessario, vivere non è necessario.

Secondo Plutarco, così Pompeo esortò i suoi marinai che, a causa del cattivo tempo, si mostravano riluttanti alla partenza. La frase, che nel Medioevo era diventata il motto della Lega anseatica, è stata recuperata da Gabriele D'Annunzio e ha dato il titolo a un famoso articolo del 1 gennaio 1920 firmato da Benito Mussolini. I grandi navigatori portoghesi del Cinquecento avevano mantenuto l'antico motto: "Navegar è preciso, viver não è preciso", diffuso nella cultura del Novecento dall'omonima poesia di Fernando Pessoa.

Su quel verso Caetano Veloso ha costruito la canzone giovanile *Os argonautas*, cantata nella versione italiana da Stefano Bollani.

Forse, parlando di mare, quel celebre ultimo valzer di Zelda Fitzgerald non esiste perché l'orchestra non va mai in coda. In un modo o nell'altro si riparte sempre, imbarcando chiunque. Si riparte sempre e comunque, magari sulle note dell'indimenticabile poeta Sergio Endrigo:

Partirà, la nave partirà dove arriverà, questo non si sa...

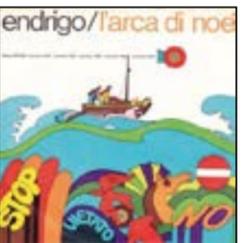
Scusandoci con altri eventuali autori e interpreti, per i titoli dei paragrafi si ringraziano, in rigoroso ordine:

Joan Manuel Serrat, Fabrizio De André, Crivel, Paolo Conte, Enzo Aita e Trio Lescano, The Four Lads, Francesco De Gregori, Nino Ferrer, Vinicius de Moraes, Lucio Dalla, Georges Moustaki, Fiorella Mannoia, Ivano Fossati, Lucio Battisti, Dante Alighieri, Francesco Guccini, Scott McKenzie, Enzo Jannacci, Liza Minelli, Carlos Santana, Gino Latilla & Giorgio Consolini, Giuseppe Verdi, Gianni Morandi, Enrico Ruggeri, Renato Carosone, Bruno Lauzi, Sergio Endrigo.

CD distribuito esclusivamente in omaggio, allegato alla rivista "Il Cantautore"



Fernando Pessoa



1. Charles Trenet: La mer (Trenet-Lasry) © 1946..... 3.18
2. Pedro Galindo y Trio Tamalipeco: Malagueña salerosa (tradiz.) © 1933 3.17
3. Rosita Serrano: La paloma (tradier.) © 1938 3.12
4. Edmundo Rivero: Los ojos de mi carreta (Yupanqui) © 1944..... 2.31
5. Mistinguet: Valencia (Boyer, Charles, Padilla) © 1925 2.46
6. Roza Eskenazi: Alaniara Meraklou (Michailichou) © 1931 2.56
7. Lecuona Cuban Boys: La conga de La Habana (Mendivil-Vázquez, Chamfleury) © 1937... 2.03
8. Louis Armstrong: Harlem Stomp (J.C. Higginbotham, I. Higginbotham) © 1940..... 3.00
9. Carmen Miranda, Dorival Caymmi: O que é que a bahiana tem? (Caymmi) © 1939 3.12
10. Gilda Mignonette: Reginella (Bovio, Lama) © 1920..... 3.21
11. Seymour Rechtzeit: Dem Nayem sher (Ellstein) © 1940..... 2.41
12. Dinning Sisters: Molly Malone (tradiz.) © 1946..... 1.58
13. Bertolt Brecht: Moritat vom Mackie Messer (Brecht, Weill) © 1929..... 2.46
14. Mario Cappello: Ma se ghe pensu (Cappello, Margutti) © 1925 3.19
15. Ignacio Corsini: Caminito (Peñalzo, Filiberto) © 1926..... 2.01
16. Hoagy Carmichael: Hong Kong blues (Carmichael) © 1944..... 2.11
17. Lowell Fulson: San Francisco Blues (Fulson) © 1947..... 2.46
18. Ina Ray Hutton: Every man a king (Long, Carazo) © 1935 0.34
19. Frank Sinatra: Begin the Beguine (Porter) © 1938..... 2.53
20. Xavier Cugat: Miami Beach Rhumba (Fields) © 1947 3.14
21. Maria Teresa Vera: Veinte años (Aramburu, Vera) © 1935..... 3.04
22. Ary Barroso: Aquarela do Brasil (Barroso) © 1939..... 3.09
23. Carlos Gardel: Volver (Le Pera, Gardel) © 1935..... 2.52
24. Leonid Utesov: Miska Odessit (Volovats, Dychovičij) © 1944..... 4.25
25. Markos Vamvakaris: Antonis Varkaris Seretis (Ikononmou, Peristeris) © 1939..... 3.17
26. Amália Rodrigues: Ai Mouraria (Vale, Valério) © 1946 2.33
27. Robert Wilson: The Northern Lights of Aberdeen (Mel & Mary Webb) © 1947..... 2.53

Equalizzazioni: Daniele Caldarini, Bran Studio, Nibionno (Lecco)
Restauro audio: Giulio Rusconi, Larch Road, Londra

tenco 2017

TERRE DI MARE

mercoledì 18 ottobre, ore 18.30 - ex-chiesa di Santa Brigida, La Pigna: **QUAI DE BRUMES**
ALESSIO LEGA, GUIDO BALDONI e ROCCO ROSIGNOLI

giovedì 19 ottobre, ore 18.30 - ex-chiesa di Santa Brigida, La Pigna: **LA SIRENA DI NEW YORK** con
ALESSIO ARENA

ore 21.00 - Teatro Ariston: 41ª Rassegna della Canzone d'Autore
BRUNORI SAS / CARMEN CONSOLI / GINEVRA DI MARCO / LASTANZADIGRETA /
CANIO LOGUERCIO e ALESSANDRO D'ALESSANDRO / I MUSICISTI DI LOLLI /
DAVID RIONDINO / GIULIANO SANGIORGI dei NEGRAMARO accompagnato dalla sezione archi
dell'orchestra giovanile di Sanremo diretta dal Maestro Mauro Ottolini

Presenta: ANTONIO SILVA

Regia: Giuseppe Marco Albano e Arturo Minozzi

venerdì 20 ottobre, ore 18.30 - ex-chiesa di Santa Brigida, La Pigna: **MAYFLOWER**
WAYNE SCOTT & ROSS HARPER STEWART

ore 21.00 - Teatro Ariston: 41ª Rassegna della Canzone d'Autore
JUAN CARLOS "FLACO" BIONDINI / CAMANÉ / DINATATAK / MASSIMO PRIVIERO /
MASSIMO RANIERI e MAURO PAGANI con **ORCHESTRA SINFONICA DI SANREMO /**
DAVID RIONDINO e ENRICO RUSTICI / PEPPE VOLTARELLI

Presenta: ANTONIO SILVA

Regia: Giuseppe Marco Albano e Arturo Minozzi

sabato 21 ottobre, ore 18.30 - ex-chiesa di Santa Brigida, La Pigna: **IL REBETICO DA SMIRNE AD ATENE**
IANNIS PAPAIOANNOU e HARIS IATROS

ore 21.00 - Teatro Ariston: 41ª Rassegna della Canzone d'Autore
ALESSIO ARENA / GUALTIERO BERTELLI / SERGIO CAMMARIERE / VINICIO CAPOSSELA /
EX-OTAGO / DAVID RIONDINO e ENRICO RUSTICI / BOBO RONDELLI

Presenta: ANTONIO SILVA

Regia: Giuseppe Marco Albano e Arturo Minozzi

INCONTRI DI MEZZOGIORNO

19/20/21 ottobre, ore 12.00 - Sede Club Tenco, ex Stazione Ferroviaria:
incontri di mezzogiorno con gli artisti, condotti da Antonio Silva e Steven Forti

CONVEGNO CANTAUTORI A SCUOLA

giovedì 19 ottobre, ore 15.00 - 18.00 - Palafiori
venerdì 20 ottobre, ore 11.00 - 13.00 / 15.00 - 18.00 - Palafiori
sabato 21 ottobre, ore 15.00 - 18.00 - Palafiori

FOTO-SHOW

mercoledì 18 ottobre, ore 12.00 - Sede Club Tenco, ex Stazione Ferroviaria:
Aperitivo di inaugurazione mostra "Foto-Show" di Fabrizio Fenucci
19/20/21 ottobre, ore 10.00 - 14.00 - Sede Club Tenco, ex Stazione Ferroviaria: mostra "Foto-Show"
19/20/21 ottobre, Teatro Ariston: laboratorio fotografico "Foto-Show"

