

**BULLETIN des Archivs für
Textmusikforschung
(BAT)**

Textmusik in der Romania
Universität Innsbruck

Impressum

Verantwortlich für die Publikation:

Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

Layout und Redaktion

Mag. Birgit Steurer

Anschrift

Institut für Romanistik der Universität Innsbruck

Innrain 52

A-6020 Innsbruck

Tel.: 0043-512/507-4208

Fax: 0043-512/507-2883

e-mail: u.moser@uibk.ac.at

e-mail: birgit.steurer@uibk.ac.at

Auflage

300 Stück

Bankverbindung

Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 111 304 70, BLZ 57000

IBAN: AT 475700021011130470, BIC: HYPTAT22

Projekt-Nummer: P6110-011-011

ISSN 1562-6490

^{Innsbruck}
CHANSON

Nr. 18 – Oktober 2006

Inhalt

Editorial	3
------------------------	----------

Aktivitäten rund um das Archiv für Textmusikforschung: Schwerpunkt Francesco Guccini	4
---	----------

Carla Leidlmair-Festi: <i>Francesco Guccini a Innsbruck</i>	4
---	---

Carla Leidlmair-Festi: <i>"Amerigo", una storia in musica</i>	7
---	---

Saverio Carpentieri: <i>"D'amore, di morte e di altre sciocchezze". Intervista a Francesco Guccini</i>	17
--	----

Emanuela Perna: <i>Francesco Guccini e i suoi Ritratti</i>	23
--	----

Angela Barwig: <i>"Un cantapensiero, un cantadubbio" – Anmerkungen zu Francesco Guccinis Poetik der Skepsis und des Zweifels</i>	25
--	----

Catherine Danielopol: <i>Francesco Guccini – eine locomotiva, die immer zieht</i>	30
---	----

Thomas Stauder: <i>Fernanda Pivano ed i suoi amici cantautori: Zur Genese und Bedeutung einer generationenüberschreitenden Freundschaft</i>	37
---	----

Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt	44
--	-----------

CDs	44
------------------	-----------

Doris Eibl: La Rumeur: <i>L'ombre sur la Mesure</i> und <i>Regain de Tension</i>	44
--	----

Michaela Weiß: Juliette (Noureddine): <i>Mutatis mutandis</i>	46
---	----

Sonja Schöpf: Ojos de Brujo: <i>Barf</i>	48
--	----

Publikationen	50
----------------------------	-----------

Klaus Zerinschek: Béhar, Pierre/ Schneider, Herbert (Hg.): <i>Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik</i> (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 26)	50
---	----

Renate Klenk-Lorenz: Schneider, Herbert: <i>La Clef des chansonniers (1717)</i> . Erweiterte kritische Neuauflage.....	52
--	----

Enrique Rodrigues-Moura: Eichmann Oehrli, Andrés (ed.): <i>Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata (Bolivia)</i> (= Biblioteca Indiana, 2).....	54
---	----

Veranstaltungskalender	57
-------------------------------------	-----------

Aktuelles – actualités – novità – novedades	58
--	-----------

Christopher F. Laferl: <i>Coole Texte aus Kuba – Acht Jahre danach. Zu den Liedern des Films Buena Vista Social Club</i>	58
--	----

Andreas Bonnermeier: <i>Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: VII. Alice – Wandel zwischen den Musikstilen</i>	61
---	----

Michaela Weiß: <i>Petite histoire de la chanson française contestataire du début du 20e siècle jusqu'à aujourd'hui</i> . Première partie	65
--	----

Editorial

Liebe Freunde der Textmusik!

BAT 18 sollte vor allem das Herz der Italianisten erfreuen:

Natürlich fehlt im italianistischen Teil auch diesmal nicht das Künstlerporträt, doch ist dies längst nicht alles. Anlässlich eines mehrtägigen Besuches des italienischen Cantautore Francesco Guccini in Innsbruck fanden im Mai 2006 eine Reihe von überaus gut besuchten Veranstaltungen statt, über die wir in diesem Heft berichten. Dabei gruppieren sich um ein Exklusivinterview mit Saverio Carpentieri mehrere Beiträge von jungen und jüngeren Romanisten, die den "Denker", "Zweifler" und "Liederdichter" Guccini vorstellen, aber auch sein intellektuelles Umfeld beleuchten. Dass wir diesmal einen so reichhaltigen und umfangreichen italianistischen Schwerpunkt vorlegen können, verdanken wir nicht zuletzt dem Italienzentrum der Universität Innsbruck, dessen Leiterin Dr. Barbara Tasser hier stellvertretend auf das herzlichste gedankt sei.

Wenn diesmal auch weniger bedacht, ganz vergessen wurde weder die französische noch die spanische Textmusik. Christopher F. Laferl präsentiert im Nachklang zu seinem Innsbrucker Vortrag vom 27.4.2006 seine wichtigsten Thesen zum *Buena Vista Social Club*; Enrique Rodrigues-Moura stellt eine neue kritische Edition lateinamerikanischer (Bolivien) Liedtexte vom Ende des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts vor und Sonja Schöpf bespricht eine spanische CD für junge Hörer. Im Französischen geben unsere beiden Rezensentinnen Doris Eibl und Michaela Weiß heiße Tipps zum aktuellen Plattenmarkt; Renate Klenk-Lorenz stellt eine gelungene (erweiterte) Textedition des *Clef des chansonniers (1717)* vor und Michaela Weiß bringt schließlich den ersten Teil eines Überblicks über das "chanson contestataire" vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit. Übergreifend wie immer eine Besprechung unseres langjährigen Mitarbeiters Klaus Zerinschek zur Libretto-Problematik der "österreichischen" Oper bzw. "Oper in Österreich". Allen unseren Freunden wünsche ich daher eine angenehme Lektüre!

Ihre Ursula Mathis-Moser

Erinnerung an den Beitrag 2006

Sollten Sie Ihren Beitrag von Euro 10.- noch nicht überwiesen haben, ersuche ich Sie dringend, dies noch in diesem Kalenderjahr zu tun.

Zahlmodus: postalisch oder per Überweisung auf das Konto 210 111 304 70, Hypobank BLZ 57.000; **Projektnummer: P 6110-011-011;**
IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

Die **Projektnummer** ist UNBEDINGT anzuführen!

Aktivitäten rund um das Archiv für Textmusikforschung: Schwerpunkt Francesco Guccini

Francesco Guccini a Innsbruck



Francesco Guccini, Carla Leidlmair-Festi, Saverio Carpentier

Agli appuntamenti musicali di quest'anno l'Università di Innsbruck ha contribuito con due giornate all'insegna della canzone d'autore, impersonificata da uno dei suoi maggiori interpreti, Francesco Guccini. Su invito di INNcontri l'8 maggio il cantautore ha presenziato l'apertura di una mostra che documenta la sua carriera artistica: 40 anni di musica, storie e canzoni, vissuti con identica passione, impegno e voglia di verità.

L'Associazione culturale INNcontri, attiva da cinque anni sul territorio tirolese, si è riproposta nel suo ruolo di diffusione della cultura italiana presentando al pubblico tirolese un altro di quei protagonisti che l'hanno segnata con forza, impegno e passione, non tanto con la loro presenza mediatica, ma con la sincerità delle parole e la coerenza dei messaggi. Dopo l'incontro con Moni Ovadia nel gennaio 2005 e le serate all'insegna della satira politica in Italia è stata la volta di Francesco Guccini, secondo Umberto Eco il più colto dei cantautori italiani ma soprattutto una delle voci più coerenti e controcorrente della canzone d'autore, un artista capace di interpretare il proprio tempo "dietro la facciata abusata delle cose".

Ben nutrito il programma di queste iniziative, che avevano lo scopo di far conoscere al pubblico il cantautore emiliano nella sua veste di "burattinaio di parole" e narratore dell'Appennino. Il progetto aveva ovviamente anche finalità didattiche e la risposta degli studenti d'italiano dell'Università di Innsbruck, degli alunni delle scuole del Tirolo e dei partecipanti ai corsi di lingua e cultura

dell'Istituto italiano di Cultura è stata più che positiva. Animati dai loro docenti, nel corso del semestre si sono avvicinati alle canzoni di Guccini, apprezzandone la musica, traducendo la sua biografia ed alcuni testi in tedesco e dando in tal modo un importante contributo alla preparazione dell'opuscolo-programma, distribuito in occasione della serata.

La mostra *Croniche gucciniane. Una vita da cantastorie*, curata dall'architetto Roberto Festi (Trento) e da Odoardo Semellini del Comune di Carpi in un sobrio ed elegante allestimento di *esaExpo* negli spazi della Facoltà di Teologia dell'Università di Innsbruck, ha proposto in un nuovo percorso espositivo i materiali della mostra *Stagioni di vita quotidiana*, che nel 2003 il Comune di Carpi aveva voluto dedicare nelle sale di Palazzo Brusati Bonasi al suo "quasi" grande figlio, e che era stata in seguito inaugurata anche a Sanremo nell'ambito delle manifestazioni del Club Tenco. Una mostra piccola ma ben strutturata, per ripercorrere la vita di Francesco in un percorso cronologico che ne vede gli esordi musicali nelle orchestre rock, la nascita delle prime ballate influenzate da Dylan, passa per le osterie bolognesi, approda ai grandi concerti di piazza, illumina anche la sua attività di narratore e quella, perché no, di attore. Discografia, partiture, manoscritti originali, resoconti della stampa, interviste, ma soprattutto le 24 splendide fotografie-ritratto di Raffaella Cavalieri e di Roberto Serra intente ad indagare la personalità di questo artista che scrive e canta storie in cui tutti ci identifichiamo. Momenti intensi, colti durante quei concerti in pubblico che sono delle occasioni di dialogo tra fan di tutte le età e il grande "vecchio bambino" della canzone d'autore. Dalla musica al testo narrativo, naturale espansione della canzone, il passo sembra quasi naturale ed ecco quindi i romanzi di formazione a sfondo autobiografico *Cròniche epafániche*, *Vacca d'un cane* e *Cittanòva blues* fino ai romanzi gialli di sapore appenninico composti a quattro mani con Lorian Macchiavelli, e alle opere più specificatamente linguistiche. Traduzioni in tedesco, biografie e saggi su Guccini completavano la sezione letteraria, arricchita dalla fumettistica, un altro genere in cui Guccini si è cimentato con successo fin dagli anni 70. Manifesti delle tournée gucciniane e caricature di Manara, Pazienza, Staino e Crepax, ma anche la partecipazione di Guccini ad alcuni film di successo (chi non ricorda lo scontroso barista di *Radiofreccia* o il preside burbero in *Ti amo in tutte le lingue del mondo?*) ci hanno ridato l'immagine di un Guccini versatile, pronto a calarsi in nuovi ruoli. All'inaugurazione della mostra hanno presenziato anche alcuni rappresentanti del Comune di Carpi, tra cui Odoardo Semellini e il prof. Brunetto Salvarani, esperto di problemi religiosi e iniziatore della mostra di Carpi.

Il 9 maggio presso l'Istituto di Scienza della Traduzione Guccini ha partecipato quindi a un incontro con studenti e docenti di italiano dal titolo *Parole parole parole in musica*. Partendo da alcune considerazioni sui rapporti tra musica e testo, Guccini ha raccontato la storia di Amerigo, protagonista di una delle sue canzoni più famose, facendo riaffiorare ricordi di infanzia e vicende di un prozio sullo sfondo delle grandi emigrazioni di inizio secolo verso

l'America. Un'America sorprendentemente vicina a Pavana, paese paterno e simbolo di quelle radici che vedono sia Amerigo che Francesco ritornare nell'Appennino, a quella casa natale al cui richiamo affettivo e culturale è impossibile sottrarsi. Un mondo di parole che stanno per scomparire: Pavana è anche questo, e per questo Francesco le ha dedicato un vocabolario che raccoglie un "lessico familiare", comprensibile forse solo ormai a quei pochi che si fermano ancora ad ascoltare la voce di oggetti e mestieri lontani nel tempo. I suoi studi nel campo della dialettologia non sono mai aridi campionari di parole messe in mostra, ma ad una lettura partecipe e attenta rivelano tutto il colore e il calore di un dialetto al confine tra Toscana ed Emilia.

La serata conclusiva del 9 maggio presso la Kaiser-Leopold-Saal della Facoltà di Teologia (*Una serata fra parole e musica*) ha registrato una notevolissima affluenza di pubblico. Sulla base di un filmato appositamente realizzato il cantautore, affiancato dai due docenti moderatori Carla Leidlmair-Festi e Saverio Carpentieri, ha passato in rassegna la sua carriera musicale, commentando dieci canzoni che possono essere considerate come delle pietre miliari nella storia della canzone d'autore a partire dalla metà degli anni 60. Successi come "Dio è morto", "La locomotiva", veri e propri inni generazionali di protesta, ma anche "Canzone per un'amica", prima vera ballata, "Bologna", ritratto di una Parigi in minore amata per le sue osterie, "Signora Bovary", carica di connotazioni letterarie e di intimistiche riflessioni, o la recente "Piazza Alimonda" che vede Guccini nuovamente sulla strada dell'impegno politico e della denuncia per le vite sacrificate ai diktat della globalizzazione, fino ad "Una canzone", nelle cui metafore rarefatte ma anche concretissime si raccoglie la sua dichiarazione d'amore alla canzone. E se Francesco non ha cantato, nonostante le speranze del pubblico, ha comunque affascinato gli ascoltatori con la sua grande capacità affabulatoria, leggendo alcuni capitoli dalle sue opere di narrativa. Chi ha saputo ascoltare vi ha colto una trama di richiami alle parole e ai temi del suo canzoniere.

Per i suoi fan ed estimatori questi due giorni e la mostra, che è rimasta aperta per due settimane, sono stati un'occasione preziosa per conoscere Guccini a tutto tondo. Una conferma che divertire o intrattenere non è mai stato il suo scopo principale, come sottolineava Veltroni in un articolo di Repubblica di qualche anno fa, ma piuttosto "far pensare la gente, farla infiammare, partecipare...".

La manifestazione, seguita anche dai media tirolesi (ORF Landestudio Tirol e *Tiroler Tageszeitung*), è stata sostenuta dall'Istituto Italiano di Cultura, dal Consolato generale italiano di Innsbruck, dall'Italiencentrum, dall'Università di Innsbruck e dall'Istituto di Romanistica, con la partecipazione di Land Tirol, Municipalità di Innsbruck e BTB, Banca di Trento e Bolzano.

Negli articoli che seguono presentiamo in dettaglio le varie tappe di queste giornate gucciniane.

INNcontro con Francesco Guccini

Una serata fra parole e musica. Ein musikalischer Leseabend mit dem Cantautore Francesco Guccini

Innsbruck, 9 maggio 2006

Mostra "Croniche gucciniane". Francesco Guccini. Una vita da cantastorie

Innsbruck, 9 maggio-21 maggio 2006

Parole parole parole in musica. Una lezione con Francesco Guccini.

Innsbruck, 9 maggio 2006

Info: www.inncontri.at

Carla Leidlmair-Festi, Universität Innsbruck

"Amerigo", una storia in musica

*Un paese ci vuole non fosse altro che per il gusto di andarsene (C. Pavese)
C'è un paesaggio interiore, una geografia dell'anima, ne
cerchiamo gli elementi per tutta la vita (J. Hart)*

Questo testo nasce dall'incontro che Francesco Guccini ha avuto con studenti e docenti di italiano nel maggio 2006 presso l'Istituto di Scienza della Traduzione dell'Università di Innsbruck in occasione delle *Giornate gucciniane* promosse dall'Associazione culturale INNcontri. Di questa conversazione, sviluppatasi sulla traccia di una famosa canzone, "Amerigo", riprendiamo alcune tra le riflessioni più significative¹ nell'intento di confrontare la trasposizione letterario-musicale con la realtà biografica del protagonista, antenato di Guccini ma anche proiezione dell'autore ed esponente di un'anima appenninica ancorata tra la "Via Emilia e il West".

Nella prima parte della sua conversazione Guccini affronta il tema dei rapporti tra musica e parola, poesia e letteratura. Con una calzante immagine tratta da "Samantha" esordisce definendosi un "burattinaio di parole". Se la parola è un sistema di atomi e attorno ad un nucleo girano altri nuclei di significati, è facile passare da un significato all'altro, da una metafora all'altra, muovendo le parole come fossero dei burattini. Il narratore di storie è uno tra i mestieri più vecchi del mondo (dopo quelli del prete e della prostituta), ma è il messaggio della canzone a farne la fortuna (secondo Bob Dylan la canzone "walks byself") o piuttosto l'interprete (con le parole di Mike Jagger "it's the singer not the song")? Alcune canzoni di Guccini sono diventate dei veri e propri inni forse proprio per il loro testo (è il caso di "Dio è morto", censurata dalla Rai ma trasmessa dalla Radio Vaticana), la canzone è qualcosa che va per il mondo, vola e si disperde nell'aria, ma chi la canta è sempre ben presente nell'immaginario collettivo grazie alla teatralità legata al momento dell'interpretazione: la canzone nasce come testo, viene incisa, ossia rapportata ad un altro codice, e infine cantata e (rap)presentata. Nel caso di Guccini la

teatralità si esprime nel modo amicale e anticonformista di stare sul palco e parlare al pubblico, vincendo la sua naturale ritrosia. La canzone è il fatto di un momento, che serve per altri momenti, ricorda Guccini. La canzone non è solo poesia, e bisogna leggerla cantandola, cioè ricordandosi della musica. Risalendo alle origini di questo genere² Guccini sottolinea che anche i poemi omerici erano cantati e che i poeti del Dolce Stil Novo componevano canzoni. Dopo un periodo di separazione i due generi si riunirono nel melodramma, a scapito tuttavia del testo come si nota leggendo certi libretti d'opera. Gli anni Venti videro nascere alcune belle canzoni (è il caso di "Come pioveva"), durante il Fascismo il livello dei testi si involgarì, e il volo basso della canzone italiana continuò anche negli anni 50 ("Vola Colomba" e "Papaveri e Papere"). Nata sulla scia degli *chansonniers* francesi e preceduta dall'esperienza di Cantacronache, la canzone d'autore agli inizi degli anni 60 rappresenta il tentativo di ricomporre i due generi, ma qui è la musica che perde rispetto al testo. Secondo Guccini la musica è un supporto al testo e i due generi sono difficilmente separabili; si possono mettere in musica anche poesie, ma non sempre un buon poeta è anche un buon autore di canzoni.³

Parole a vanvera, parole impoverite, tramortite, impallidite, strapazzate, abusate... Le parole delle canzonette. Non sono queste le parole di Guccini. "Chi vuole musica non venga da me", ha detto una volta. Un'affermazione estrema, intesa non a sminuire il valore della musica, ma ad esaltare l'importanza del testo. Un testo che nella scrittura gucciniana a partire dagli anni 70 si irrobustisce, staccandosi dalla fragilità lineare delle prime ballate di sapore dylaniano e diventa storia, narrazione, come ben dimostra "La locomotiva", forse la più emblematica delle sue "cantastorie". Nelle canzoni di Guccini – nulla di più lontano dagli stilemi della canzone situazionale nella sua genericità astratta di sentimenti e protagonisti – si muovono individui in carne ed ossa, si dispiegano destini fortemente simbolici, si respira un orizzonte epico, preludio dell'avventura letteraria che Guccini affronterà con successo nel 1989 con *Cròniche epafániche*⁴.

La narrazione in musica, sia pure concertata entro i limiti temporali del genere canzone e comunque sempre di lunghezza notevole, è condotta da un narratore autoriale o personale con tecniche narratologiche che operano sulla durata, quindi analessi e catalessi, scene e pause descrittive, alternanza di piani temporali, enfasi lessicale, sintattica e figurale. I protagonisti di questa narrativa cantata sono coinvolti in esperienze che il narratore in parte ha condiviso nello spirito o nella realtà: sono i grandi eroi della storia (Odisseo, Colombo, il Che, Don Chisciotte, Cirano), ma anche i misconosciuti eroi del quotidiano (Il pensionato, Il frate, Cencio, Keaton, Van Loon), oppure gli sconfitti del nostro tempo (Silvia Baraldini, Carlo Giuliani). "Amerigo" (1978, tratta dall'album omonimo) è la storia di uno di questi eroi in minore, un destino individuale in cui si riflette la storia collettiva degli italiani dell'Appennino che all'alba del XX secolo emigrarono in America per cercare lavoro. Ma in "Amerigo", che il cantautore considera una delle sue canzoni predilette, c'è anche molto di

Guccini. Per questo la canzone può essere considerata come una sorta di autoritratto disegnato sullo sfondo di luoghi simbolici e antagonisti: Pavana, l'America e, di nuovo, i castagni di Pavana, lì dove nel "nebbiegiare alto che macchia l'Appennino" sono le radici di Amerigo, ma anche di Francesco e di Van Loon, padre del cantautore, il "Caboto tra le schiume" di una commovente canzone inclusa nell'album *Signora Bovary* e altro anello di una catena generazionale saldamente ancorata alla terra, nonostante le immagini marinare evocate dai loro nomi.

I luoghi

"Nato a Modena, piccola città bastardo posto, cresciuto a Pavana fra i saggi ignoranti di montagna, di stanza a Bologna in via Paolo Fabbri 43".⁵ Questa, secondo Massimo Cotto, uno dei suoi biografi, la geografia gucciniana. In ordine cronologico: Pavana, ossia l'infanzia, e a partire dal 2000, il rifugio ritrovato; Modena, l'odiata città della Mòtta e sfondo urbano degli anni adolescenziali, è il luogo natale ma quasi per caso, subito abbandonato in seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale che costringe la madre e il piccolo Francesco a trasferirsi al paese paterno; ed infine Bologna, dove si trasferisce a 18 anni, "Parigi in minore" degli anni universitari e delle osterie di fuori porta. Accanto a questi tre *topoi* consolidati, che in forme diverse prendono voce nelle sue canzoni, un altro attraversa con forza una parte consistente della sua produzione: l'America. Scoperta a Pavana, quando vede nel 1944 i G.I. che risalgono la penisola, amata nella musica rock e in quella di Bob Dylan, nelle opere dei romanzieri americani, e visitata, vissuta quindi di persona durante il viaggio del 1970 in Pennsylvania, intrapreso più per amore che per spirito di ribellione e necessità, come nel caso del suo speculare antenato. America sognata, mitizzata, criticata, e infine respinta. Un rapporto ambivalente quello di Guccini con l'America, basti pensare a certe strofe di "Canzone per Piero" e di "Incontro", e accostarle a "Canzone per Silvia", dove prevale l'accusa o a "100, Pennsylvania Ave", intimistica resa dei conti col mito americano, ma anche alla passione del nostro per il Paperino di Barks e per la letteratura americana, ad alcune gustose pagine di *Cròniche epafániche* o di *Vacca d'un cane* o di *Cittanòva blues* tutte inneggianti al "great dream".

E restiamo al sogno. Il sogno americano di Francesco prende corpo in un personaggio con il nome parlante di "Amerigo", come lo storico viaggiatore che diede il nome al Nuovo Mondo. Ma il protagonista non è il navigatore, Amerigo è la storpiatura di Enrico (Nerico, Ziomerigo), quel prozio di Francesco che attorno al 1912 emigrò dall'Appennino in America per far fortuna e tornò tra le sue montagne già vecchio. (*Sono tornati quasi tutti di quella generazione che emigrò come minatori di carbone. Sulla copertina di Radici c'è la foto di famiglia, Merigo è il figlio più piccolo di nonna Maria e nonno Francesco*). Basta tuttavia una "a" per far galoppare la fantasia e creare un'associazione produttiva. E Merigo diventa quasi un eroe, che attraversa il mare alla volta della sua America.

La partenza

La narrazione è distribuita su quattro sequenze di taglio cinematografico, in versi sciolti di diversa lunghezza e metro, in parte rimate (rime alternate). Nella prima e nell'ultima sequenza si evidenziano due passaggi identici nell'incipit ("Quand'io l'ho conosciuto o inizio a ricordarlo, era già vecchio"), che fungono da cornice rievocativa indicando la prospettiva da cui si ricostruisce la vita di Amerigo. La partenza, l'avventura americana e il ritorno di Amerigo sono narrate sullo sfondo di un sogno infantile; realtà e sogno si intrecciano pur restando le sequenze ben staccate tra di loro.

L'attacco non ha nulla di epico con il lungo avverbio "probabilmente" in apertura, che si scontra con la brevità del verbo ("uscì"). La voce narrante (il nipote Francesco) recupera pezzi di memoria, presuppone, immagina. (*Nelle mie storie c'è spesso il "ma" dubitativo, questa congiunzione oltre ad aumentare la discorsività del brano, esprime il continuo interrogarsi, il non essere mai certo. 'Probabilmente', avverbio di cinque sillabe, è un omaggio alla lingua italiana, lingua fortemente polisillabica. Mentre gli americani fanno stare in un verso tante parole. Quando uno inizia con "probabilmente" si taglia le gambe da solo... spesso si ricorre all'endecasillabo, uno dei metri più naturali della poesia italiana, Dicono che il verso più lungo della poesia italiana sia il martelliano, che è un doppio settenario, io ho usato anche versi di quindici sillabe...*). Il "probabilmente" (*esprime l'incertezza del ricordo, e poi è piazzato lì come un macigno*) ci introduce nella vita di Merigo nel momento in cui questi esce chiudendo una *porta verde* (e ci sembra di vederla, la porta del mulino di Pavana, anche se Francesco nota che ora *la porta non è più verde, ma riportata a legno*). Unica nota di colore, rafforzata nel verso successivo dal particolare del *"caffè d'orzo"* (*solo la domenica c'era il 'caffè caffè' quando arrivavano in visita le persone importanti*). Il brevissimo flashback introduce un qualcuno non meglio nominato, forse una madre, una presenza premurosa... chi poteva essere? Si è creata un'attesa, si sta preparando una storia.

Nel verso successivo la caratterizzazione di Amerigo: uno che non si gira, non "si perde in nostalgie da ricchi", e se ne va perché è giunto il momento di farlo. Una descrizione psicologica, partita da una porta che si chiude e da un uomo che non si gira. Non sembra l'inizio di un romanzo di Hemingway?

Cercando in un passato in cui tutto ormai si confonde ("non so se... o così a me sembrava") Merigo viene presentato come un uomo "già vecchio" agli occhi del piccolo Francesco (Merigo parte per l'America nel 1912 e ritorna a Pavana all'inizio degli anni Venti). Alla pregnante caratterizzazione si aggiungono due particolari insoliti dell'aspetto del vecchio: il "cranio raso" e il "cinto d'ernia" (*Lavoravano a cottimo, lui faceva le mine per portare giù il carbone, la testa rasa era perché la polvere di carbone li anneriva, l'ernia se l'è beccata in miniera*), espanso, quest'ultimo, da un'avventurosa similitudine ("sembrava una fondina per la pistola") che anticipa l'atmosfera della seconda sequenza e crea un primo collegamento tra l'antenato e il nipote.⁶ Nei due versi successivi la narrazione vaga ancora più indietro, in quel mattino di congedo dal Vecchio

mondo, immaginando ulteriori dettagli della figura di Amerigo, ("Ma quel mattino aveva il viso dei vent'anni senza rughe") con accenti che ricordano il macchinista-eroe "giovane e bello" della "Locomotiva" ("non so che viso avesse...ma nella fantasia ho l'immagine sua"); i suoi sentimenti e pensieri ("rabbia ed avventura", "vaghe idee di socialismo"), l'insofferenza alla vita in famiglia ("parole dure al padre"), il che fa pensare a un conflitto con un padre padrone (anche se Francesco ricorda che Merigo *non era andato per bisogno, ma perché litigava con suo padre Checcone per il calessino. Voleva il calessino per andare a fare bisboccia con gli amici e mio nonno rifiutava, così dopo un'ennesima lite col padre decise di andare in America*), il "fatalismo" come accettazione di un destino di fatiche condiviso da altri prima di lui ed inevitabile (*Eppure ricorda Francesco, al mulino si stava bene, c'era benessere perché, come recita il proverbio: sta bene al mondo chi ha un colletto bianco o un sasso tondo, intendendo i preti e i mugnai.*).

All'interno della seconda sequenza l'iterazione di "Ma quel mattino" crea un parallelismo voluto per sottolineare l'importanza dell'evento, in un crescendo di tensione cui fa eco anche l'ampliamento della base musicale. Ci sembrava un duro, Merigo, eppure quel mattino forse avrà sentito la nostalgia che strozza la gola, pensando alle cose e alle facce che si lasciano indietro ("sentimento nuovo"), e allora ecco il "primo vino di una cantina" per scacciare ricordi e affetti, e poi avanti senza voltarsi. Davanti a lui ci sono ormai solo i fumi delle navi di Le Havre, l'Atlantico, e "già sentiva in faccia, ... e già sentiva in bocca" gli odori del Mondo nuovo. Termini come "odore d'olio e mare...odore di polvere della mina" sono indizi lessicali da cui intuire come potrà essere la realtà in un paese non certo di sogno. (*La storia di Merigo si può ben definire epica. Era giovane, non so quanti treni avesse preso, una volta partì da Pavana, poi da le Havre. Arrivare a New York, trovare la 242esima strada, dove c'era un suo amico, macellare di contrabbando... erano avventure*)⁷.

A questo punto la vicenda di Amerigo si arresta. Creata e sorretta dalle minimalistiche azioni del protagonista ("uscì", "non si girò", "andò"), cresciuta con l'intensa caratterizzazione del personaggio, raggiunge l'apice anche nella parte musicale. Si parte da un semplice sottofondo di chitarra cui si affianca la batteria che scandisce il ritmo della partenza, e si raggiunge via via una più ampia base strumentale. La voce marca gli inizi del verso e risale nelle ultime parole ampliandole ed enfatizzandole ("orzo, socialismo, cantina"), una costruzione melodica che viene ripresa e spostata più in alto nel corso delle prime due sequenze e che viene riproposta analogamente nelle sequenze successive.

Il sogno

"L'America era allora per me...". Un secondo piano temporale interrompe bruscamente il viaggio del prozio in partenza dal mare di Le Havre. Da un'altra visuale, contrappuntistica alla prima e giocata sull'insistente iterazione di una semplicissima struttura predicativa, entra in scena l'America, intuita nel titolo,

preparata negli indizi lessicali ma finora mai esplicitamente nominata. Il mondo infantile si introduce nella storia di Amerigo, dandole uno spessore lirico e lasciando intravedere una prima identificazione. Quest'America immaginata dai connotati mitici e misteriosi diventa improvvisamente reale nel breve spazio della sequenza e ci fa sperare che anche l'approdo di Amerigo avrà i colori di un grande sogno. (*Gli americani portavano cose nuove. La cingomma masticata per ore, poi inghiottita come una caramella strana. Giravano per casa. Avevano cinque carri armati di fianco a casa. Ogni tanto sparavano verso la Linea Gotica, sembrava che andassero in ufficio. Mangiavano spaghetti. Io frequentavo la loro mensa dove scoprivo cose nuove, l'anas, il cocco, il burro di noccioline, la cioccolata...La mia generazione era filoamericana, era figlia dei Vittorini e dei Pavese che avevano tradotto e diffuso la letteratura americana*).

Questa sequenza segna il passaggio da una fase narrativa a una lirico-descrittiva, cui si adegua anche la frase melodica. L'America del sogno infantile è imperniata su versi paralleli di cornice ("l'America era allora per me") all'interno dei quali si aprono tre versi in scansione quasi climatica ("L'America era Atlantide..., Life,... il mondo di Paperino"). La sequenza predicativa prosegue in una serie nominale e con altre immagini culminanti nell'elenco degli eroi dei fumetti e dei film che accendono la mente infantile (eroi autentici, questi, e per il piccolo Francesco forse più reali del prozio). Nel verso finale "l'America era un sogno lungo il suono continuo ed ossessivo che fa il Limentra", i due mondi tanto distanti si avvicinano, anche se nelle vocali scure e allungate di questa immagine il sogno sembra quasi tradursi in una cruda realtà.

Contrapponendo accenti dinamici e statici (si notino le diverse scelte verbali) queste due sequenze iniziali ricostruiscono il viaggio reale di Amerigo e il sogno del nipote, l'America dell'emigrazione e quella dei miti infantili, creando nel lettore un'aspettativa positiva nei confronti dell'America e dando all'avventura di Amerigo spessore simbolico. (*Quando in "Amerigo" parlo dell'America, era la quinta armata, Atlantide, Life e la Gazzetta di Pittsburgh. L' incredibile quantità di carta che gli Americani lasciarono lì, e che usavamo per fare il fuoco e anche per scopi meno nobili. I numeri di Life su carta patinata venivano rigorosamente conservati, ma non letti, solo sfogliati... e lì con quelle foto io sognavo un mondo di pace con stufe, bambini sdentati che guardano le zucche di Halloween, placidi vecchietti davanti alle loro case. Era questo il sogno. Paperino, ad esempio, io sono un barista, possiedo i fumetti di Barks in italiano e in inglese. Paperino fa parte di questo immaginario americano, anche i film, la situazione è quella del paradiso perduto. Avevo un parente che gestiva un piccolo cinema dove potevo andare gratis. Gunga Din è il personaggio di Kipling, che fa il portatore d'acqua, si arrampica sulla torre, avvertendo gli inglesi e muore colpito dalle fucilate degli afgani ma gli ufficiali inglesi erano salvi. Ringo era un personaggio di "Ombre Rosse", e poi naturalmente Casablanca...).*

America

Il "Non so come la vide" che introduce la terza sequenza (analogamente all'avverbio "probabilmente") riprende la storia del prozio tentando di ricostruire le sensazioni provate al suo arrivo in terra americana. La descrizione di New York contrapposta a Pavana costituisce una delle parti più suggestive del testo. Con immagini ardite, costruite su enfasi lessicali e sintattiche ("dei grattacieli il bosco, New York città di feci e strade, urla, castello/ castagni dell'Appennino") il ritmo si fa qui concitato, annullando di colpo il "mondo sognante" di Paperino. La narrazione della vita di Amerigo s'impenna su un'anafora ("E fu"), seguita da un elenco nominale ("lavoro sangue fatica") che nella sua brutale concisione categorizza una vita di miseria narrata in poche righe.

Nell'antitesi tra un piano narrativo e il suo ritmo incalzante (la vicenda di Amerigo) e un piano lirico-descrittivo disteso nei versi lunghi e ariosi della descrizione (l'America sognata dal nipote) ha preso forma a questo punto uno dei temi del testo: l'America vista come terra promessa, come garanzia di sopravvivenza e lavoro per le migliaia di emigranti all'inizio del secolo scorso. Ma anche i suoi contrasti e le sue brutalità. Le sequenze "neorealistiche" in cui si racconta la vita di Amerigo sono in bianco/nero, e il lettore ne ha la percezione, pur non contenendo le strofe alcuna nota di colore; quelle incentrate sulle proiezioni infantili sono oniriche, immerse nei colori del sogno. Sono due piani staccati, costruiti con inquadrature diverse, scelte lessicali e sintattiche diverse e sfondi musicali in parte diversificati, ma amalgamati dalla voce, perché è in questa voce che si riuniscono i personaggi della storia: il bambino sognante, poi giovane indifferente, ora adulto disincantato e narratore, e Amerigo, il prozio, personaggio reale, quasi eroe e proiezione dell'autore. Dall'intreccio di realtà e mito, illusione e disincanto esce un'immagine dell'America contraddittoria come in uno dei versi di "Canzone per Silvia": "L'America è grandiosa ed è potente, il bene e il male, città coi grattacieli e con gli slum e nostalgia di un grande ieri".

Particolarmente nella seconda e nella terza sequenza si evidenzia uno degli elementi di maggior fascino della lingua di Guccini, ossia la commistione di termini appartenenti a un registro quotidiano (probabilmente, chiudere dietro a sé), figure (città di feci, nevrosi lenta, perduto paradiso, sogno lungo il suono), termini tecnici (cinto d'ernia, antracite, patinata, fondina), colloquialismi (in faccia a tutto il mondo, tipo d'uomo, tornò come fan molti), termini triviali (puttane), o, in questo caso, geografici (Arkansas, Texas, Missouri) o propri (Ringo, Gunga-Din).⁸ Ciò che Montale evidenziava in Gozzano⁹, poeta peraltro assai amato da Guccini, la sua capacità di "far cozzare l'aulico col profano, facendo scintille", creando uno scarto semantico, lo si può dire anche di Guccini. (*Gozzano ha fatto rimare "camicie" con "Nietzsche". Io ho fatto assonanzare - perché di assonanza si tratta, e non di rima - "amare" nel senso di 'non dolci' con "Schopenhauer".*¹⁰) I nomi geografici, i nomi propri, i vocaboli in inglese, i riferimenti alle letture e ai film dell'infanzia hanno una forte espressività e

reggono l'andamento di lunghe serie paratattiche con pochissimi verbi, creando immagini coinvolgenti.

Il ritorno

Nella quarta sequenza l'epilogo dell'avventura oltreoceano di Amerigo introdotto dal "tornò", richiama nella sua lapidarietà e nella scelta di un verbo volutamente banale, l'"uscì" iniziale. La voce narrante (e con essa la frase musicale) passa dall'impeto epico a toni sommessi suggellando nell'espressione "due soldi e giovinezza ormai finita" il bilancio di una vita. Del sogno americano restano solo poche parole vuote: *boss, rife, ton*, puri suoni senza più referenti di una lingua sentita come un "suono strano". Le immagini impalpabili e sfuggenti dell'America ormai lontana, che qui fungono da contrappunto alle reiterazioni nominali della seconda sequenza, si propongono in una scala ascendente (l'America era un angolo, un'ombra, nebbia sottile, ernia) connotata negativamente e culminante in "un gioco di quei tanti che fa la vita", un verso che nella sua amara ovvietà sembra provenire più dall'esperienza del narratore che da quella di Merigo. Anche per Guccini, che definirà la sua vicenda americana della fine degli anni Sessanta come "una porta che si apre e si chiude", si ripete la storia dell'emigrante dell'Appennino. "Come se il ritorno sia, più che inevitabile, necessario: come se appartenissimo al luogo dal quale siamo partiti, e quelli dopo di noi il nostro prolungamento e futuro, confrontati con le stesse sfide, sottoposti alle stesse disfatte".¹¹ Ma questo senso di appartenenza esprime anche la positività che emana da quella potente forza di attrazione rappresentata dalle radici, dalla casa "come punto di memoria". L'appartenenza di Guccini alla propria terra verrà pienamente rivendicata nell'album "Radici" (1972), composto sei anni dopo il deludente soggiorno americano, e si prolunga, passando per "Amerigo" e "Van Loon" fino all'"Addio" di "Stagioni".¹²

Nell'ultima strofa del testo al Francesco bambino si sostituisce il giovane "sprezzante" che non capisce il vecchio Amerigo, perchè alla ricerca di altre esperienze e col disinteresse tipico della gioventù "gli scivolavo accanto senza afferrarlo". (*Merigo era una fonte inesauribile di storie, racconti, fatti di vita... Ma in quel tempo non è che me ne rendessi conto*). I paralleli con "Van Loon" sono evidenti. Van Loon, dietro cui si cela il padre di Guccini nell'omonima canzone, è un'altra delle sue radici, anch'egli incompreso dal figlio che dall'alto della sua giovinezza lo guarda con la stessa superbia ed ignoranza con cui guarda al vecchio prozio, ma anche qui nella parte conclusiva la consapevolezza della medesima origine porta al riavvicinamento.

Negli ultimi tre versi, enfatizzati dall'iterazione con cui Guccini ama spesso concludere le sue ballate (*e dai ricami del basso di Tavolazzi*), il piano temporale balza in avanti e la prospettiva diventa quella matura dell'io narrante, ormai avvicinato per età ed esperienza ad Amerigo. Ed è questo il momento in cui le due vicende si saldano e la proiezione diventa identificazione consapevole. Il narratore ritrova se stesso nell'antenato dal nome parlante e

capisce che quell'uomo è la sua immagine speculare ("quell'uomo era il mio volto, era il mio specchio") perché l'esperienza di Amerigo è diventata ora anche la sua, sovrapponendosi come in una dissolvenza cinematografica ai suoi sogni infantili. La vera dimensione eroica di Amerigo, preparata lungo l'arco del testo, si riscatta dalla presunta negatività, perché il ritorno non è sconfitta, ma approdo naturale al luogo da cui non ci si è mai staccati. E forse solo all'ombra dei "castagni dell'Appennino" (metafora del riposo eterno, anche nella parlata pavane) sarà possibile incontrarsi e parlarsi (*Ho il rimorso di non avergli chiesto tante cose... Esiste un film che si chiama "Amerigo. Nascita di una canzone". Difficilmente rintracciabile. Parla di Amerigo, di Pavana, dell'emigrazione. E' girato sulla canzone e costruito con dei montaggi. Un vecchio pavane che parla, foto e suoni di banjo. Ma il bello della canzone è il finale, la riunione finale tra l'adulto di allora e l'io adulto di adesso. Ognuno di noi due ha girato il mondo, in maniera diversa, però si ritrovano sempre lì, c'è questa comunione, una specie di sospensione, di incontro finale solo dopo la morte*).

Un paese ci vuole non fosse altro che per il gusto di tornarci...

Carla Leidlmair-Festi, Universität Innsbruck

Amerigo

1. Probabilmente uscì chiudendo dietro a sé la porta verde, qualcuno si era alzato a preparargli in fretta un caffè d'orzo. Non so se si girò, non era il tipo d'uomo che si perde in nostalgie da ricchi, e andò per la sua strada senza sforzo. Quand'io l'ho conosciuto, o inizio a ricordarlo, era già vecchio o così a me sembrava, ma allora non andavo ancora a scuola. Colpiva il cranio raso e un misterioso e strano suo apparecchio, un cinto d'ernia che sembrava una fondina per la pistola. Ma quel mattino aveva il viso dei vent'anni senza rughe e rabbia ed avventura e ancora vaghe idee di socialismo, parole dure al padre e dietro tradizione di fame e fughe e per il suo lavoro, quello che schianta e uccide: "il fatalismo". Ma quel mattino aveva quel sentimento nuovo per casa e madre e per scacciarlo aveva in corpo il primo vino di una cantina e già sentiva in faccia l'odore d'olio e mare che fa Le Havre, e già sentiva in bocca l'odore della polvere della mina.

2. L'America era allora, per me i G.I. di Roosvelt, la quinta armata, l'America era Atlantide, l'America era il cuore, era il destino, l'America era Life, sorrisi e denti bianchi su patinata, l'America era il mondo sognante e misterioso di Paperino. L'America era allora per me provincia dolce, mondo di pace, perduto paradiso, malinconia sottile, nevrosi lenta, e Gunga-Din e Ringo, gli eroi di Casablanca e di Fort Apache, un sogno lungo il suono continuo ed ossessivo che fa il Limentra.

3. Non so come la vide quando la nave offrì New York vicino, dei grattacieli il bosco, città di feci e strade, urla, castello

e Pavana un ricordo lasciato tra i castagni dell'Appennino,
l'inglese un suono strano che lo feriva al cuore come un coltello.
E fu lavoro e sangue e fu fatica uguale mattina e sera,
per anni da prigioniero, di birra e di puttane, di giorni duri,
di negri ed irlandesi, polacchi ed italiani nella miniera,
sudore ed antracite in Pennsylvania, Arkansas, Texas, Missouri.

4. Tornò come fan molti, due soldi e giovinezza ormai finita,
l'America era un angolo, l'America era un'ombra, nebbia sottile,
l'America era un'ernia, un gioco di quei tanti che fa la vita,
e dire "boss" per capo e "ton" per tonnellata, "raif" per fucile.
Quand'io l'ho conosciuto o inizio a ricordarlo era già vecchio,
sprezzante come i giovani, gli scivolavo accanto senza afferrarlo
e non capivo che quell'uomo era il mio volto, era il mio specchio
finché non verrà il tempo in faccia a tutto il mondo per rincontrarlo (3x).

Anmerkungen:

- ¹ Riportiamo in corsivo tra parentesi il commento di Guccini al testo.
- ² Per una storia della canzone italiana si veda ancora il fondamentale Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Roma/Bari, Laterza, 1985.
- ³ Delle peculiari caratteristiche, affinità e diversità tra musica e poesia si occupa Enrico de Angelis (ed.), *L'anima dei poeti: quando la canzone incontra la letteratura*, Civitella, Zona, 2004.
- ⁴ "La ballata più lunga e appassionata di Guccini", come recita Stefano Benni nella quarta di copertina.
- ⁵ Catherine Danielopol, *Francesco Guccini. Burattinaio di parole*, Bologna, Clueb, 2001, 9.
- ⁶ Quasi simile la descrizione di Merigo in *Cittanòva blues*, Milano, Mondadori, 2003, 168: "...zio Enrico minatore e mugnaio dalla testa rasata e dal grande torso, uomo che si portava dietro il fascino della mina e dell'America...".
- ⁷ Ad Amerigo è dedicato il capitolo 5 di *Cròniche Epafániche* e il 9 della biografia di M. Cotto, *Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*, Firenze, Giunti, 1999, 101-103. Un breve riferimento compare, come già indicato, anche in *Cittanòva blues*. Danielopol 2001, 44.
- ⁸ Danielopol 2001, 44, nota 27.
- ⁹ Cf. anche U. Eco, "E' il poeta che traccia il microscolco", in: Francesco Guccini, *Stagioni*, Torino, Einaudi, 2000, 291-292.
- ¹⁰ Massimo Bernardini, *Guccini*, Padova, Muzzio, 1987, 112.
- ¹¹ Sulle radici e sui luoghi gucciniani si veda il bel saggio di Alberto Bazzurro, "Dagli Appennini alle Langhe", in: A.C. Bellati, *Francesco Guccini. Dietro a frasi di canzoni*, Milano, Lombardi, 1993, 43-56. Qui Amerigo viene accostato al cugino dei "Mari del Sud" di C. Pavese.

"D'amore, di morte e di altre sciocchezze"

Intervista a Francesco Guccini

Il seguente testo vuole ripercorrere i momenti fondamentali dell'intervista-colloquio curata dal sottoscritto e da Carla Leidlmair Festi e svoltasi il giorno 9 maggio 2006 nella Sala Kaiser Leopold della Facoltà di Teologia della Leopold-Franzens-Universität di Innsbruck con il cantautore Francesco Guccini. Questa manifestazione ha fatto parte delle *Giornate gucciniane* organizzate a Innsbruck dall'Associazione Culturale Inn-contri all'inizio di maggio 2006.

L'incontro si è svolto come una lunga chiacchierata attraverso la carriera di questo personaggio fondamentale della canzone italiana della seconda metà del ventesimo secolo; tuttora Guccini continua a rappresentare con il suo impegno una presenza forte nella cultura italiana, segnata non da atteggiamenti mediatici ma da una forte coerenza delle idee e del comportamento.

Guccini si è presentato al pubblico leggendo dei versi dalla sua canzone "Addio"¹.

Nell'anno '99 di nostra vita io, Francesco Guccini, eterno studente perché la materia di studio sarebbe infinita e soprattutto perché so di non sapere niente, io, chierico vagante, bandito di strada, io, non artista, solo piccolo baccelliere, perché, per colpa d'altri, vada come vada, a volte mi vergogno di fare il mio mestiere, io dico addio a tutte le vostre cazzate infinite ...

Io, figlio d'una casalinga e di un impiegato, cresciuto fra i saggi ignoranti di montagna che sapevano Dante a memoria e improvvisavano di poesia, io, tirato su a castagne ed ad erba spagna

A questi versi ha aggiunto su nostra richiesta anche alcune battute dalla canzone "L'Avvelenata"²:

Io canto quando posso, come posso, quando voglio, senza applausi o fischi; vendere o no non passa tra i miei rischi, non comprate i miei dischi e sputatemi addosso.

Domanda: Quanto c'è del Guccini attuale in queste citazioni? Ti ritrovi ancora nei versi di queste canzoni?

Guccini: Sì e no, ovviamente. Quando si scrive una canzone e si rende un testo più o meno poetico è sempre un momento particolare. La citazione "un eterno studente, perché so di non sapere niente" è però sempre calzante, perché io credo che non si debba mai finire di leggere e domandare nella vita. Mi sento anche "un chierico vagante" e "un piccolo baccelliere" e a volte mi vergogno anche di fare il mio mestiere perché è molto spesso maltrattato e strapazzato.

Domanda: Corrisponde a te l'immagine di un autore che si fa accompagnare dal travaglio del dubbio, che guarda alla sua attività con un costante disincanto?

Guccini: Certamente. A volte, anzi, mi chiedo perché tanta gente si raduni per me per sentire quello che dico e canto. In me c'è sempre un estremo pudore, ma ciò deriva dal fatto di essere cresciuto in montagna, tra gente che era di pochissime parole.

Faccio un piccolo esempio: dopo aver ricevuto il mio primo contratto presso una casa discografica, sono tornato a casa e ho raccontato a mio padre di questa notizia con grande entusiasmo. La sua prima reazione non è stata di congratularsi con me ma di dirmi: " ... ma, secondo te, quanto può durare?"

Domanda: Nel 1967 hai scritto "Canzone per un'amica"³ conosciuta anche con il titolo "In morte di S.F.". È in effetti la prima ballata che tu scrivi, in uno stile molto vicino alle canzoni di Bob Dylan, seguendo una tecnica narrativa lineare e con una base musicale semplice ed efficace.

La canzone ha sempre un grande successo nei tuoi concerti e viene usata spesso come canzone iniziale per rompere il ghiaccio con il pubblico. Perché ci si immedesima con quest'amica, quando la si ascolta?

Guccini: *Una volta scrivevo canzoni con maggiore rapidità. Questa canzone è molto semplice, al limite della banalità. Stavamo facendo proprio il primo disco, un disco poverissimo, fatto con mezzi di fortuna, quando venne un amico di Modena a dirci che era morta questa nostra amica in un incidente. Il motivo per cui la canzone è all'inizio dei concerti è molto semplice e di tipo tecnico. La canzone è abbastanza facile da suonare e da cantare, non presenta dei salti vocali pericolosi e quindi è ideale per scaldare la voce e per scaldarmi nei confronti del pubblico. La canzone è sentita molto perché sempre più spesso degli incidenti stradali coinvolgono giovani o giovanissimi.*

Domanda: Restiamo negli anni 60, o meglio in epoca presessantottesca. Tu scrivi altre due canzoni "generazionali", che hanno avuto grandissimo successo e che possono essere considerate delle pietre miliari nella tua attività: sono "Auschwitz"⁴ e "Dio è morto"⁵.

Nella musica italiana qualcosa stava cambiando... si volevano fare delle canzoni che non fossero inutili, "fare un discorso", come si diceva allora. Si finiva per fare poi magari delle brutte canzoni. Ma c'era l'urgenza di dire...

Cosa esprimevano queste due canzoni nella società degli anni prima del 1968?

Guccini: *A proposito di una di queste due canzoni devo, prima di rispondere, citare un episodio. Quando abbiamo fatto il primo disco eravamo naturalmente emozionatissimi; si accendeva una lucina rossa e bisognava suonare e "prenderci". Un tecnico di quei tempi - sembravano dei dottori, avevano tutti dei camici bianchi - dopo aver sentito "Auschwitz" mi ha dato il consiglio di cambiar genere perché, a suo avviso, la gente allora voleva canzoni allegre, spensierate e non così impegnative come le mie.*

In effetti queste due canzoni sono state veramente di rottura. "Dio è morto" è stata censurata come moltissime mie canzoni dalla RAI per motivi banalissimi. Il fatto singolare è che mentre la RAI censurava "Dio è morto", la Radio Vaticana, attraverso la "Cittadella di Assisi", la trasmetteva allegramente. "Dio è morto" è inoltre per me una canzone generazionale, riguarda in un certo senso anche me ed i miei coetanei di allora. Ricorderete certamente Amarcord di Fellini. Ci sono nel film delle descrizioni della scuola dei tempi del dopoguerra. Anch'io ho frequentato la scuola in quei tempi, una scuola che

viveva su delle strutture antiquate, superate; a quei tempi si cercava di cambiare queste strutture, da noi in Italia ma anche in altre parti del mondo. Queste canzoni seguivano l'andamento dei tempi.

Domanda: Tu hai detto in un'occasione: "A volte mi chiedo perché canzoni come "Auschwitz" e "Dio è morto" piacciono ancora così tanto e appaiono sempre attuali... Il merito, devo dire, non è del tutto mio ma degli sponsor di queste canzoni, i razzisti e gli imbecilli che, a quanto pare, tornano periodicamente alla ribalta."

Che differenza c'è tra il pubblico di allora e quello di oggi? Come credi che recepiscano i giovani di oggi quelle canzoni, che erano espressioni di una battaglia, di una voglia di rinnovamento politico, sociale e artistico?

Guccini: *Purtroppo è così, anche se ho anche detto che con le canzoni non si fanno rivoluzioni, non possono cambiare un tessuto sociale, possono essere compagne di strada e niente di più.*

Mi chiedo tutt'ora come possa piacere al pubblico di oggi una canzone come "Dio è morto", che io ho scritto pensando ad un'altra generazione. Si vede che certe cose sono ancora lì nell'aria e devono purtroppo ancora risolversi.

Domanda: In "Dio è morto" ci sono in effetti anche termini forti, come "speranza", "mondo nuovo", "risorto". Tuttavia, accanto all'esplosione del '68 studentesco, c'è anche la repressione del comunismo dal volto umano in Cecoslovacchia e la marcia dei sovietici a Praga.

Parole come "speranza", "mondo nuovo" e "risorto" sembrano svuotarsi di significato.

La denuncia delle repressioni viene affrontata da te in canzoni come "Primavera di Praga"⁶, ma ripresa anche in lavori più recenti come "Piazza Alimonda"⁷, canzone sulle giornate di Genova del 2001.

"Piazza Alimonda" è una canzone di protesta, nell'epoca della globalizzazione, alla fine di molte utopie? O è piuttosto un'elegia?

Guccini: *Forse è più un'elegia. Ci ho pensato parecchio a scriverla perché si correva il rischio drammatico di cadere nel retorico, parlando di un ragazzo morto per motivi politici. Allora ho pensato che il sistema migliore fosse parlare di Genova, partire da Genova, da questa città e arrivare ai fatti attraverso flash, esempi. La morte di Giuliani è appena accennata. Il dolore finale della città è rappresentato attraverso la lanterna, simbolo di questa città. Genova è tra l'altro una città che mi è particolarmente cara perché è la prima grande città che abbia mai visto in vita mia. Avevo una prozia che era considerata l'intellettuale di famiglia perché aveva fatto la cameriera a Genova; lì siamo andati anche in gita con il prete di Pavana e così, a 12 anni, ho visto per la prima volta una grande città e il mare.*

Domanda: Hai scritto oltre alle tue canzoni anche fumetti, già a partire dagli anni Settanta. Hai scritto tre libri autobiografici, hai scritto dei gialli di ambiente appenninico con Lorian Macchiavelli.

Stefano Benni dice che il tuo libro *Cròniche Epafániche*⁸ è la più riuscita di tutte le tue lunghe ballate.

Le canzoni hanno preparato il terreno ai libri? O i libri li avevi già dentro fin dall'inizio?

Guccini: *Quando, da bambino, ti pongono quella domanda stupida „Cosa farai da grande, piccino?“, io non dicevo mai il pompiere o l'aviatore, ma normalmente rispondevo: lo scrittore. Poi ho trovato le canzoni, ho fatto anche il giornalista per due anni, ma le canzoni sono state il vero mezzo succedaneo, parallelo. Ho sempre scritto, prima a mano, poi con la macchina da scrivere, in seguito con il computer. C'è però una differenza nel modo in cui scrivo; le canzoni, ad esempio, so scriverle solo a mano, ho bisogno di un foglio di carta e una penna, la canzone va avanti così. Quando invece scrivo la prosa uso il computer, sono velocissimo, poi correggo e ricorreggo, e riguardo e riguardo ancora. Umberto Eco dice che un buon scrittore, dovendo adoperare tre aggettivi, ne adoperava uno solo. Io, invece, ne adopero dieci, perché mi piace essere barocco, ridondante. Certo, ognuno ha il proprio punto di vista.*

I miei libri non sono così lineari come le mie canzoni; contengono a volte una lingua stravolta, un italiano che usa diversi registri, spesso un italiano dialettale.

Domanda: In effetti, leggendo i tuoi testi, si attraversa anche un lungo *Amarcord*, dedicato alle radici e quindi a Pavana.

Ma c'è un'altra città, che è legata alla tua biografia artistica: Bologna, mamma Bologna; Guccini è anche figlio di quella regione dell'anima che egli stesso definisce "tra la Via Emilia e il West".

In *Cittàdva Blues* racconti inoltre il mondo delle osterie di Bologna, in cui hai trovato almeno temporaneamente le tue radici. Fra tutte le osterie una in particolare va menzionata, l'Osteria delle Dame, sinonimo della Bologna creativa di quegli anni, in cui si incontravano Claudio Lolli, Fabrizio De André, Paolo Conte e anche Francesco Guccini. Come prende forma la leggenda dell'Osteria delle Dame?

Guccini: *Io vi ringrazio per il sinonimo di cultura e creatività. In effetti era un postaccio immondo, dove si beveva, si giocava a carte e ogni tanto si faceva qualche spettacolo. L'Osteria è nata dalla mente di un frate domenicano morto qualche anno fa, che voleva creare un posto per incontrare dei giovani. Il posto ha avuto una vita intensa, dove si facevano le ore piccole, anzi piccolissime. Bologna aveva la fama di essere la città dei "masticanotte", di gente che non andava mai a dormire. Adesso Bologna è molto cambiata, le osterie non esistono più, perlomeno nella forma di allora. Allora gli anziani si meravigliavano di vederci arrivare nelle osterie, ma si creava un'atmosfera stimolante che purtroppo oggi non esiste più.*

Domanda: Non contento di scrivere e parlare di osterie, hai anche accettato di fare delle parti in alcuni film come ad esempio *Radio Freccia*, di un tuo collega cantautore e regista, Luciano Ligabue.

Cosa vuol dire fare cinema, dopo esserti cimentato in canzoni, fumetti e romanzi?

Cosa ti attira della dimensione del cinema?

Guccini: *Radio Freccia non è in effetti la mia unica esperienza cinematografica. Le piccole parti che ho recitato, quasi dei cammei, sono delle esperienze che mi piace fare, non perché io aspiri ad una carriera cinematografica, ma perché ogni tanto è bello rompere con la routine e lavorare una settimana o due su un set cinematografico. Sono delle piccole cose che faccio con uno spirito di gioco e di divertimento. Non vado invece in televisione perché non mi piace assolutamente per i suoi tempi troppo veloci. Sono stato ospite in una trasmissione di Fabio Fazio due mesi fa, e questa è stata la mia prima apparizione dopo essere mancato per più di nove anni.*

Domanda: Ti hanno definito non tanto un cantastorie quanto un cantapensieri, un cantadubbi. Lo si sente un po' in tutte le canzoni, questo interrogarsi sulla vita, farsi domande piuttosto che dare risposte perché "si sa di non sapere", come dici in una canzone. C'è un album dell'86 che molti considerano una svolta nella tua produzione: *Signora Bovary*. Madame Bovary è solo una delle tue tante citazioni letterarie, o siamo tutti noi?

Guccini: *No, non è Madame Bovary, è proprio Signora Bovary. Madame Bovary è un personaggio importante, un personaggio letterario. Noi, nelle nostre più o meno tristi vite quotidiane, siamo tutti delle signore Bovary. I nostri desideri, i nostri sogni, a volte realizzati e a volte no, sono quelli di una signora Bovary quotidiana, di una Madame Bovary della mutua, insomma.*

Domanda: Tu chiudi tutti i tuoi concerti con "La locomotiva"⁹. Vorremmo citarla proprio adesso, visto che lentamente ci stiamo avviando anche noi al termine di questa conversazione.

Una canzone mitica, un manifesto, una canzone da cantastorie, nel senso più vero del termine. Certe canzoni diventano gli inni di chi le canta.

Roberto Vecchioni ha detto un giorno: "Si scrive Guccini, si legge Locomotiva".¹⁰ E' vero?

Guccini: *Beh, "la Locomotiva" è un episodio tra i tanti delle mie canzoni. "La Locomotiva" narra di un fatto veramente accaduto a Bologna, un fatto che coinvolge un altro dei personaggi delle mie canzoni, "Il pensionato", un mio vicino di casa. Ho letto di questo avvenimento in un libro di memorie di un operaio bolognese; questo vicino di casa me l'ha chiarito. È una ballata che si richiama a un fatto realmente accaduto il secolo scorso. Si tratta di un episodio singolare, rimasto se non unico abbastanza raro negli annali ferroviari. Protagonista il fuochista anarchico Pietro Rigosi, che si impadronì di una locomotiva e la mandò a schiantarsi contro una vettura in sosta nella stazione di Bologna. Alla sera cantavamo all'osteria sempre canzoni anarchiche e così mi è venuto in mente di scrivere una canzone che somigliasse a quelle. Lo stile doveva essere quello delle canzoni di Pietro Gori, delle canzoni anarchiche degli inizi del secolo scorso. La canto nei concerti con una certa passione alla*

fine, anche se è la più faticosa e, dopo due ore e mezza di concerto, c'è sempre un certo anelito a finire.

Per concludere vorremmo riprendere ancora un tema di una tua composizione. Nel testo di "Una canzone"¹¹ hai fatto presente che essa vive del rapporto intenso tra chi la canta e la interpreta e chi la ascolta, la riascolta e la vive, la interpreta, la canta a sua volta. Questa complicità tra autore e destinatario/ascoltatore o lettore che sia, il legame che si viene a creare, è in definitiva l'elemento che ne consolida, non solo il suo successo, ma anche la sua memoria. Ti abbiamo chiesto di cominciare quest'incontro leggendo alcuni versi da una tua canzone. Vorremmo concludere invitandoti a leggere ancora qualche riga da "Addio"; speriamo che anche stasera sia stato possibile creare un po' di complicità tra autore e destinatario e ti ringraziamo per averci dedicato le tue "parole da poco".

Guccini: *"Nell'anno '99 di nostra vita io, giullare da niente, ma indignato, anch'io qui canto con parola sfinita, con un ruggito che diventa belato, ma a te dedico queste parole da poco che sottendono solo un vizio antico sperando però che tu non le prenda come un gioco, tu, ipocrita uditore, mio simile... mio amico..."*

In questo modo si è concluso l'incontro con questo grande cantautore italiano. La serata di Innsbruck ha rappresentato un momento importante per avvicinare un pubblico al di fuori dei confini d'Italia al cammino artistico e alla personalità di un autore tra i più solidi e significativi del panorama culturale nazionale. Siamo riusciti ad apprezzare un artista che si presenta quasi come un vecchio amico, grande e un po' impacciato, ironico ed affabile allo stesso tempo, ma che rappresenta, come lo stesso Dario Fo ha detto, "un esempio di granitica coerenza con il proprio linguaggio e pensiero, nella cui opera c'è un discorso interminabile sull'ironia, sull'amicizia, sulla solidarietà".¹²

Saverio Carpentieri, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Da: *Stagioni*, EMI 5 25079 2, 2000.

² Da: *Via Paolo Fabbri 43*, EMI 3C064-18188, 1976.

³ Da: *Folk Beat N. 1*, EMI 7243 8 56427 2 2, 1967.

⁴ Da: *Folk Beat N. 1*.

⁵ Da: I Nomadi, *Per quando noi non ci saremo*, Columbia CPSQ 530, 1967.

⁶ Da: *Due anni dopo*, EMI CDP 7467882, 1970.

⁷ Da: *Ritratti*, EMI 5987802, 2004.

⁸ F. Guccini, *Cròniche Epafàniche*, Milano, Feltrinelli, 1991.

⁹ Da: *Radici*, EMI 3 C064-17825, 1972.

¹⁰ Cf. www.railibro.rai.it/focus.

¹¹ Da: *Ritratti*.

¹² Cf. www.railibro.rai.it/focus.

Francesco Guccini e i suoi *Ritratti*. 2004 (EMI 5987802).

L'album *Ritratti* pubblicato nel mese di marzo del 2004 era atteso da ben quattro anni e subito conquistò il primo posto in classifica, scavalcando artisti come Mina, Michael Bublè, Eros Ramazzotti e Gianna Nannini. Esso riflette appieno le tematiche care a Guccini, così come lo stile del cantautore che ne fanno un personaggio del tutto singolare nel panorama della canzone d'autore.

Già la scelta del titolo introduce il tema principale delle canzoni, in cui Guccini tratteggia dei personaggi, quasi a farne dei ritratti e così anche la copertina riflette la scelta tematica del cantautore in quanto si tratta di un continuo moltiplicarsi di ritratti nello stesso quadro.

Da questo album emerge integralmente il modo in cui Guccini concepisce la canzone, privilegiando la storia da raccontare piuttosto che una elaborata ricerca sulla musica. Afferma Guccini in proposito:

A me, in effetti, interessa molto più quello che dico e con che parole lo dico di quanto mi interessi il supporto musicale; quindi molto spesso mi accontento che il pezzo non sia banalissimo, che possa andar bene e sia piacevole musicalmente, un po' come facevano i cantastorie.¹

Così la canzone per Guccini diventa mezzo per esplorare la vita nei suoi molteplici colori, nei suoi dubbi, però sempre con la voglia di scoprirne aspetti inediti. La sua ricerca diventa perciò interesse per la vita in sé e, quindi, una costante attenzione non solo alla propria vita e alle proprie esperienze, ma soprattutto con lo sguardo attento alle vite altrui, senza mai scadere nella retorica o nella banalità. Ciò nasce dalla sua intima convinzione per cui

una vita sola non ci basta, perché, in fondo, siamo soltanto gli attori ingenui su una scena di un palcoscenico misterioso e immenso.²

Di fronte a tale concezione della vita, il pensiero corre veloce e inevitabilmente alla ricerca esistenziale di Luigi Pirandello e al dramma dell'uomo moderno già tutto rappresentato nell'opera *Sei personaggi in cerca d'autore*. Il suo gusto per la materialità della vita ben si concilia, senza mai contrapporsi, con la tensione verso principi e ideali superiori come ad esempio la democrazia, la libertà e la verità.

Di questi ideali è intriso il brano "Piazza Alimonda", in cui Guccini racconta l'evento doloroso dell'inutile morte di Carlo Giuliani, durante il G8 tenutosi a Genova nel 2001, senza tuttavia mai nominarlo. Guccini tocca un tema scottante, ma non formula accuse, egli si limita a trasmetterci le sue riflessioni ed emozioni vedendo e descrivendoci

una Genova ingabbiata da eccessi provenienti da ogni parte. Guarda i fatti con gli occhi di un uomo che osserva la follia della società moderna.³

Di Genova, la prima grande città che Francesco Guccini abbia visitato in vita sua, egli ne fa un vero e proprio ritratto secondo la concezione che egli ha della geografia, che per lui è

certo la disciplina tra le più fantastiche che esistano, che ha del letterario e del fabulistico, più che della vera scienza.⁴

Per Guccini ogni luogo geografico ha un'anima e un'essenza che qui, nella canzone "Piazza Alimonda", ritroviamo nelle immagini di vite quotidiane, apparentemente tranquille e ordinarie, ma che già lasciano intuire l'incipiente dramma:

ma poco più lontano un pensionato ed un vecchio cane
guardavano un aeroplano che lento andava macchiando il mare,
una voce spezzava l'urlare estatico dei bambini.
Panni distesi al sole, come una beffa, dentro ai giardini.

Genova la ritroviamo anche in un'altra canzone di questo album, tuttavia non più rappresentata come palcoscenico di un evento tragico, ma per ricordare la figura di Cristoforo Colombo, uno dei personaggi della storia in cui si incarna la libertà e l'avventura, unita alla voglia di viaggiare ed esplorare.

Guccini, però, non vuole tanto mitizzare il grande esploratore quanto scoprire l'uomo attraverso i sentimenti, le emozioni, le delusioni e anche lo sconforto legato all'imprevedibilità di un'impresa così grande:

è da un mese che naviga a vuoto quell'Atlantico amaro,
ma continua a puntare l'ignoto corsaro;
sarà forse un'assurda battaglia ma ignorare non puoi
che l'assurdo ci sfida per spingerci ad essere fieri di noi.

La stessa voglia di avventura, la passione per la ricerca in quanto tale e la medesima imprevedibilità del viaggio animano la figura di Ulisse, nella canzone "Odysseus", altro personaggio carismatico e affascinante cui Guccini si ispira e con il quale sembra addirittura interagire in un dialogo ideale.

Nonostante Guccini si immedesima con l'eroica figura, egli lo fa senza la presunzione di eguagliarlo, anzi solo per ringraziarlo e chiedergli scusa per aver osato tanto, così come fa nei confronti di altri grandi personaggi letterari come Omero, Dante, Foscolo, Kavafis, Izzo e Prandi.

Tra i brani presenti in *Ritratti*, l'unica canzone scritta appositamente per questo album è "Vite", mentre tutti gli altri brani risalgono a vari periodi della sua produzione. Questa non è una scelta casuale, ma, come si comprende bene ascoltando il brano "Una canzone" è il suo modo di intendere la canzone:

La canzone è una penna e un foglio/ così fragili fra queste dita,
è quel che non è, è l'erba voglio/ ma può esser complessa come la vita. [...]
La canzone può aprirti il cuore/ con la ragione o col sentimento
fatta di pane, vino, sudore/ lunga una vita, lunga un momento. . [...]
La canzone è una scatola magica/ spesso riempita di cose futili
ma se la intesi d'ironia tragica/ ti spazza via i ritornelli inutili;
è un manifesto che puoi riempire/ con cose e facce da raccontare.

Emanuela Perna, Liceo Scientifico Marconi, Foggia

Anmerkungen:

¹ Paolo Jachia, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano, Feltrinelli, 1998, 125.

² www.francescoguccini.it.

³ Marco Redaelli, www.rocklab.it.

⁴ Francesco Guccini, *Cròniche epafániche*, Milano, Feltrinelli, 1989, 24.

"Un cantapensiero, un cantadubbio" – Anmerkungen zu Francesco Guccinis Poetik der Skepsis und des Zweifels¹

Francesco Guccini ist unter Italiens Liederdichtern der virtuoseste Geschichtenerzähler. Die Freude am Fabulieren, die der "burattinaio di parole"² in seinem umfangreichen Liederwerk³ (und insbesondere in den letzten Jahren überdies immer häufiger in seinen Romanen und Erzählungen) zum Ausdruck bringt, ist auch prägend für sein bekanntestes Lied: Seit der Veröffentlichung von "La locomotiva" in seinem wegweisenden Album *Radici* (1972), mit der jedes Konzert des Cantautore unter kollektiver gesanglicher Beteiligung des Publikums endet, wird Guccini – und mit ihm sein gesamtes Werk – mit keiner anderen Canzone so nachhaltig identifiziert.

Die im Stil einer anarchistischen *canzone popolare* verfasste, gleichzeitig an Verweisen auf literarische Prätexte reiche Ballade über einen Anarchisten, der am Anfang des 20. Jahrhunderts mit seiner Lokomotive aus Protest gegen Unrecht und Ungleichheit gegen einen Luxuszug fährt, ist jedoch keineswegs typisch für Guccinis Liederwerk. So ist die auf einer wahren Begebenheit beruhende Canzone – die nicht zuletzt wegen Guccinis charismatischer Interpretation den Cantautore zu einem jener emblematischen Liederdichter stilisierte, die idealtypisch das Bild der kritischen Cantautore-Figur der Siebziger Jahre bestimmten – zwar eines der Autorenlieder, die durch ihren gattungsprägenden und symbolträchtigen Wert von bleibender Bedeutung sind. Die Rezeption von Guccinis Hommage an die Anarchisten des späten 19. Jahrhunderts als aktuelles Protestlied und die daraus resultierende Einordnung des Cantautore als anarchistischer Aktivist seitens weiter Teile des Publikums ist jedoch ebenso missverständlich und irreführend wie die häufig erfolgende Identifizierung von Guccinis Werkpoetik mit gerade diesem Lied, das seine eindrucksvolle Wirkung durch die Vermischung von Sprache und Stil älterer *canzoni popolari* mit einer durch vielfältige stilistische Mittel unterstützten episch-filmischen Erzählweise erreicht. Wegen der raffinierten narrativen Verfahren und trotz ihres elaborierten Charakters ist "La locomotiva" so aufgrund ihrer Expressivität und Plakativität eine derjenigen Canzoni des Liederdichters, die sich dem Rezipienten zwar unmittelbar erschließt, deren Struktur und Hintergrund aber wesentlich komplexer sind, als sie zunächst erscheinen. Obwohl die inzwischen längst selbst als zeitlose *canzone popolare* verstandene Ballade Guccinis Erzählkunst so eindrucksvoll belegt, ist sie doch gerade wegen ihrer expliziten Verse und wegen ihres rhetorischen Impetus⁴, der nur in wenigen anderen Canzoni Guccinis erkennbar ist, eines der ungewöhnlichsten Lieder des Cantautore.

Wie Roberto Vecchioni in einem grundlegenden Aufsatz über seinen "collega-cantautore" zu Recht feststellt, ist "La locomotiva" "la canzone meno gucciniana fra tutte", zwar "una perla isolata e magnifica, tutta sua, ma lontana parecchio dalle forme ricorrenti, dal procedere per esclusione di certezze,

dall'individuar lampi occasionali di verità."⁵ Tatsächlich sind nur wenige andere Lieder Guccinis ähnlich explizit und expressiv wie die Canzone "La locomotiva" als bedeutendstes Beispiel einer unmittelbar und linear erzählten Geschichte in Form eines Liedes.

Charakteristisch sind vielmehr für die allermeisten Canzoni Guccinis differenzierte Inhalte, die der Liederdichter ohne Pathos und Plakativität präsentiert. Nicht Gewissheiten sind es, sondern skeptische Sinnfragen, die das Werk des Cantautore prägen: Der Zweifel bestimmt als existentielle Grundhaltung die Lieder Guccinis tiefgreifend und nachhaltig und ist in allen Werkphasen leitmotivisch präsent – nicht zufällig konstatiert der Cantautore in seinem Lied "Le piogge d'aprile" (1987) "che canti/dei dubbi". Guccinis skeptische Haltung gegenüber eindeutigen oder sinnstiftenden Lösungen lässt einfache Antworten oder die Postulierung von scheinbar sicheren Wahrheiten nicht zu: Fragen und das Hinter-Fragen – von ironischen Einwüfen bis hin zur philosophischen *quête* – sind charakteristisch für die meisten seiner Canzoni, in denen häufig komplexe Reflexionen über unterschiedliche, den Liederdichter besonders interessierende Themen – Erinnerung, Heimat, Alltag, Augenblick oder Vergänglichkeit – im Mittelpunkt stehen.

In seiner im Album *Radici* veröffentlichten Schlüssel-Canzone "Incontro" (1972), in der Guccini viele der in seinem Werk wichtigen Themen und Motive vereint, stellt er so in der Schlussstrophe fest:

'Cara amica, il tempo prende, il tempo dà,
noi corriamo sempre in una direzione
ma qual sia e che senso abbia chi lo sa.'

Der Zweifel ist seit Guccinis Anfängen als Liederdichter bis heute in allen Alben präsent. Er manifestiert sich gewöhnlich als notwendige existentielle Haltung und ist nur ausnahmsweise Ausdruck einer negativen Weltansicht, eines melancholischen Pessimismus oder – wie in den folgenden Versen der im Album *Stanze di vita quotidiana* (1974) veröffentlichten "Canzone della triste rinuncia" – sogar einer destruktiven Langeweile des Daseins und einer völligen Resignation:

Credevo l'incertezza possibilità/ e il dubbio assiduo l'unica ragione
ma quali scelte hai fatto in piena libertà?/ Ti muovi sempre dentro a una prigione.

Bereits in seiner 1970 veröffentlichten Canzone "Un altro giorno è andato", in der das für viele Lieder zentrale Motiv der Vergänglichkeit im Mittelpunkt steht, ist der Zweifel von programmatischer Bedeutung. Wird er zunächst im synthetisierenden "perché" – als Synonym für die skeptische Frage nach dem existentiellen Sinn im Kontext der vergehenden Zeit – in den Versen

Nel seme al vento afferrì la fortuna/ al rosso saggio chiedi i tuoi perché
vorresti alzarti in cielo a urlare chi sei tu/ ma il tempo passa e non ritorna più

thematisiert, so tritt er vor dem Hintergrund der Flüchtigkeit des Alltags und der Vergänglichkeit als Konstante des Lebens in den Versen

Professionisti acuti fra i sorrisi ed i saluti/ ironizzano i tuoi dubbi sulla vita.
Le madri dei tuoi amori sognan, trepide, dottori/ ti rinfacciano una crisi non chiarita.

La sfera di cristallo si è offuscata/ e l'aquilone tuo non vola più.
Nemmeno il dubbio resta nei pensieri tuoi/ e il tempo passa e fermalo se puoi

erneut in Erscheinung; sein Verschwinden aus den Gedanken wird schließlich sogar als Verlust empfunden, war er doch, nur scheinbar paradoxerweise, eine der wenigen das Dasein flankierenden Sicherheiten. Ebenso exemplarisch ist auch der den Odysseus auf den Seefahrten stets begleitende Zweifel in der gleichnamigen Canzone (2004), einem der wichtigsten Lieder in Guccinis Spätwerk:

[...] ma il mare trascurato mi travolse,/ seppi che il mio futuro era sul mare
con un dubbio però che non si sciolse:/ senza futuro era il mio navigare.

In seinem Lied "Il pensionato" (1976) weist Guccini auf die Bedeutung des existentiellen Zweifels mehrfach hin: So ist der wiederholt und auf unterschiedliche Weise benannte Zweifel hier nicht nur, wie in vielen anderen Liedern, eine zentrale Wesenseigenschaft des Ichs der Canzone, sondern wird auch in werktypischen Sinnfragen hypothetisch auf den im Lied porträtierten Nachbarn projiziert und somit in seiner Intensität noch gesteigert:

Io ascolto e non capisco, e tutto attorno mi stupisce
la vita com'è fatta e come uno la gestisce
e i mille modi e tempi, poi le possibilità
le scelte, i cambiamenti, il fato, le necessità
e ancora mi domando se sia stato mai felice
se un dubbio l'ebbe mai, se solo oggi si assopisce
se un dubbio l'abbia avuto poche volte oppure spesso
se è stato sufficiente sopravvivere a se stesso.

Sogar in den Liedern Guccinis mit politischem Hintergrund wie beispielsweise in der "Canzone delle osterie di fuori porta" (1974) und in der "Canzone di notte no. 2" (1976) ist der Zweifel omnipräsent: In den beiden wichtigsten Nacht-Liedern Guccinis, die gleichermaßen kritisch wie melancholisch die gesellschaftliche Situation sowie die Befindlichkeit der eigenen Generation reflektieren, manifestiert sich die Skepsis des Cantautore über die im Zeichen einer Ambivalenz zwischen gesellschaftlichem Engagement und beginnendem *riflusso* stehenden Jahre nach dem Sessantotto. Von besonderem Interesse nicht nur hinsichtlich der hier direkt benannten Zweifel, sondern insbesondere auch wegen ihrer programmatischen Bedeutung ist eine Strophe aus der "Canzone di notte no. 2":

Eppure fa piacere a sera/ andarsene per strade ed osterie,
vino e malinconie/ e due canzoni fatte alla leggera
in cui gridando celi il desiderio/ che sian presi sul serio
il fatto che sei triste o che t'annoi/ e tutti i dubbi tuoi.

Die scheinbare Leichtigkeit einer Canzone begleitet den Wunsch, die Langeweile und die Melancholie des Daseins (die existentielle Grundhaltung des Cantautore Mitte der Siebziger Jahre, die sich insbesondere in den Liedern des Albums *Stanze di vita quotidiana* widerspiegelt) sowie schließlich alle Zweifel ernstzunehmen. Als Symbol für die Geselligkeit und die soziale Interaktion weist sie auf ein wesentliches Moment im künstlerischen Selbstverständnis

Guccinis hin: So unterscheiden sich seine Konzerte trotz des in seiner Zahl und in seiner Zusammensetzung verschiedenen Publikums nicht wesentlich von seinen gesanglichen Darbietungen im (halb-)privaten Kreis der Osterie, die, ähnlich wie der Wein, in Guccinis gesamtem Werk von weitreichender symbolischer Bedeutung sind. Auch die Charakterisierung des Liedes reflektiert Guccinis eigene Rolle, Selbstwahrnehmung und Werkverständnis.

Sowohl in der "Canzone delle osterie di fuori porta" als auch in der "Canzone di notte no. 2" spiegeln sich die Unsicherheiten und die Zweifel nicht zuletzt im häufig erscheinenden "forse" wider, das ebenso wie die in Guccinis Werk bevorzugten relativierenden Adverbien und Wendungen wie beispielsweise "probabilmente", "quasi", "chissà" und "non so" (die in dem Lied "Keaton" sogar in zwei aufeinanderfolgenden Versen konzentriert aneinandergereiht werden) Ausdruck der grundsätzlichen Skepsis des Liederdichters sind.

Besonders eindringlich zeigt sich die Funktion der relativierenden Adverbien in zwei der für Guccinis Werkpoetik bedeutendsten Lieder auf exemplarische Weise: In der seinem Großonkel gewidmeten Canzone "Amerigo" – die zentrale Elemente von Guccinis Heimat- und Amerikabild vereint – steigert das am Liedanfang stehende "probabilmente" durch seine auffällige Situierung noch seine Wirkung, und in der programmatischen "Canzone quasi d'amore" markiert das "quasi" bereits im Titel eine Liebeskonzeption,⁶ die für fast alle 'Liebeslieder' des Liederdichters prägend ist.

Stellt Guccini in allen Phasen seines Werks Sinnfragen (die trotz des laizistischen Charakters aller Lieder mitunter auch religiöse oder metaphysische Fragen berühren), so verdichtet sich seine existentielle *quête* in einigen Alben – insbesondere in *Stanze di vita quotidiana* (1974) und *Quello che non...* (1990) – und Liedern auf radikale Weise. Unter ihnen sind die beiden wichtigen Canzoni "Quello che non..." und die mit ihr inhaltlich eng verknüpfte und im selben Album veröffentlichte "Canzone delle domande consuete" hervorzuheben, sind sie doch nicht nur Ausdruck einer persönlichen Lebens- und Liebeskrise, sondern thematisieren grundsätzlich – und auf eine für Guccinis Werk ungewöhnlich pessimistische Weise – einen existentiellen Zweifel.

In der "Canzone delle domande consuete" – einer "canzone quasi d'amore", also einem der vielen negativen 'Liebeslieder' des Liederdichters – ist die Hinterfragung der Liebe mit universalen Sinnfragen verknüpft, die Ausdruck des Zweifels und Andeutung eines Verzweifels sind. Auf die vielen Fragen findet das Ich ebenso wenig eine Antwort wie auf die nur indirekt angedeutete Fragwürdigkeit seiner Beziehung, deren Fragilität und Ungewissheit in einer komplexen und virtuos konstruierten sprachlichen Konstruktion zum Ausdruck kommen. Deutet der Titel das Thema des Liedes an, so resümiert bereits der Anfangsvers "Ancora qui a domandarsi e far finta di niente" die tiefgreifende existentielle Unsicherheit des Protagonisten und verweist auf die in der Canzone gestellten Sinnfragen voraus:

Tu non sai le domande, ma non risponderai
per non strascinare parole in linguaggio d'azzardo.

Auf ähnlich drastische Weise wie in der "Canzone delle domande consuete" steht auch im Lied "Quello che non..." ein tiefgreifender existentieller Zweifel im Mittelpunkt, dessen Absolutheit bereits in der Struktur des Liedes zum Ausdruck kommt: Die dominierenden und direkt gestellten Sinnfragen – aus deren immer weiter fortsetzbarer Aneinanderreihung das Lied weitgehend besteht – bleiben nicht nur unbeantwortet, sondern werden sogar noch von Negationen – als ausschließlichen Repliken – kontrastiert, die die zuvor genannten Gegenstände der Fragen wieder aufgreifen. Ihre intensive Wirkung erreicht die Canzone durch die – alle Bereiche des Seins berührende – Verknüpfung von scheinbar einfachen Fragen, die sich auf unterschiedliche nichtige oder negativ konnotierte Objekte aus der Sphäre des Alltäglichen beziehen, mit universalen Sinnfragen. Auffällig, weil für Guccinis Werk ungewöhnlich, ist der synästhetische Charakter des Liedes, der beispielsweise in Versen wie "Lo vedi il rumore di favole spente" und in vielfältig konnotierten Bildern zum Ausdruck kommt: Auf diese Weise werden alle Sinne in die existentielle Sinnsuche eingebunden, jedoch ohne diesen zu finden. Ohne Antworten endet das Lied schließlich mit einer totalen existentiellen Negation, die ihren Höhepunkt in einem dreifachen "Non siamo" findet.

In dieser (von Guccini selbst als irrelevant betrachteten)⁷ Zitierung des bekannten Verses aus dem Eingangsgedicht der *Ossi di seppia*⁸ von Eugenio Montale (auf den Guccini in dieser Canzone und punktuell in anderen Liedern inhaltlich und lexikalisch verweist) zeigt sich im übrigen eine zentrale Charakteristik von Guccinis Werk, nämlich dessen Prägung durch die Literaturrezeption des begeisterten und unermüdlichen Lesers Guccini. In "Quello che non..." ist so – wie häufig in den Liedern des Cantautore – insbesondere der Rekurs auf die Poetik der Dichter des "crepuscolarismo" erkennbar, die sich nicht nur in der dunklen und melancholischen Atmosphäre des Liedes, sondern auch in zahlreichen crepuscolaren Orten und Gegenständen äußert. Diese deutliche Nähe ist nicht weiter überraschend, haben doch viele Lieder des Cantautore einen crepuscolaren Charakter, nämlich einerseits vor dem Hintergrund der klar erkennbaren Wirkung der literarischen Strömung der Crepuscolari, auf deren Werk Guccini in einigen seiner Canzoni direkt oder implizit rekurriert, andererseits aber auch in seiner Nähe zu crepuscolaren Themen und Motiven im weitesten Sinn, in denen sich das Interesse des Cantautore an der Vergänglichkeit und der Alltäglichkeit ebenso widerspiegelt wie seine skeptische Haltung.

In seiner reifen Canzone "Lettera" (1996) – der wichtigsten Reflexion im späten Werk des Cantautore – resümiert Guccini schließlich in programmatischen Versen und mit Windmetaphern die Bedeutung des Zweifels und der Sinnsuche im Kontext weiterer Schlüsselthemen und -motive seiner Lieder (auf die hier nicht näher eingegangen werden konnte), nämlich der Erinnerung, der Jahreszeiten und des Alltags, und belegt damit erneut in eindrucksvoller Weise Vecchionis zutreffende Charakterisierung des Liederdichters als "cantapensiero" und "cantadubbio"⁹:

[...] come vedi tutto è normale/ in questa inutile sarabanda

ma nell'intreccio di vita uguale/ soffia il libeccio di una domanda
punge il rovaio di un dubbio eterno/ un formicaio di cose andate
di chi aspetta sempre l'inverno/ per desiderare una nuova estate.

Angela Barwig, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

- ¹ Der folgende Artikel resümiert einige Ergebnisse meiner Dissertation *Francesco Guccini und die Entwicklung des italienischen Autorenliedes*, die 2007 im LIT-Verlag (Münster) erscheinen wird.
- ² So eine der seltenen, gleichwohl äußerst zutreffenden Selbstcharakterisierungen Guccinis (aus den Schlussversen seines 1993 veröffentlichten Liedes "Samantha"). Alle Zitate der Lieder Guccinis (mit Ausnahme jener des bisher letzten Albums *Ritratti* von 2004) folgen der Werkausgabe *Stagioni – Tutte le canzoni*, die zusammen mit einer Videodokumentation im Jahr 2000 von Valentina Pattavina in der Einaudi-Reihe *Stile libero* herausgegeben wurde.
- ³ Einen chronologischen Überblick zum Werk Guccinis gibt Paolo Jachias Band *Francesco Guccini. 40 anni di storie romanzi canzoni*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- ⁴ Man denke nur an Wörter und Verse wie "la grande consolatrice", "contro ai re e ai tiranni" und insbesondere "la fiaccola dell'anarchia".
- ⁵ Roberto Vecchioni, "Guccini raccontato da Vecchioni", in: Jachia 2002, 9.
- ⁶ Cf. zu Guccinis "Liebesliedern" auch Angela Barwig, "'Canzoni d'amore'? - 'Verhüllte' Liebe im italienischen Autorenlied (Francesco Guccini, Roberto Vecchioni, Francesco De Gregori)", in: Gero Arnscheidt et al. (Hg.), *Enthüllen – Verhüllen. Text und Sprache als Strategie. Beiträge zum 19. Nachwuchskolloquium der Romanistik (Bochum, 11. – 14. Juni 2003)*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2004, 301-320.
- ⁷ Cf. u.a. Guccini in Massimo Cotto, *Un altro giorno è andato. Francesco Guccini si racconta*, Firenze, Giunti, 1999, 129.
- ⁸ Cf. Eugenio Montale, *Gedichte 1920 – 1954, Italienisch – Deutsch*, München, Hanser, 1987, 54.
- ⁹ Vecchioni in Jachia 2002, 9.

Francesco Guccini – eine *locomotiva*, die immer zieht

Die italienische Tageszeitung *La Repubblica* befragte anlässlich ihres 30-jährigen Bestehens im Jänner 2006 die Leserinnen und Leser nach dem besten Lied der vergangenen 30 Jahre.¹ Francesco Guccinis "L'avvelenata" (*Via Paolo Fabbri 43*, 1976) wurde dabei aus der breiten Palette der italienischen und internationalen Populärmusikszene auf Platz 5 gewählt.² Dieses Ergebnis zeigt, wie präsent und beliebt der 1940 in Modena geborene Cantautore ist, nicht nur bei seinen Altersgenossen, sondern auch bei der Generation von deren Kindern und Enkelkindern. Welche Elemente charakterisieren Guccinis Lieder und machen ihn seit dem Erscheinen seines ersten Albums vor fast 40 Jahren zu einem der vielseitigsten, anspruchsvollsten und populärsten Cantautori Italiens?

Der vorliegende Beitrag geht auf diese Frage ein und beleuchtet einerseits eine Auswahl thematischer Schwerpunkte, die in Guccinis Liedern konstant

wiederkehren, andererseits einige sprachliche Aspekte, die seinen unverwechselbaren Stil ausmachen.³

Gesellschaftskritisches Engagement, existentielle Themen, musikalische Portraits: Francesco Guccinis inhaltliche Schwerpunkte

Francesco Guccini, Galionsfigur der *canzone d'autore*, ist mit dem politischen Kontext der 60er und 70er Jahre untrennbar verbunden. Sein politisches und gesellschaftskritisches Engagement kam insbesondere in seiner ersten Phase in den 60er Jahren in Liedern wie "Dio è morto" oder "Auschwitz" zum Ausdruck.

Il mio momento più propriamente politico è stato il primissimo, di Dio è morto e Auschwitz, nate con il bisogno di far canzoni non d'amore ma generazionali. Ci accorgevamo che non era cambiato niente nella società: la scuola di prima della guerra [...] era identica a quella che frequentavo io. Si parlava di gestire la propria vita e le proprie idee con più libertà, evitando trappole che ancora adesso esistono, i media, la pubblicità.⁴

Lieder wie "La locomotiva" oder "L'avvelenata", in denen er gegen Konformismus, Ungerechtigkeit und gegen den entwürdigenden Umgang mit Menschen auftritt, machten Guccini schon in den 70er Jahren zu einer lebenden Legende, die die Hoffnungen und Ideale einer ganzen Generation thematisierte. Dies bestätigt sich nicht zuletzt in der Erwartungshaltung des Publikums und in Guccinis Ritual, alle Konzerte mit "La Locomotiva" zu beenden.

Guccinis kritischer Geist spiegelt sich auch in vielen jüngeren Werken wider. Seine Ausdrucksweise ist dabei zwar oft subtiler und poetischer, die Kritik jedoch nach wie vor unmissverständlich. "Piazza Alimonda" (*Ritratti*, 2004) nimmt Bezug auf die Tötung von Carlo Giuliani durch einen italienischen Carabinieri während des G-8 Gipfels in Genua im Jahre 2001. Guccini spricht den Tod des 23-jährigen Demonstranten zunächst nicht direkt an, sondern nähert sich mit der Metapher der zwischen Felsen und Meer eingeeengten Stadt Genua an das tragische Ereignis an: "Genova, schiacciata sul mare, sembra cercare/ respiro al largo, verso l'orizzonte". Seine Beschreibungen werden dabei immer expliziter: "Genova chiusa da sbarre, Genova soffre come in prigione./ Genova marcata a vista attende un soffio di liberazione". Die poetischen Bilder der mit dem Untergang ringenden Stadt Genua kontrastieren mit dem eigentlichen Thema – dem Tod eines jungen Menschen – und lassen die Kritik an der Engstirnigkeit und Gleichgültigkeit der Beteiligten sowie an den nachfolgenden Versuchen der italienischen Polizei, den Hergang des Geschehens zu verschleiern, noch deutlicher werden: "Genova non sa ancora niente, lenta agonizza, fuoco e rumore, / ma come quella vita giovane spenta, Genova muore".

In weitaus sarkastischerem Ton beschreibt Guccini Anfang der 90er Jahre in "Nostra Signora dell'Ipocrisia" (*Parnassius Guccini*, 1994) die Atmosphäre gegen Ende der Craxi-Ära. Der Cantautore thematisiert darin die Korruption der politischen Klasse, das Diktat der Medien, die Mentalität der Verharmlosung (semi)kriminellen Handelns und die 'Kunst' vieler Politiker nach jedem Skandal wie ein Phönix aus der Asche zu steigen und unbescholten die Karriere fortzu-

setzen: "ed in quei visi sazi e stravisti/ pulsava un'ombra di malattia./.../ E fecero voti con faccia scaltra/ A Nostra Signora dell'Ipocrisia/ perché una mano lavasse l'altra./ tutti colpevoli e così sia".

Francesco Guccini lässt sich jedoch keineswegs auf sozialkritisches Engagement und politische Protestlieder reduzieren. In zahlreichen Liedern behandelt er existentielle Themen wie Liebe und Freundschaft, den Tod geliebter Menschen und das Verfließen der Zeit. In einfühlsamen Balladen besingt er Städte, die Natur und ihm nahe stehende Menschen.

Beziehungen zwischen Mann und Frau thematisiert Guccini auf sehr persönliche Art, jedoch ohne Sentimentalität. Er reflektiert seine eigenen Begegnungen, stellt aber bisweilen auch imaginäre Frauengestalten in den Mittelpunkt. In "Scirocco" beispielsweise (*Signora Bovary*, 1987) schildert er das letzte Treffen eines Paares "in un bar impersonale". Der heiße Wüstenwind Scirocco verstärkt die irreale und zugleich klare Stimmung. "Ricordi? Le strade erano piene di quel lucido scirocco/ che trasforma una realtà abusata e la rende irreale". Der Mann erwartet seine Geliebte in einer Bar, "seduto a un tavolo da poeta francese". Guccini ist zufälliger Beobachter der Szene und lässt die Zuhörer/innen am Dilemma des Protagonisten teilhaben: "E le lacrime si aggiunsero al latte di quel tè/ e le mani disegnavano sogni e certezze./ ma io sapevo come ti sentivi schiacciato/ tra lei e quell'altra che non sapevi lasciare./ tra i tuoi due figli, e l'una e l'altra morale./ come sembravi inchiodato". Der zögerlichen, hin und her gerissenen Figur des Mannes "con la solita faccia aperta ai dubbi" steht eine starke, entschlossene Frauenfigur gegenüber, die eine Entscheidung fordert und – angesichts seiner Entscheidungsschwäche – schließlich selbst den Schlussstrich zieht. Guccinis Konklusion und – gewissermaßen – Trost für den Verlassenen ist ernüchternd pragmatisch: "Ma è meglio, poi, un giorno da ricordare/ che ricadere in una nuova realtà sempre identica."

Die in "Scirocco" dargestellte Ambivalenz der Gefühle, das Schwanken zwischen dem Bedürfnis nach Liebe und der Angst vor Einschränkungen durch eine Partnerschaft, zwischen dem Wunsch sich mitzuteilen und der immer wiederkehrenden Kommunikationslosigkeit, zwischen der Suche nach tiefer Verbundenheit und wechselseitigem Verständnis und der Angst vor Langeweile und Routine in der Beziehung ist bis in die 90er Jahre ein gemeinsamer Nenner fast aller Lieder, in deren Mittelpunkt eine Beziehung steht. 1996 leitet Guccini mit "Vorrei" einen Paradigmenwechsel ein, der sich im Album *Ritratti* in "Certo non sai" fortsetzt. Die Ambivalenz der Gefühle und die Angst vor der scheinbar unvermeidlichen Abnutzung der Beziehung weichen einer entspannten Zuversicht, tiefer Dankbarkeit und Demut vor dem Phänomen Liebe: "Forse non sai di quanto sia felice nel vederti/ addormentata e persa accanto a me, stesa vicino./ quanto sia bello il gioco dell'averti/ in sogno verso chissà quale destino".

Im Album *D'amore, di morte e di altre sciocchezze* (1996) rückt der Liedermacher die Themen Tod und Vergänglichkeit, die ihn ebenfalls seit seinen Anfängen begleiten, wieder in den Mittelpunkt. Einfühlsam und poetisch wendet er sich in *Lettera* an einen verstorbenen Freund: "come vedi tutto è usuale./ solo

che il tempo chiude la borsa/ e c'è il sospetto che sia triviale/ l'affanno e l'ansimo dopo una corsa./ l'ansia volgare del giorno dopo, la fine triste della partita./ il lento scorrere senza uno scopo/ di questa cosa che chiami vita."

In manchen Liedern hat das Thema Tod eine tragikomische Dimension. Die Figur des *matto* verkörpert etwa den non-konformistischen Antihelden: "Mi dicevano il matto/ perché prendevo la vita/ da giullare, da pazzo./ con un'allegria infinita./ D'altra parte è assai meglio./ dentro questa tragedia./ ridersi addosso, non piangere./ e voltarla in commedia." Seine Überlebensstrategie ist sein unbeirrbarer und allgegenwärtiger Humor. Doch eben dieser birgt aus Sicht seiner Umgebung die Gefahr der Subversivität und generiert Ängste und Verärgerung. So wird ihm sein beharrliches Negieren der Ernsthaftigkeit des Lebens – sogar angesichts von Krieg und vermeintlich notwendiger militärischer Disziplin – letztendlich zum Verhängnis. "E un giorno me l'han giocata./ mi han ricambiato il favore/ e dal fucile m'han tolto / l'intero caricatore./ Mi son trovato il nemico/ di fronte, e abbiamo sparato./ chiaramente io a vuoto/ e lui invece mi ha centrato."

Ähnlich wie in "Il matto" zeichnet Guccini in "Cécio", "Il frate", "Il pensionato", "Van Loon" und vielen weiteren Liedern musikalische Portraits von Menschen, denen er im Laufe des Lebens begegnet ist. Häufig handelt es sich um Sonderlinge, die auf Grund ihrer Andersartigkeit in der Gesellschaft anecken und auf Unverständnis stoßen. Behutsam – und manchmal mit einem Schuss Ironie – präsentiert der Cantastorie diese Menschen, beispielsweise seinen Nachbarn in "Il pensionato" (*Via Paolo Fabbrì 43*, 1976): "Lo sento da oltre il muro che ogni suono fa passare/ l'odore quasi povero di roba da mangiare/ lo vedo nella luce che anch'io mi ricordo bene/ di lampadina fioca, quella di 30 candele./ fra mobili che non hanno mai visto altri splendori/ giornali vecchi ed angoli di polvere e di odori/ fra i suoni usati e strani dei suoi riti quotidiani". Gelegentlich blickt Guccini dabei etwas wehmütig in die Vergangenheit, seine Figuren haben jedoch stets eine starke Präsenz. Guccini versteht es, gewöhnlichen Menschen und alltäglichen Situationen durch die unpathetische Poesie seiner Sprache eine besondere Bedeutung zu geben. "Mi dice cento volte fra la rete dei giardini/ di una sua gatta morta, di una lite coi vicini/ e mi racconta piano, col suo tono un po' somnesso/ di quando lui e Bologna eran più giovani d'adesso./ Io ascolto, e i miei pensieri corrono dietro alla sua vita."

Francesco Guccini beschreibt ohne zu bewerten und ohne Stellung zu nehmen. Oft setzt er allerdings seine Figuren in Bezug zu sich selbst, zum Beispiel in der Reflexion seiner Beziehung mit dem kleinwüchsigen Schulkollegen Cécio oder im direkten Vergleich mit dem pensionierten Nachbarn: "non posso o non so dir per niente se peggiore sia/ a conti fatti la sua solitudine o la mia."

Guccinis Poesie und sein meisterhafter Umgang mit Sprache

Die Variationen der im Verlauf der Jahrzehnte konstant wiederkehrenden Themen spiegeln Guccinis persönliche und künstlerische Entwicklung. Diese

kommt insbesondere auch in der literarischen Qualität und der poetischen Prägnanz seiner Texte zum Ausdruck.

Ciò che lo caratterizza in maniera evidente è il modo di elaborare i testi. Il cantautore passa da una scrittura molto spontanea, e centrata innanzitutto sul messaggio, a uno stile ricercato in cui si nota la maggior attenzione dedicata alle singole parole, ai singoli suoni e al rapporto che si instaura fra di loro. Attraverso l'intenso confronto con il linguaggio, la cosciente elaborazione dei versi e la costante ricerca di forme nuove, Guccini riesce a creare testi di alto valore poetico-letterario.⁵

Die Qualität von Guccinis Liedtexten ist unbestritten, man kann daher berechtigterweise von Lyrik sprechen. Die Frage nach dem literarischen Stellenwert von Textmusik wurde in den vergangenen Jahren von zahlreichen Literaturwissenschaftler/innen und Musikkritiker/innen diskutiert. Mittlerweile hat die *canzone d'autore* einen gefestigten Platz im Spektrum der literarischen Genres erobert. "Die Cantautori als ein prägender, ganz wesentlicher Teil der zeitgenössischen Kultur (nicht nur Italiens) sind nicht mehr ein Kuriosum der Forschung, sondern stehen – wissenschaftlich gesehen – gleichberechtigt neben anderen Kunstformen wie Lyrik, Roman, Comics oder Film"⁶ – dies beweisen die poetischen und kunstvoll bearbeiteten Liedtexte von Francesco Guccini.

Auch Guccini selbst versteht sich in erster Linie als Schriftsteller⁷: "Io nasco soprattutto come scrittore perché quando ero ragazzino sognavo di fare lo scrittore, non avrei mai pensato di scrivere delle canzoni, [...] le canzoni sono capitate per una serie di motivi ma ho sempre continuato a scrivere".⁸ Tatsächlich spielt die Musik seit Beginn seiner Karriere eine untergeordnete Rolle und entwickelt sich erst ab den 80er Jahren von der anfänglich reinen Begleitfunktion zu einer melodisch und rhythmisch elaborierteren Form.

Hingegen setzt Guccini den Rhythmus und die Musikalität der Sprache meisterhaft und sehr bewusst ein. Eine besondere Inspirationsquelle ist für ihn die traditionelle Volkslyrik – insbesondere der Toskana⁹ –, die ihm von Kindheit an vertraut ist.¹⁰ Dies äußert sich u.a. in der Verwendung von Dialekten, traditionellen Versmaßen oder Reimschemata:

La rima è per me molto importante, e anche l'assonanza, e mi vengono, direi, in maniera molto spontanea, non è che le stia a calcolare. Probabilmente anche perché qua siamo in Toscana, nonostante tutto, e la cultura toscana ha una cultura di canti improvvisati in ottava rima.¹¹

Guccinis Gewandtheit im Umgang mit Reimen zeigt sich beispielsweise in "Lettera" (*D'amore, di morte e di altre sciocchezze*, 1996). Im Brief an seinen verstorbenen Freund beschreibt er das Erwachen der Natur, das sich mit Alltagsgeräuschen wie dem Klappern von Geschirr oder dem Geräusch von Fernsehern mischt, mit einprägsamen Reimpaaren, zum Beispiel "fiorito - riempito", "scoppi - pioppi", "sole - parole", "suono - tuono", "acciottolante - scostante", "rovaio - formicaio", "eterno - inverno", "andate - estate".

Die zahlreichen End- und Binnenreime, Assonanzen oder Lautmalereien erhöhen nicht nur die Musikalität seiner Texte, sondern erschließen oft für die Zuhörer/innen neue semantische Zusammenhänge. Im Album *Parnassius*

Guccini ist "Acque" eine Metapher für das Verfließen der Zeit. Das Geräusch von fließendem Wasser wird phonetisch durch die Häufung der frikativen, palatalen und labio-dentalen Laute suggeriert: "lascia una scia e non gliene frega niente./ E cade su me che la prendo e la sento filtrare./ leggera infeltrisce i vestiti e intristisce i giardini".

Auch durch die Verwendung origineller Reimpaare – etwa solcher, die einen Eigennamen oder Fremdwörter beinhalten – gelingt es Guccini auf sehr pointierte Art den semantischen Kontext zu erweitern. In "Il frate" reimt sich *spazio* auf *Orazio*, den Dichter Horaz. Diese Verbindung ist ebenso ungewöhnlich wie die im selben Lied verwendete Assonanz *Schopenhauer* und *amare*. "Dopo un bicchiere di vino, con frasi un po' ironiche e amare,/ parlava in tedesco e in latino, parlava di Dio e Schopenhauer. /.../ Chiacchiere di un ubriaco, con salti di tempo e di spazio/ storie di sbornie e di amori che non capivano Orazio." Der Cantautore skizziert mit wenigen Worten die Situation seines Protagonisten: Ein Mann mit einer außergewöhnlich hohen Bildung – er hat Horaz und Schopenhauer gelesen – ist dem Unverständnis und der Ausgrenzung seiner Umgebung ausgesetzt.

Wortspiele und originelle Kombinationen wie etwa die Gegenüberstellung von fast gleichklingenden Wörtern bewirken überraschende, manchmal irritierende Wendungen. In "Dovevo fare del cinema" spielt Guccini mit "riflussi riflessi su certi pacchetti di Camel" auf die soziologische Bedeutung des Begriffs *riflusso* an, mit dem das Abklingen der Protesthaltungen der 68er-Bewegung und das allmähliche Aufkommen der konsumorientierten 'Yuppie-Generation' bezeichnet wird.

Eine der wesentlichen Charakteristiken Guccinis sind die intertextuellen Bezüge: Der Cantautore schöpft aus einem breiten Reservoir literarischer Vorbilder. Einerseits stellt er literarische Figuren in den Mittelpunkt seiner Lieder, z.B. in "Odysseus", "Cirano" oder "Gulliver", andererseits inspiriert sich seine Sprache an Dichtern wie Leopardi, Montale oder Gozzano. Besonders deutlich ist der Einfluss der literarischen Bewegung der *crepuscolari*:

Nell'abilità di Guccini di cogliere la poesia all'interno di oggetti e situazioni quotidiani si avverte l'impronta dei poeti crepuscolari. Questi, prendendo le distanze dalla poesia tradizionale, non attuano una distinzione fra fatti poetici, degni di essere soggetto della lirica, e fatti non poetici, bensì mettono in luce la valenza poetica degli oggetti più comuni e delle situazioni banali della 'grigia' quotidianità. Tale concezione della poesia si rispecchia innanzitutto nel linguaggio.¹²

Konklusion

Francesco Guccini ist einer der vielseitigsten und anspruchvollsten Cantautori Italiens. Er präsentiert sich seinem Publikum intellektuell und populär, einfühlsam und unbeirrbar kritisch, in höchstem Maße poetisch und zugleich (selbst)ironisch. Sein gesellschaftskritisches Engagement und sein couragiertes Auftreten gegen Opportunismus, gegen Ungerechtigkeit und gegen die Omnipräsenz der Medienindustrie machten ihn seit Beginn seiner musikalischen Laufbahn zu einer Identifikationsfigur für mehrere Generationen. Zugleich ist

Guccini ein sensibler Geschichtenerzähler. Existentielle Themen sind gleichermaßen Teil seines Repertoires wie musikalische Portraits von nahe stehenden Menschen und flüchtigen Bekannten. Seine Stärke liegt darin, alltäglichen Situationen durch die unaufdringliche Poesie seiner Texte eine besondere Bedeutung zu verleihen.

Beim Dichten setzt sich Guccini intensiv mit der Sprache auseinander, er formt, gestaltet und spielt – dies beweisen die zahlreichen Reime, Assonanzen, literarischen Stilmittel, intertextuellen Bezüge usw., die nicht nur die Musikalität der Texte erhöhen, sondern auch neue semantische Zusammenhänge eröffnen. Dabei greift Guccini häufig auf Bestehendes zurück, verbindet es mit Neuem, variiert, adaptiert und schafft so seinen unverwechselbaren Stil. Francesco Guccini ist ein leidenschaftlicher Erzähler, ein Suchender, ein *eterno studente*, der seit Jahrzehnten sein Publikum begeistert und mitreißt, kurzum – eine *locomotiva*, die immer zieht.

Catherine Danielopol, BMBWK Wien

Anmerkungen:

¹ Cf. www.repubblica.it.

² Hinter "Titanic" von Francesco De Gregori (*Titanic*, 1982), "Comfortably Numb" von Pink Floyd (*The Wall*, 1979), "Don Raffaé" von Fabrizio De André (*Le Nuvole*, 1990) und "With or without you" von U2 (*The Joshua tree*, 1987).

³ Einer ausgedehnten Analyse wurden diese Fragestellungen von der Verfasserin in folgender Publikation unterzogen: Catherine Danielopol, *Francesco Guccini. Burattinaio di parole* (= Heuresis, XIII), Bologna, CLUEB, 2001.

⁴ Marinella Venegoni, "50 anni da romantico", in: *La Stampa* (16. Oktober 1990).

⁵ Catherine Danielopol, "Parole (non) son parole – La poetica di Francesco Guccini", in: Frank Baasner, *Poesia Cantata 2. Die italienischen Cantautori zwischen Engagement und Kommerz*, Tübingen, Niemeyer, 2002, 85.

⁶ Baasner 2002, 1.

⁷ Seit Ende der 80er Jahre widmet sich Guccini verstärkt der schriftstellerischen Tätigkeit und veröffentlichte u.a. *Crònica epafànica* (Milano, Feltrinelli, 1989), *Vacca d'un cane* (Milano, Feltrinelli, 1993) oder die gemeinsam mit Lorian Macchiavelli verfassten Krimis *Un disco dei Platters* (Milano, Mondadori, 1998), *Questo sangue che impasta la terra* (Milano, Mondadori, 2001), *Lo spirito e altri briganti* (Milano, Mondadori, 2002).

⁸ Danielopol 2001, 20.

⁹ Francesco Guccini wuchs im kleinen Dorf Pàvana im toskanischen Apennin auf. Pàvana ist bis heute für ihn ein Ort des Rückzugs und der Inspiration.

¹⁰ Danielopol 2001, 25.

¹¹ Danielopol 2001, 25.

¹² Danielopol 2001, 42.

Fernanda Pivano ed i suoi amici cantautori: Zur Genese und Bedeutung einer generationenüber- schreitenden Freundschaft

Wer Fernanda Pivano, die im Oktober 2005 die Aufsatzsammlung *I miei amici cantautori* veröffentlichte,¹ nicht kennt, wird sich im ersten Augenblick wundern, welchen Bezug eine Achtundachtzigjährige zu Liederdichtern² besitzt, die ohne Ausnahme alle ihre Söhne oder Enkel sein könnten. Aus diesem Grunde erscheint es sinnvoll, vor der Besprechung der einzelnen Beiträge – gewidmet u.a. Fabrizio De André, Francesco Guccini, Vasco Rossi und Luciano Ligabue – unter Rekurs auf Pivanos Biographie³ kurz zu erklären, wie dieses Interesse zustande kam.

Die 1917 in Genua in einer großbürgerlichen – was damals bedeutete: sowohl begüterten als auch kultivierten – Familie geborene Fernanda Pivano erlernte bereits im Grundschulalter das Klavierspiel und setzte dieses in der Folgezeit unter einer Reihe distinguiertener Lehrerinnen⁴ fort, so dass sie später (1940) am Konservatorium von Turin sogar eine Prüfung als Konzertpianistin bestehen sollte. In ihrer Jugend hörte und liebte sie vor allem die italienische Oper (Puccini und Verdi); später kam sie auch in Kontakt mit der italienischen Renaissance-Musik: Im Vorwort zu *I miei amici cantautori* verweist sie auf Angelo Poliziano, der bereits zur Lautenbegleitung seine eigenen Verse gesungen habe und somit ein Vorläufer der modernen Liederdichter sei. Trotz dieser klassischen Ausbildung war Fernanda stets offen für künstlerische Neuerungen, die sie Zeit ihres Lebens sehr rasch bemerkte und zu schätzen lernte: In den 50er Jahren – Fernanda wohnte inzwischen in Mailand – waren häufige Gäste bei ihr zuhause Bruno Maderna und Luciano Berio, für welche die RAI damals gerade ein Studio für experimentelle elektronische Musik eingerichtet hatte. Von Giorgio Federico Ghedini, dem Leiter des Mailänder Konservatoriums, wurde 1956 John Cage eingeladen, der zusammen mit David Tudor seine – am konservativen Musikgeschmack gemessen – schockierende Komposition *Musica per due pianoforti* zum besten gab: Das italienische Publikum stand damals den Hammerschlägen auf das Klaviergehäuse und der Bearbeitung der Saiten mit einem Schraubenschlüssel noch relativ fassungslos gegenüber, wohingegen die für die Avantgarde aufgeschlossene Pivano sich anschließend von Cage erklären ließ, welches Konzept hinter dieser Art von Musik steckte.

Zu den italienischen Cantautori fand Fernanda jedoch nicht über die Tradition der E-Musik, sondern auf dem Umweg über die USA: Es war Cesare Pavese (zuvor ihr Lehrer am Turiner Liceo D'Azeglio), der ihr 1938 empfahl, statt der englischen doch besser die nordamerikanische Literatur zu studieren, und der ihr später Hermann Melvilles *Moby Dick* als Gegenstand ihrer *tesi di laurea* vorschlug. Vor allem aber – und das sollte viele Jahre danach zum Anlass von Fernandas Begegnung mit Fabrizio De André werden – liebte Pavese ihr sein Exemplar der *Spoon River Anthology* von Edgar Lee Masters: Die im Original

1915 erschienene Sammlung von Friedhofsgedichten ließ die aus ihren Gräbern sprechenden Toten zu posthumen Kritikern einer bigotten Gesellschaft werden; die ursprünglich auf die USA bezogene "polemica antipuritana" (die Einschätzung stammt von Pavese) konnte innerhalb der streng reglementierten Gesellschaft des faschistischen Italiens eine überraschende Aktualität erlangen. Zu diesem Urteil müssen auch Mussolinis Zensoren gelangt sein, denn Pivanos 1943 von Einaudi veröffentlichte Übersetzung konnte nur kurze Zeit offen verkauft werden, bevor die gesamte erste Auflage wegen der Gefährlichkeit des darin enthaltenen Gedankenguts⁵ beschlagnahmt und verboten wurde. In ihrem Vorwort, "che sottintende più che non dica"⁶ (so Pavese), sprach Pivano von "i bisogni della libertà umana", die hier versteckt sei "sotto la vernice bianca dei sepolcri"⁷; im Rückblick stellte sie später fest, sie habe damals an den Büchern der amerikanischen Autoren das ungeschönte und damit unheroische Menschenbild bewundert, das sich so stark von den im faschistischen Staat propagierten Normen unterschied.⁸

Fernandas Bereitschaft, für ihre Ideale den Konflikt mit herrschenden gesellschaftlichen Normen in Kauf zu nehmen, prädestinierte sie für ihre spätere Freundschaft mit nordamerikanischen und italienischen Liederdichtern, von denen die meisten ohne die jugendliche Protestbewegung der 60er und 70er Jahre nicht denkbar wären. Nach dem Zweiten Weltkrieg stieg die Pivano zunächst zur wichtigsten Übersetzerin angloamerikanischer Literatur in Italien auf: Damals entstanden mehrere Übertragungen von Ernest Hemingway – den sie 1948 erstmals traf und mit dem sie bis zu seinem Tod im Jahre 1961 eng befreundet bleiben sollte –, Francis Scott Fitzgerald und William Faulkner.

Die entscheidende Begegnung mit der neuen Jugendkultur der USA – der sogenannten "Beat Generation" – fand für Fernanda Pivano 1956 statt: In Puerto Rico traf sie William Carlos Williams, der ihr erzählte, er sei gerade dabei, das Vorwort zu einer *Howl* betitelten Gedichtsammlung eines jungen Autors namens Allen Ginsberg zu verfassen, dieser habe "un ritratto apocalittico della sua generazione"⁹ zeichnen wollen. Bei einem Paris-Besuch im Jahre 1957 fand Pivano in der dortigen Librairie La Hune ein der "San Francisco Scene" gewidmetes Exemplar der Zeitschrift *Evergreen Review*; diese enthielt neben Auszügen aus Ginsbergs *Howl* auch eine Erzählung von Kerouac sowie Texte weiterer Beat-Autoren wie Ferlinghetti und Rexroth. Für Pivano bedeutete dies die Entdeckung einer völlig neuartigen Form von Kritik an der Entfremdung des Menschen in der modernen Konsumgesellschaft, einer Form des Widerstands gegen die politische Konditionierung und Bewusstseinswäsche im Amerika des Senators McCarthy.

Ebenfalls noch 1957 erhielt Pivano von Hannah Josephson die amerikanische Originalausgabe des Romans *On the Road* von Jack Kerouac, dessen Bedeutung als "simbolo della nuova generazione"¹⁰ sie sofort erkannte und dessen italienische Veröffentlichung bei Mondadori sie gegen den Widerstand des konservativen Establishments 1959 endlich durchsetzen konnte. Ähnliche Probleme mit der bürgerlichen Moral gab es, als Pivano 1964 ihre Übersetzung von Ginsbergs

Gedichtband *Howl* dem italienischen Publikum zugänglich machen wollte; das sexuell explizite Vokabular des überdies noch offen über seine Homosexualität sprechenden Amerikaners wurde damals als sittenwidrig empfunden und Pivano musste hart kämpfen, um den Text gegen Eingriffe der Zensur¹¹ zu verteidigen.

Aufgrund ihrer Sympathie für den hinter Drogenkonsum und zügelloser Sexualität verborgenen Idealismus der amerikanischen Jugendbewegung bemühte sich Pivano darum, im Sinne einer kulturellen Vermittlerin deren Beweggründe in Italien zu erklären und damit gleichzeitig zur Modernisierung ihres eigenen Landes beizutragen: "capire e trasmettere (quando ne ero capace) i significati politici e sociologici, le speranze e anche le delusioni e i disastri esistenziali delle energie generazionali che mi circondavano."¹²

Das gelang ihr in den 60er Jahren vor allem durch ihre rege publizistische Aktivität. In zahlreichen Zeitungsartikeln für *Il Mondo*, *Il Giorno* und die *Gazzetta del Popolo* (für letztere am häufigsten) berichtete sie in Italien über die neuesten Entwicklungen in den USA: die Friedensbewegung, die Underground-Presse, alternative politische Strömungen (z.B. die Yippies, von „Youth International Party“), der Kampf gegen den Rassismus (von Martin Luther King bis hin zu den Black Panthers). In unserem Zusammenhang besonders interessant sind die Artikel, die Pivano 1966 über Bob Dylan veröffentlichte; diesen hatte sie 1965 in San Francisco getroffen und ihr war sofort klar, dass die Themen seiner Lieder den Anliegen der Beat Generation entsprachen: "l'orrore per la violenza, la solitudine, la disperazione, l'ingiustizia, il sopruso, l'incomunicabilità; in una parola la condizione umana di questo nostro mondo nucleare."¹³

In jenen Jahren hatte Fernanda Pivano für die rebellische italienische Jugend längst einen ähnlichen Kultstatus erreicht, wie dies für die Beat-Autoren und Protestsänger in Amerika galt; als 1966 der sogenannte "beatnik clan" in Monza gegründet wurde, brachten ihr die jungen Langhaarigen persönlich eine Mitgliedskarte vorbei. Gruppen von jungen Leuten kamen unangemeldet zu Besuch in Pivanos Wohnung und wurden dort von ihr und ihrem Ehemann in der Regel bereitwillig empfangen, "e si finì per chiacchiere insieme interi pomeriggi e notti".¹⁴ Einer dieser Beatniks, Antonio Mariani, trug ein T-Shirt,¹⁵ auf dessen Rückseite stand "Io porto la zazzera per protesta contro il conformismo che opprime l'attuale società" und dessen Vorderseite die Namen der von ihm verehrten Helden der Gegenkultur zierten: Kerouac, Dylan, Burroughs, Ginsberg, Pivano, Baez.

Wenn wir mit diesem Vorwissen in die aktuelle Aufsatzsammlung *I miei amici cantautori* blicken, so fällt auf, dass Pivano ihren Porträts zeitgenössischer Liederdichter ein Kapitel zu Woodstock und ein weiteres zu Bob Dylan voranstellt. Verdienst des letzteren sei es gewesen, zu Beginn der 60er Jahre gegen den damaligen Usus der Unterhaltungsindustrie sowohl den Text als auch die Musik seiner Lieder selbst zu verfassen und alles persönlich vorzutragen: "Ancora nel 1960 il rock'n'roll era un prodotto di gruppo, con le canzoni scritte indipendentemente dalla musica e poi musicate dalle case discografiche. [...] La

grande innovazione di Dylan era stata di addossarsi la doppia responsabilità della composizione, sia dei versi sia della musica."¹⁶

Dieser künstlerischen Authentizität entsprach bei Dylan – der später zu einem der wichtigsten Vorbilder für De André, De Gregori, Guccini und unzählige andere italienische Liederdichter werden sollte – die Solidarisierung mit den Anliegen der amerikanischen Jugendbewegung: Pivano erwähnt das gegen die Kommunistenjagd im Geiste McCarthys gerichtete Lied "Talkin' John Birch Paranoid Blues", das den in der Öffentlichkeit tabuisierten Drogenkonsum thematisierende Lied "Mr. Tambourine Man" und das den Generationenkonflikt aufgreifende Lied "Ballad of a Thin Man". Dylans Sprache lehnte sich an den unkonventionellen Stil der Beat Generation an; er schaffte es wie kaum jemand vor ihm, literarisches Niveau und Massenwirksamkeit in seinen Liedertexten zu verbinden: "Dylan aveva usato uno slang, un gergo pesante, il nuovo gergo degli hipster di quegli anni; con quel gergo aveva aiutato Allen Ginsberg a togliere la poesia dalle accademie e come una specie di Omero del xx secolo l'aveva restituita alle masse, con l'aiuto dei jukebox che altri poeti non avevano avuto a disposizione."¹⁷

Was das 1969 von Michael Lang in der Nähe des kleinen Städtchens Woodstock organisierte Festival betrifft, an dem neben Dylan eine Myriade heute legendärer Musiker teilnahm – u.a. Joan Baez, Arlo Guthrie, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Joe Cocker, Country Joe McDonald, Crosby, Stills, Nash & Young, Credence Clearwater Revival, Canned Heat, The Grateful Dead, The Who, Jefferson Airplane, Ten Years After, Blood, Sweat & Tears – und das von etwa einer Million junger Menschen aus allen Teilen der USA besucht wurde, so hebt Pivano vor allem den weltanschaulichen Idealismus der damaligen Generation hervor: "Come eravamo tutti belli, dentro e fuori, [...] ma soprattutto belli dentro, pieni di sogni e di speranze, sicuri che con le nostre canzoni, con le nostre fusioni comunitarie, con le nostre nudità ancestrali avremmo trasformato il mondo ed eliminato per sempre la violenza e l'odio e le guerre."¹⁸

Wie Fernanda Pivano in einem anderen Kapitel von *I miei amici cantautori* berichtet, war das erste Lied von Fabrizio De André, das sie damals zufällig hörte, "La guerra di Piero", dessen Anti-Kriegs-Botschaft in enger Verbindung zu den damaligen Protesten der amerikanischen Jugend gegen den Vietnamkrieg stand. Wenig später wurde sie dann von De André kontaktiert, um diesen als literarische Expertin bei der Produktion von seinem auf der *Spoon River Anthology* basierenden Album *Non al denaro non all'amore né al cielo* zu beraten. Im September 1971 betrat Fernanda zum ersten Mal in ihrem Leben ein Aufnahmestudio (das Orthophonie in Rom);¹⁹ während sie mit De André über die Wortwahl der Lieder diskutierte, erklärte ihr dieser seine jeweilige künstlerische Intention, wodurch sie nicht nur am Entstehungsprozess einiger inzwischen berühmter Canzoni d'autore beteiligt war, sondern allmählich auch das persönliche Vertrauen des introvertierten Liederdichters gewann: "Fabrizio mi spiegava parlando all'orecchio quello che avrebbe voluto fare e avrebbe fatto e io ho vissuto quelle ore come in trance. [...] Ma questa straordinaria esperienza mi

aveva regalato anche l'amicizia di Fabrizio, che ormai mi trattava un po' come una complice."²⁰

Unter den von Pivano in ihrer Aufsatzsammlung behandelten Cantautori sticht als nächster Francesco Guccini hervor; in der Einleitung zu dem ihm gewidmeten Kapitel stellt die Verfasserin explizit die Verbindung zu Bob Dylan und den Autoren der Beat Generation her: "Certamente in gioventù Guccini ha frequentato le letture di Bob Dylan e Allen Ginsberg. Lo si vede chiaramente nel suo primo disco, del 1966, *Folk Beat n. 1*. [...] In quel disco c'erano [...], per la prima volta in Italia, canzoni nella forma del talking blues, il 'blues parlato' molto usato dal giovane Bob Dylan, che è citato in *Talkin' Milano*, e la cui *Highway 61 Revisited* diventa *Statale 17*. [...] Dello stesso periodo è un'altra canzone [...] e cioè 'Dio è morto', che ricorda un po' la struttura 'fotografica' di 'Urlo' di Allen Ginsberg nel raccontare le immagini di una generazione allo sbando."²¹

In vielerlei Hinsicht aufschlussreich sind die Antworten Guccinis auf eine Reihe von Fragen, die ihm Pivano im Juni 2005 brieflich stellte; als sie von ihm erfahren möchte, wann sein erster Kontakt mit Amerika stattfand und welche Bedeutung für ihn die Kultur der USA hat, verweist er zunächst auf die amerikanischen Soldaten, welche vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs seinen im Apennin gelegenen Heimatort Pavana besetzten und von denen er neben Kaugummi auch Comics und Zeitschriften erhielt. Wichtiger für Guccinis künstlerische Laufbahn als Liederdichter ist jedoch die von ihm bekräftigte Vertrautheit mit den Beat-Autoren: "La mia generazione era tutta filoamericana. I film, la musica, la letteratura, i fumetti venivano da lì. Ci siamo letti Hemingway, Caldwell, Steinbeck, Dos Passos, l'*Antologia di Spoon River*, E.E. Cummings. Nel 1958 *Sulla strada*, nei primi anni Sessanta l'*Urlo* di Ginsberg. Ero un allievo del professor Rizzardi che mi diede da correggere le bozze di una sua antologia di poeti americani e si meravigliò di sentire che li conoscevo tutti. [...] Ero e sono amico di Gianni Menarini, fra i primi traduttori italiani dei beatnik."²²

Was Vasco Rossi betrifft, so fällt an dessen Charakterisierung durch Fernanda Pivano auf, dass sie seine Rolle als Sprachrohr der Jugend betont; nicht als "maestro", sondern als "uno di loro"²³ trete er auf. Es ist unverkennbar, dass auch die Verfasserin in der nachwachsenden Generation die größte Hoffnung für eine bessere Zukunft der Menschheit sieht; diesen Bestrebungen müsse ein politisch engagierter Liederdichter wie Vasco Rossi mit der ihm eigenen Authentizität Ausdruck verleihen: "[...] l'amore, la fiducia, la speranza che dà a centinaia di migliaia di ragazzi, coi suoi paesaggi intrisi di attesa per giorni che è sicuro saranno, se non felici, almeno senza più sangue, senza più mutilati, senza più vittime bruciate dal terrore."²⁴

In dem Kapitel über Luciano Ligabue zitiert Pivano Aussagen von diesem, welche stellvertretend für die Art des "impegno" einer ganzen Reihe von Liederdichtern stehen können. Ligabue lehnt Propagandalieder oder explizite politische Statements ab, gesellschaftliche Veränderungen könne die Canzone

d'autore nur indirekt durch die aufrichtige und emotional ansprechende Behandlung der Probleme des menschlichen Alltags erzielen: "La politica è la cosa più lontana dalle mie corde. Quando si affrontano temi sociali la canzone diventa un fatto retorico. [...] Il mio impegno preferisco rivolgerlo alle cose della mia vita, amore, sesso, amicizia, il pensiero della morte. [...] La cantante, il cantante, deve solo descrivere la sua figura, deve riuscire a scavare dentro di sé e comunicare agli altri i dubbi, le speranze, i difetti, i fallimenti, l'ennesima riflessione; è questo ad avere una funzione sociale in una canzone perché promuove un approfondimento dei sentimenti."²⁵

Weitere von Pivano vorgestellte Cantautori sind Jovanotti, Piero Ciampi und Vinicio Caposella; aus dem anglophonen (meist nordamerikanischen Bereich) kommen noch hinzu u.a. Jim Morrison, Patti Smith und Bruce Springsteen. All diese Liederdichter hat Fernanda Pivano persönlich getroffen, viele auch mehrfach, wenngleich die daraus entstehenden Freundschaften selten so eng wurden wie die, welche sie bis zu dessen Tod mit dem Beat-Autor Allen Ginsberg verband. Der Stil der Porträts ist in der Regel sehr emotional; sie strebt keine wissenschaftliche oder auch nur journalistische Neutralität an, sondern identifiziert sich fast immer mit der Persönlichkeit und dem Anliegen des jeweiligen Liederdichters. Hier mag dann doch das Alter der Verfasserin eine Rolle spielen: Es handelt sich um eine Sammlung von Erinnerungen einer am Ende ihres reichen Lebens stehenden Intellektuellen, die häufig mit Nostalgie auf bestimmte Episoden ihrer Biographie zurückblickt. Dennoch bietet *I miei amici cantautori* dem Leser viele kluge Überlegungen zur Lebensweise, Kunstauffassung und Weltanschauung der Liederdichter, welche Fernanda Pivano "gli eroi dell'immaginario collettivo"²⁶ nennt.

Thomas Stauder, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

- ¹ Fernanda Pivano, *I miei amici cantautori* (a cura di Sergio Sacchi e Stefano Senardi), Milano, Mondadori, 2005.
- ² In ihrer unlängst fertiggestellten Dissertation *Francesco Guccini und die Entwicklung des italienischen Autorenliedes* (erscheint Anfang 2007 im LIT-Verlag Münster) plädiert Angela Barwig dafür, als deutsche Entsprechung zum italienischen Begriff des Cantautore nicht die früher (z.B. bei Wolf Biermann) gebräuchliche Bezeichnung des "Liedermachers" zu verwenden, sondern stattdessen besser von einem "Liederdichter" zu sprechen (weil dies statt des "handwerklichen" Aspekts die literarische Qualität der Canzone d'autore hervorhebe).
- ³ Hierzu ausführlicher: Thomas Stauder, "Fernanda Pivano, una intellettuale come profeta dell'America", in: Angela Barwig – Thomas Stauder (a cura di), *Intellettuali italiani del secondo Novecento*, Frankfurt/M., Verlag für deutsch-italienische Studien, 2006 (erscheint gegen Ende des Jahres).
- ⁴ Darunter die russische Exilantin Raissa Lifschitz Kaufman, eine Schülerin von Rachmaninow (cf. Fernanda Pivano, *The beat goes on* (a cura di Guido Harari), Milano, Mondadori, 2004, 10).
- ⁵ "[...] perché era un libro antimilitarista, antifascista, anticonformista, che seguiva insomma tutti canali che la moralità del nostro governo non ammetteva". Laura Guida (a cura di), *Fernanda Pivano. La ragazza che ama l'America*, Roma, Rai/Eri, 2000, 32.

- ⁶ Pavese schrieb dies 1943 in seiner Rezension der *Antologia di Spoon River* für *Il Saggiatore*; wieder abgedruckt in Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, 62-69.
- ⁷ Fernanda Pivano, *Pagine americane. Narrativa e Poesia, 1943-2005*, Milano, Frassinelli, 2005, 2 und 4.
- ⁸ "[...] erano tutti degli antieroi; da noi invece erano tutti eroi" (im Gespräch mit Laura Guida, Guida 2000, 35).
- ⁹ So erinnerte Pivano später die Worte von Williams; cf. Fernanda Pivano, *C'era una volta un beat. 10 anni di ricerca alternativa*, Milano, Frassinelli, 2003 (¹1976), 8.
- ¹⁰ Pivano 2004, 66.
- ¹¹ In diesem Fall die verlagsinterne Zensur; man fürchtete bei Mondadori die Beschlagnahme des Buches nach dessen Veröffentlichung und wollte alles vermeiden, was dem Staatsanwalt Argumente hierfür liefern konnte.
- ¹² Pivano in Pivano 2003, 98.
- ¹³ Aus Pivanos Artikel "Bob Dylan tanti anni fa", verfasst im Januar 1966; in: Fernanda Pivano, *Beat Hippie Yippie. Il romanzo del pre-sessantotto americano*, Milano, Bompiani, 2004 (¹1977), 67.
- ¹⁴ Pivano 2003, 76.
- ¹⁵ Photos davon sind zu sehen in Pivano 2003, 76 und 78.
- ¹⁶ Pivano 2005, 57.
- ¹⁷ Pivano 2005, 56.
- ¹⁸ Pivano 2005, 31.
- ¹⁹ Cf. hierzu auch Pivano 2004, 166-169.
- ²⁰ Pivano 2005, 69.
- ²¹ Pivano 2005, 167 f.
- ²² Guccini in Pivano 2005, 171.
- ²³ Pivano 2005, 116.
- ²⁴ Pivano 2005, 111.
- ²⁵ Ligabue in Pivano 2005, 134.
- ²⁶ Pivano 2005, 18.



Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

CDs

La Rumeur: *L'ombre sur la Mesure*. 2002 (Virgin/EMI, 724359048901).

La Rumeur: *Regain de Tension*. 2004 (La Rumeur Records 7243 86343925).

En ces temps où un personnage emblématique du rap français comme Doc Gynéco semble accomplir sa mutation en rappeur ultra consensuel – il vient de déclarer, dans le tapage médiatique autour de l'université d'été 2006 de l'UPM à Marseille, que Nicolas Sarkozy serait un peu "son maître à penser" –, il me semble impératif de chercher ailleurs la hardiesse authentique et engagée d'un art originellement dissident. Disons-le d'emblée, cette hardiesse contestataire et réfléchie, on la retrouve chez La Rumeur dont le rap est tout sauf fayotage commercial ou politique.

Alors que, au moment des émeutes dans les banlieues françaises en automne 2005, le philosophe Alain Finkielkraut reproche à une certaine culture rap d'être anti-française et anti-républicaine et d'inciter à la violence (*Le Figaro*, 15 novembre 2005) et que BBC News lance un article intitulé "French rappers' prophecies come true" (16 novembre 2006), Hamé, membre de La Rumeur, soutient dans une interview que "l'art n'est pas une étincelle, mais peut accompagner ou transposer esthétiquement certains combats". À ses yeux, le rap de La Rumeur relevant du point de vue de la base, les textes du groupe sont profondément populaires sans être populistes et interviennent "là où le besoin de paroles se fait le plus pressant, là où beaucoup sont même privés de la faculté de poser des mots sur leurs propres blessures, sur leurs rêves et leurs espérances". Là où le besoin de paroles se fait le plus pressant, nous le savons bien, il fait noir, très noir, sombre et glauque. C'est le lieu où fourmille la "racaille", comme nous l'a fait comprendre Nicolas Sarkozy en novembre dernier, et où, selon un texte de Hamé publié dans un magazine accompagnant la sortie de *L'ombre sur la Mesure* en 2002, "la réalité [...] c'est avoir plus de chance de vivre des situations d'abandon économique, de fragilisation psychologique, de discrimination à l'embauche, de précarité du logement, d'humiliations policières régulières, d'instruction bâclée, d'expérience carcérale, d'absence d'horizon, de repli individualiste cadennassé, de tentation à la débrouille illicite... c'est se rapprocher de la prison ou de la mort un peu plus vite que les autres...".

C'est d'ailleurs à cause de ce texte intitulé "Insécurité sous la plume d'un barbare" que, en 2002, le ministère de l'Intérieur porte plainte contre Hamé pour "diffamation publique envers la police nationale". À différents moments du procès, Hamé, définitivement relaxé le 22 juin 2006, s'exprime au sujet de la liberté d'expression et de la liberté artistique en soulignant, une fois de plus, que

"ce n'est pas l'art qui fait l'histoire. [...] Ce qui est générateur de violence, ce n'est pas mon article : la violence existe". Selon La Rumeur, la violence dans les milieux d'immigration défavorisés est le résultat d'une réalité de vie où l'"on survit dans la niche du chien", la tête "enfonce(e) dans la capuche", "le regard fuyant", où l'"on n'est jamais à l'abri d'une balle de la police" et où toute une génération "s'esquinte sur le béton". (*RdT*, 3). Elle résulte également d'un passé qui ne passe pas, à savoir celui de la colonisation, que le fâcheux article 4 de la loi du 23 février 2005 a tenté d'enjoliver en insistant sur "le rôle positif de la colonisation". Ainsi, des titres comme "Soldat lambda", "Inscrivez greffier" ou "Nom, prénom, identité" de l'album *Regain de Tension* évoquent l'importance d'une conscience historique, d'une connaissance de l'héritage de représentations et d'exploitation, sans quoi il est impossible de comprendre ce qui est en jeu dans la réalité quotidienne. Ce qui est en jeu, ce sont le besoin et la volonté de surmonter les "réflexes de colonisé" (*RdT*, 7), ceux de l'"arabe non daté, extrait d'une longue plaie grattée et d'un dressage raté par les chemins barrés" (*RdT*, 6), et la colère nécessaire et justifiée à l'encontre du mépris des blancs face aux noirs, mépris qui, autrefois, s'exprimait par la comparaison des noirs "aux singes" ou encore par l'exposition de familles africaines dans les zoos: "Demande à tes vieux, les zoos de Paris, fin du XIXème, ces cages où ils exposent animaux et familles africaines". (*RdT*, 4) Aujourd'hui, "y'a le sida et les abeilles qui tuent, pour eux noir égal crime, drogue et femme qui se prostitue". (*RdT*, 4)

En écoutant *L'ombre sur la mesure* et *Regain de tension*, on repère facilement les thèmes chers à La Rumeur: la difficile survie dans les banlieues, la violence, le lourd passé colonial de la France et les blessures matérielles et symboliques dont souffrent les immigrés de la deuxième et troisième génération. Les deux albums témoignent également d'un regard critique sur l'uniformité et la complaisance du rap français, la politique sélective des radios (notamment celle de Skyrock), la censure des médias et nous font cadeau d'une réflexion poétiquement approfondie sur l'art du rap sans jamais se perdre dans l'abstraction: "Je suis l'ombre sur la mesure à la pointe d'une écriture/ L'ombre de ces murs aux milles blessures que des bouches murmurent/ Entre deux rondes de furies bleues du plus criard au blafard d'un girophare/ Je tisse ma toile noire sur des coeurs hagards/ Et je traîne mes guêtres sous les fenêtres de ces ruelles/ Qui ont le lèpre mon coeur au fond de la cour des miracles en débâcle/ Sous les arcades malades où crissent les voies croisées de la faim/ Et du vice je suis l'ombre cerclée de gris rouillé verrouillé sur une aire/ Où rien ne brille où les corps se compriment où la vue décline/ Et où brigadiers fulminent regarde ces silhouettes grises/ Dont les rêves gisent sur le pavé couvert de pisse." (*OsM*, 3)

La beauté poétique à la fois extrêmement crue et tendrement nostalgique des textes, surtout celle des paroles de *L'ombre sur la Mesure*, est impressionnante. La richesse des images dans "Le cuir usé d'une valise" qui, à partir de l'histoire d'une vieille valise, retracant les pérégrinations d'immigrés africains sur le sol français, ou encore celle lexicalement plus posée de "Moha", morceau racontant

une sinistre soirée que Moha passe dans sa demeure, méritent le titre de poésie, une poésie authentiquement engagée et râpeusement rappée, bien entendu: "Il se fait tard, très tard, bientôt le soleil et Moha n'a pas sommeil./ Il veille les yeux vides sur le carreau aride au mur de sa minuscule cellule./ Une cigarette mal roulée se consume et tremble aux bouts de ses doigts exsangues qui semble mourir le long de sa jambe./ Moha ne bronche pas, les mots sont froids, leur écho se cogne aux parois de cette cage qu'il partage/ Avec un rayon de lune voilée et quelques rats pressés, aux pas vifs et feutrés." (*OsM*, 14)

Le rap de La Rumeur ne ménage rien et personne, et ce sont certainement son originalité lyrique, sa sincérité et son réalisme loin des mythes et des excès qui en font un rap abouti opposant un regard construit et une conscience des possibles aux propos diffamatoires d'un populisme ambiant de droite qui, cyniquement, attise la peur de l'autre: "la peur me précède à chaque fenêtre ouverte où j'ai le malheur de mettre la tête et de planter ma silhouette." (*RdT*, 6)

Doris Eibl, Universität Innsbruck

Juliette (Noureddine): *Mutatis mutandis*. 2005 (Polydor 982 679-3).

Auf ihrem aktuellen Album stellt sich die 1962 geborene Sängerin als "auteur, compositeur, arrangeur, interprète" vor. Biographisch gesehen, stand bei der Tochter eines Klarinettenisten aus einer algerischen Einwandererfamilie die Musik am Anfang ihrer heute mehr als zwanzigjährigen Karriere.¹ Schon früh nahm sie Klavierunterricht, und ihr Literaturstudium brach sie ab, um sich dem Chanson zuzuwenden. Ihr frühes Repertoire setzte sich aus Titeln von Piaf, Brel, Boris Vian und Bobby Lapointe zusammen. Für die kräftige ausdrucksvolle Stimme der jungen Interpretin, deren Trümpfe eindeutig musikalischer und nicht optischer Art waren, galt es ein Repertoire zu finden, das ihrer quirligen humorvollen Person entgegenkam und ihren hohen Ansprüchen an einen Text gerecht wurde. Stilistisch übte der zehn Jahre ältere Sänger Jean Guidoni, der sich als Außenseiter – militanter Homosexueller aus dem Marseiller Hafenviertel – in der Chansonszene durchgesetzt hatte, Einfluss auf Juliette aus. Mit ihm teilt die Sängerin bis heute eine Vorliebe für die Thematisierung menschlicher Abgründe und die Entlarvung der Tyrannei von Normen. Der Romancier und Musikkritiker Pierre Philippe, der Texte für Ingrid Caven und Guidoni verfasst hatte, lieferte ihr maßgeschneiderte Grotesken, deren Glanzstück "Irrésistible" (1993) ist: Als erotisches, geradezu sexistisches Chanson gerät es in Juliettes Interpretation zur bitterbösen Parodie, die literarische Topoi der Verführung demontiert. Aus der Zeit der Zusammenarbeit mit Philippe, der Texte auf Tangos von Piazzolla verfasste, datiert wohl auch Juliettes Begeisterung für den Tango, die sich immer wieder bemerkbar macht. Zu den meisten der Texte, die für sie verfasst wurden, komponierte die Sängerin die Musik selbst, und mit der Zeit versuchte sie sich immer häufiger als Autorin. Im Repertoire Juliettes finden sich auch Vertonungen bekannter Dichter, etwa Desbordes-Valmore, Desnos' und Nor-

ges, der schon vorher mit Jeanne Moreau ins Chanson Einzug gehalten hatte, sowie ausgefallene neue Arrangements bekannter Titel von Brassens, Reggiani, Brel und Barbara. Mit ihrem überschäumenden Temperament und ihrer starken Bühnenpräsenz machte die "petite grosse à lunettes", wie sie sich selbst nennt, zuerst bei Festivals auf sich aufmerksam, und 1997 wurde sie, nachdem sie bereits vier Alben veröffentlicht hatte, bei den Victoires de la musique zur Variété-Entdeckung des Jahres gekrönt. Mit ihrem Auftritt im Olympia 1999, bei dem die vielseitige Sängerin auch ihr eigenes Vorprogramm bestritt, eroberte sie sich einen Platz in der Riege der beeindruckendsten Persönlichkeiten der Chansonbühne. In den Medien begegnet man der Sängerin, die oft als "intellektuell" bezeichnet wird und jeder modischen Vereinnahmung entgeht, eher selten.

Das Album *Mutatis mutandis* kokettiert mit althilologischer Gelehrsamkeit, indem jedes der zehn von der Sängerin selbst verfassten Chansons einen lateinischen Untertitel erhält; nur im Fall der Baudelaire-Vertonung "Franciscae mea laudes", deren Text lateinisch ist, wird umgekehrt eine – vom Dichter selbst angeführte – französische Widmung als erläuternder Untertitel verwendet. Die Verbindung der von Illustrationen Samuel Stentos begleiteten Texte mit einem Glossar (am Ende des Booklets) lässt ein künstlerisch gestaltetes Beiheft entstehen, das entscheidend zum Verständnis der Chansons beiträgt. Der Titel des Albums geht auf den Untertitel des ersten Chansons, "Le sort de Circé", zurück und formuliert das alle Chansons verbindende Thema der Verwandlung. Der Mythos von der Metamorphose der Gefährten Odysseus' zu Schweinen wird aus der Perspektive der Zauberin in die Gegenwart verlängert: Sie wünscht sich, noch über die Kraft zu verfügen, Männer gegenwärtig in Aasfresser zu verwandeln, würde dies doch der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung gerechter als die antike – im Nachhinein naiv wirkende – Verzauberung. In diesem Text zitiert Juliette mit dem Kalauer "tout est bon dans le cochon" eines ihrer älteren Chansons und zielt wie so oft durch eine Verkehrung gängiger Meinungen und Vorurteile auf deren Korrektur ab. Den bösen Beschwörungen einer Verwandlung der Männer in Tiere folgt ein Gebet zum Wohl der kriminellen Jungs, die ihr Leben aufs Spiel setzen und ihre Freundinnen noch vor der Hochzeit zu "Witwen" werden lassen. Die an die Gottesmutter gerichtete Fürbitte mit blasphemischen Anklängen in "Les garçons de mon quartier" setzt sowohl musikalisch als auch textlich lateinamerikanische Akzente. "Maudite clochette!" erzählt die makabre Phantasie eines Dienstmädchens, das sich seiner Dienstherrschaft entledigen möchte – im Anhang des Booklets wird auf die Tradition des Sujets, vor allem auf Genets *Les bonnes*, verwiesen. Auf dem "Congrès des chérubins" tauschen sich die lebendig gewordenen Puttenengel, die ihre Gemälde, Denkmäler und Reliefs verlassen haben, über ihre Lebensprobleme aus und feiern ausgelassen als wilde Bande mit derbem Humor. Die Sängerin leiht ihre – teils technisch verfremdete – Stimme verschiedenen Engelchen, die aus dem Rahmen ihrer sonst idealisierten Darstellung fallen. Das Chanson "Il s'est passé quelque chose" schafft durch die Spannung zwischen der Bewegung des fahrenden Zugs, aus dessen Perspektive das lyrische Ich spricht, und der Gegenbewegung der

Flucht der beobachteten Menschen eine beängstigende Atmosphäre. Das Duett "Une lettre oubliée" mit Guillaume Depardieu ist, was den männlichen Part betrifft, an Tragik und Romantik nicht zu überbieten: Ein Frontsoldat schreibt einen – nicht signierten – Brief an (s)eine Geliebte, bittet sie, ihn in Erinnerung zu behalten. Juliette verleiht dem Chanson im weiblichen Part dadurch eine komische Note, dass die Adressatin des Briefs den Absender nicht mehr in ihr Leben einzuordnen weiß, mehrere mögliche Absender in Erwägung zieht und diese wieder verwirft. "L'ivresse d'Abhu-Nawas" ist die leicht modifizierte Fassung des orientalisches angehauchten poetischen Chansons "Abhu Newes" (1991)² über den mittelalterlichen arabischen Dichter, das mit einer ausgeprägten Farbsymbolik spielt. Der Tango "La braise" erzählt humorvoll eine Verführungsszene, in der die Glut, die aus dem offenen Kamin auf den Teppich fällt, der amourösen Begegnung ein verfrühtes Ende bereitet. Von ausgesprochenem Wortwitz ist das Duett "Mémère dans les orties", in dem die Sängerin zusammen mit dem Schauspieler François Morel einen partnerschaftlichen Konflikt mimt. Es folgt die gelungene Vertonung des Baudelaire-Gedichts, das die Geliebte als Lebensquell verherrlicht. Den Abschluss des Albums bildet "Fantaisie héroïque" mit einer Reise im Cyberspace: Das Rollen-Ich wird, nachdem es phantastische Abenteuer bestanden hat, aus der virtuellen Welt unsanft in die Realität zurückversetzt.

Die Form der Chansons ist im allgemeinen klassisch, mit Strophen, Refrain und Reim. Über die Freude an der einen oder anderen technischen Spielerei gehen glücklicherweise die klaren Melodien nicht verloren. Eine große inhaltliche Vielfalt wird brillant umgesetzt – man würde sich einfach wünschen, die originale Sängerin öfter zu hören und zu sehen. Vielleicht trägt die Tatsache, dass sie 2006 erneut bei den Victoires de la musique ausgezeichnet wurde, dazu bei.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepage der Sängerin: www.juliette.com.fr

Anmerkungen:

¹ Die biographischen Daten sind dem Begleitheft zu folgendem Sampler entnommen: *Juliette*, 3 CDs, Polydor 589 417-2, 2001.

² "Abhu Newes" ist wohl als "News"/Neuigkeiten von Abu Nawas – beinahe 1200 Jahre nach seinem Tod – zu verstehen. Erotik und Schicksalsglaube sind die Themen dieses Chansons, in dem der Dichter, dessen homoerotische Neigungen bekannt waren, das weibliche Rollen-Ich verschmäh.

Ojos de Brujo: *Barí*. 2002 (La Fábrica de Colores KWCD-016/LFCCD-001).

Ojos de Brujo ist eine Band, die auf der ständigen Suche nach Neuerungen und angetrieben von der faszinierenden Vielfalt unerschöpflicher Rhythmen vor mehr als sieben Jahren zusammenfand, um gemeinsam die Freude am Experiment zu leben. 1999 entstand ihr erstes Album *Vengue*¹, welches bereits von Kritikern und Publikum gepriesen wurde. Der weltweite Durchbruch gelang der neunköpfigen Band, deren Mitglieder in den unterschiedlichsten musikalischen Richtungen beheimatet sind, drei Jahre später mit *Barí* und brachte Ojos de

Brujo – nominiert für den BBC Award und 2002 Platz vier auf der Weltmusik-Liste europäischer Radiosender² – nicht nur quer durch Europa, sondern auch nach Lateinamerika, Kanada, Asien und in die USA. 2006 folgte dann ihr bisher letztes Album *Techarí*.³

"Barí" stammt aus dem Caló (dt: Schmuck, Wesen, Tugend/Kraft⁴) und scheint der Leitfaden des Albums zu sein, denn auf der Rückseite des Booklets wird die Bedeutung des Zigeunerwortes genau definiert:

Barí es una palabra en caló, la lengua gitana. Barí no se ve...pero está. Su color se compara con el de una joya. Como el duende, aparece y desaparece. Pero ... cuando está deslumbra. Fuerza, empuje y coraje como el flamenco. Esencia y virtud como los niños. Luz y sabiduría como las ancianas. El barí no se enseña, de él se aprende.⁵

Stark, wuchtig und couragiert sind auch die Texte von Ojos de Brujo. Thematisiert wird das Hier und Jetzt, das Leben mit all seinen Facetten: Einsamkeit und innere Unruhe ("Tiempo de Soleá"), aber auch mangelnder Respekt vor den Ressourcen der Welt ("Ventilador Rumba 80"), Ungerechtigkeiten ("Naitá"), Hypokrisie ("Quien engaña no gana"), ebenso wie triviale, leidenschaftliche, aber auch verschmähte Liebe ("Calé Barí", "Bulería del Ay!"). Populäre Flamencoverse ("Calé Barí") – teilweise sogar ganze Strophen ("Naitá") – werden mit zeitgenössischen Lyrics verflochten. Dieses fast tabulose Kombinieren von Fragmenten, die nicht schon von vornherein zusammenpassen, ist eines der Markenzeichen von Ojos de Brujo und besticht vor allem auf musikalischer Ebene, sodass vermeintlich unmögliche Paarungen entstehen, welche ein völlig neuartiges und oftmals "witziges" Hörerlebnis bescheren.

So werden hemmungslos verschiedenste moderne Musikgenres mit traditionellen Rhythmen kombiniert und variiert – teilweise finden sich sogar unterschiedliche musikalische Schattierungen in ein und derselben Nummer. Von einer gescratchten Rumba ("Ventilador Rumba 80") und einem Hip-Hop-Tango ("Tiempo de Soleá"), über einen Reggae-Tango ("Calé Barí") und eine funky Bulería ("Tiempo de Soleá"), eine elektronische Zambra ("Zambra"), bis hin zu Hindu-Elementen, elektronischen Flamencogitarren ("Quien engaña no gana") und traditionellen Flamencorhythmen realisiert durch Perkussionsinstrumente, ist auf *Barí* alles zu finden.⁶

Für die künstlerische Gestaltung von Cover und Booklet zeichnen Mitglieder der – von der Band eigens gegründeten – artistischen Plattform La Fábrica de Colores verantwortlich. Wie auch in der musikalischen und textlichen Umsetzung gelang hier eine perfekte Mischung aus traditionellen Elementen und Novitäten. Graffiti verbinden sich mit traditionellen Ornamenten, moderne Kunst wird mit klassischen Maschinenzeichnungen kombiniert.

Ojos de Brujo "produziert" – wie die Band selbst behauptet – mehr als nur Musik. Die Ergebnisse ihres Schaffens scheinen eine Art Lebensphilosophie zu präsentieren: Furchtlosigkeit vor Unbekanntem zeigt sich im Mut zum Experiment, Enthusiasmus für kulturelle, sowie musikalische Vielfältigkeit verdeutlichen die Ablehnung xenophobischer Tendenzen, statt Kommerz scheint die Sa-

che selbst in den Vordergrund zu treten: "Estamos aquí para, como dicen los ingleses 'play', para jugar"⁷.

Sonja Schöpf, Bregenz

Anmerkungen:

¹ Edel Records 0126332 ERE, 1999.

² Cf. <http://www.indyrock.es/ojosdebrujo.htm> (20.8.06).

³ Diquela Records DQR CD 05, 2006; Cf. <http://www.ojosdebrujo.com> (20.8.06).

⁴ Cf. <http://www.ojosdebrujo.com/fondo.html> (20.8.2006).

⁵ <http://www.indyrock.es/ojosdebrujo.htm> und Booklet zu *Barí*.

⁶ Cf. <http://www.indyrock.es/ojosdebrujo.html>.

⁷ http://www.mondosonoro.com/detall_entrevista.asp?id=208411 (20.8.06).

Publikationen

Béhar, Pierre/ Schneider, Herbert (Hg.): Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 26). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2005. 336 Seiten.

In Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* wurde noch in der 7. Auflage (Stuttgart, Kröner, 1989) das Libretto als "künstlerisches Machwerk" bezeichnet (erst in der Auflage von 2001 fiel dieser Begriff weg), wohingegen sich seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine völlig andere Sichtweise etablierte, die das Libretto als funktionalen Text definiert, der mit der Musik und der Realisierung auf der Bühne in einem intermedialen Zusammenhang steht. Durch die Enthierarchisierung der unterschiedlichen Medien – im Zuge neuer theoretischer Reflexionen – wird das Libretto als ein wichtiger und eigenständiger Forschungszweig angesehen, dem in Albert Giers Publikation *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989) erstmals eine ganze Monographie zu diesem Thema gewidmet wurde.

Libretto, Komposition und Aufführungspraxis stehen in engem Zusammenhang mit Aufführungsort¹, Aufführungspraxis, Auftraggeber², Aufführungsbedingungen, Stellenwert der Oper in unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Konstellationen³, Zusammenarbeit von Librettist und Komponist⁴ und ganz zentral mit literarischen und musikalischen Gattungskonventionen. Den letztgenannten Aspekt verdeutlicht Albert Giers Aufsatz "Lorenzo da Pontes *Ape musicale* in Wien, Triest und New York" (68-84), in dem gezeigt wird, dass die Situation des Musiktheaters in Wien es Lorenzo da Ponte ermöglichte, die Mehrsprachigkeit parodistisch und in komischen Situationen einzusetzen, während er in London eine Situation vorfand, die "seinen elegisch-pastoralen und klassizistischen Neigungen entgegen kam" (84). Diese kurzen Hinweisen zeigen, dass die Librettoforschung ein rezeptionsästhetisches Phänomen par excellence darstellt. Ein Großteil der genannten Fragestellungen und weitere werden in den

Beiträgen angesprochen. Auch die interdisziplinäre Zusammenarbeit, wie sie Steven Paul Scher in seiner Reflexion über die neuen theoretisch-methodischen Ansätze im Aufgabenbereich Literatur und Musik gefordert hat, ist im vorliegenden Projekt eingelöst, denn die verschiedenen Blickweisen von Musik- und LiteraturwissenschaftlerInnen ergeben eine facettenreiche Studie.

Der vorliegende Band – Beiträge eines Saarbrückener Symposiums – ist der österreichischen Oper und ihrem Libretto mit der Begründung gewidmet, dass "angesichts der Eigenständigkeit des österreichischen Theaters, der Literatur und der Musik, wie sie seit dem 17. Jahrhundert evident ist," sich die Frage stelle, ob und in welcher Weise sich seit der Zeit der ersten Librettisten, die aus Italien an die Höfe Leopolds I., Josephs I. und Karls VI. engagiert wurden, spezifische Merkmale herausbildeten, sodass von einem "österreichischen Libretto" gesprochen werden kann. Denn innerhalb von vier Jahrhunderten haben sich die Bedingungen für die Librettistik selbstverständlich verändert; die Funktionen und das Ansehen der Librettisten und Komponisten haben innerhalb der sozialen und gesellschaftspolitischen Zustände jeweils einen anderen Stellenwert bekommen.

Alle Aufsätze sind Fallstudien, die sich vom Beginn des 17. Jahrhunderts (Pierre Béhar: "Der unmögliche Weg zur deutschen Oper im habsburgischen Schlesien") bis zu den Libretti von Hugo von Hofmannsthal (Bernard Banoun: "Einiges Österreichische an Hugo von Hofmannstals Opernlibretti") und Franz Werfel (Jürgen Maehder: "Ein schriftliches Regiebuch Franz Werfels für das Bibelspiel *Der Weg der Verheißung*") erstrecken. Sie sind chronologisch bzw. nach der geographischen Verbreitung der theatralischen Gattungen angeordnet und zeigen dadurch die Möglichkeiten einer Beschäftigung mit Opernlibretti auf. So kommen folgende Bereiche zur Sprache: die ersten Anfänge einer deutschsprachigen Oper im habsburgischen Schlesien, die Entstehung der Wiener Oper am Ende des 17. Jahrhunderts (Herbert Seifert: "Italienische Libretti im barocken Österreich"), die Entwicklung der Wiener Oper im Laufe des 18. Jahrhunderts (Erika Kanduth: "Routine und Exklusivität als Gestaltungsprinzip des Librettos am Beispiel des Melodramas bei Johann Joseph Fux"; Claudia Maurer-Zenk: "'Ach wir alle sind von Flandern.' Frühe deutsche Übersetzungen von *Così van tutte*"; Maurer-Zenk hebt die Bedeutung der Übersetzungen in der Librettoforschung hervor) und ihre Weimarer Umarbeitungen (Manuela Jahrmärker: "Das Wiener Singspiel im protestantischen Norden. Vulpius' Zaubrerflöten-Version für die Weimarer Hofbühne"), das Wiener Musiktheater während der französischen Besetzung und der Ära Metternichs (Dieter Martin über die Problematik des Librettos bei Beethoven, Herbert Schneider über "Ignaz Franz Castelli als Übersetzer und Librettist"), die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts unter Berücksichtigung der Operette, die ja als spezifisch österreichisches Gebilde gilt (Marion Linhardt: "Der Wiener Stoff ist [...] nicht unumgänglich notwendig, wenn nur die Wiener Seele in ihr lebt." – Was ist 'wienerisch' am Libretto der Wiener Operette?").

Aus den Artikeln, die ich aus Platzgründen nicht alle anführen kann, lassen sich ergänzend weitere Fakten und Fragestellungen herausfiltern: der Einfluss der politischen Verhältnisse auf die Librettoform (z.B. die Libretti von Opitz und Hallmann), die Bedeutung von Gattungstransformationen, die Rolle verschiedener Traditionen (z.B. waren die italienischen Entwicklungen maßgeblich für die Entstehung der Hofoper in Wien verantwortlich) oder die geographischen Gegebenheiten (neben Wien gehörten auch Prag, Salzburg, Preßburg, Zagreb und im 19. Jahrhundert Buda zu den Städten, in denen die Oper eine große Rolle spielte). Haben im 19. Jahrhundert die Werke Grillparzers, Raimunds und Nestroy eine Wirkung auf die Librettistik? Unterscheiden sich die Wiener Opernparodien von Nestroy u.a. von den anderen im deutschen Sprachraum oder in Paris aufgeführten bzw. welche Funktion hatten sie?

Die im Band versammelten Analysen belegen eindrucksvoll die Vielseitigkeit der Librettoforschung. Wenn man sich vor Augen hält, dass auch die performative Seite und die Aufführungssituation dazugehören sollten, kann die Breite dieses Forschungsgegenstandes in etwa umrissen werden.

Der vorliegende Band bietet eine auf hohem Niveau stattfindende Darstellung eines komparatistischen Aufgabengebietes. Die besonderen Vorzüge liegen darin, dass neben einem historischen Überblick über die unterschiedlichen Libretti seit dem 17. bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts auch methodisch-theoretische Fragestellungen aufgegriffen werden, die über die Grundfrage der Untersuchungen des vorliegenden Bandes – die Spezifik eines österreichischen Librettos – weit hinausgehen und wichtige Anregungen für eine weitere Beschäftigung mit diesem spannenden Forschungszweig geben.

Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

¹ Z.B. Hofoper, Oper in einer Kleinstadt oder Metropole usw.

² Z.B. Könige/Fürsten als Mäzene; später Theaterdirektoren, die bestimmte Wünsche und Vorgaben an Komponist und Librettist hatten; z.B. sollte Verdi für Paris im Stil der "Grand opéra" komponieren.

³ Z.B. Oper in Italien im 19. Jahrhundert.

⁴ Z.B. Mozart/da Ponte, Boito/Verdi, Hofmannsthal/Strauss.

Schneider, Herbert: *La Clef des chansonniers (1717)*. Erweiterte kritische Neuauflage. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2005. 442 Seiten.

Vor zweihundertneunundachtzig Jahren, 1717, publizierte der überaus aktive Verleger und Herausgeber Jean-Baptiste-Christophe Ballard (1663-1750) eine zweibändige Sammlung von 300 Vaudevilles: *La Clef des chansonniers*. Mit seinem Vater Christophe Ballard hatte er bereits unterschiedliche Liedersammlungen auf den Markt gebracht. Der Begriff *clef* im Titel wird – ganz modern für

die damalige Zeit – verstanden als etwas, das Zugang bietet, *ce qui donne accès*. Gleichzeitig bezeichnet *la clef* den Notenschlüssel (lat. *clavis*, ital. *chiave*, pt. *clave*), der in der Musik dazu dient, im Liniensystem festzulegen, welche Tonhöhe die fünf Notenlinien repräsentieren, und stellt hier also einen Hinweis auf die *Airs notez* (VII) dar.

Ballards Publikation wendet sich an die *gens de bon goût*, die sich im Rahmen der aufstrebenden musikalischen Gesellschaftskunst singend und musizierend auszudrücken wünschen. Dies sind improvisierende Dilettanten aus allen gesellschaftlichen Schichten wie auch Geistliche, die für die Kreation klerikaler Lieder gerne auf Timbres zurückgreifen. Mithilfe volksnaher Melodien, mit dem Ziel moralischer Belehrung und religiöser Erbauung schreiben sie gegen amoralische Chansons an. Nicht zuletzt doch, und dies ist neben den *amis de chansons* und den Geistlichen die dritte Adressatengruppe der *Clef des chansonniers*, profitieren die Theaterautoren der *opéras-comiques* und Vaudeville-Komödien vom Text- und Melodienschatz der Ballard'schen Sammlung, um publikumsgerechte Improvisationen auf der Bühne entwickeln zu können.

Die Ballard'sche Sammlung enthält ausschließlich Vaudevilles. Neben der Melodie werden zwei *couplets* abgedruckt sowie die festgelegte *coupe* (die Anzahl der Verse pro Couplet und der Silben pro Vers, die Art der Reime, der Binnen- und Schlussrefrain, Refrainworte etc.). Die Verfasser neuer Textierungen konnten sich damals an diesen Gegebenheiten, ja Grundpfeilern – in der Didaktik des Kreativen Schreibens würde man heute wohl von *contraintes* sprechen – schöpferisch orientieren.

Schneider hebt hervor, dass Ballard, ein lebenslang eifriger Sammler oralen und schriftlichen Liedgutes und Viel-Produzent von Liedsammlungen, in seiner *Clef des chansonniers* einen entscheidenden Schritt weiter gehe als in seinen bisherigen *Recüeils d'Airs*: Anstelle des Hinweises "*Sur l'air de...*" und wöglichen Incipits von Melodien, die dem Leser noch "zu viel" Zeit und Raum zum Erfinden kleiner Variationen der eigentlichen Melodien geben, findet hier eine weitreichende Fixierung der Melodien im Notensatz statt. Die Melodie wird in ihrer Ganzheit zu Papier gebracht. Ein "Zersingen" (XI) wird unwahrscheinlicher. "Man begann", so zitiert Schneider Georges Delarue, "sich mehr und mehr auf schriftliche Quellen statt auf die Gedächtnisleistung zu verlassen." (XI).

Schneider hat nun dieses Projekt Ballards fortgeführt. Man könnte auch sagen: für den heutigen Leser dankenswerterweise gerettet. Wie bereits mit früheren Veröffentlichungen erweist Schneider dem französischen Chanson einen großen Dienst. Seine erweiterte kritische Neuauflage der *Clef des chansonniers* macht Ballard für uns besser lesbar. Die alte, unsystematische Anordnung der Lieder von 1717 ersetzt Schneider durch eine neue, alphabetische Zusammenstellung der Timbres, eine Nennung der Faux-Timbres und die Anfügung ausführlicher bibliographischer Informationen zu weiteren Melodiequellen in handschriftlichen und gedruckten Liedsammlungen. Dies geschieht abschnittsweise für jeden einzelnen Timbre-Titel, so dass der Überblick gewahrt bleibt. Die Ko-

dierung der Melodien nach dem vom RISM (Répertoire International des Sources Musicales) verwendeten System ist für alle Chansoninteressierten nachvollziehbar. Oder, im Sinne Ballards, entschlüsselbar. Au piano!

Renate Klenk-Lorenz, München

Eichmann Oehrli, Andrés (ed.): *Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata (Bolivia)* (= *Biblioteca Indiana*, 2). Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert 2005. 313 páginas.

La amplia geografía de lo que hoy se denomina América Latina poseyó, durante su división en cuatro Virreinos y la América Portuguesa, importantes centros urbanos que, al tiempo que se mostraban como espacio privilegiado para la proyección de la cultura barroca ibérica, eran capaces de enriquecerla con aportaciones y recreaciones propias. La eclosión nacionalista del siglo XIX latinoamericano, que se extendió con creces hasta el siglo XX, primero atacó y luego ignoró el tiempo histórico en que las coronas española y portuguesa rigieron los destinos de ese Nuevo Mundo. Es evidente que la reinención de la América decimonónica tiene más peso intelectual y académico que la invención que implantaron los primeros europeos que arribaron a sus costas. De todas formas, a lo largo de las últimas décadas han pasado a ser ya muy significativos los trabajos de recuperación e interpretación de un vasto patrimonio cultural no circunscrito únicamente a la arquitectura y a las artes plásticas – siempre más visibles –, y así la literatura y la música han cobrado un protagonismo inimaginable años atrás. En esta línea de rescate y estudio del pasado cultural del amplio Virreinato del Perú, hoy día dividido en varios países con sus particulares desarrollos histórico-nacionalistas, hay que destacar la labor de Andrés Eichmann Oehrli, filólogo clásico y profesor en la Universidad de Nuestra Señora de La Paz. Entre sus publicaciones anteriores se pueden citar el valioso libro *Lírica colonial boliviana* (La Paz, Quipus 1993), editado conjuntamente con Carlos Seoane Urioste, y el más reciente, *De Boliviana Latinitate. Breve studium cum uariorum auctorum anthologia desumpta* (La Paz, Universitas Maior Divi Andreae-Plural Eds. 2002).

El libro *Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata (Bolivia)* recupera, edita y anota una variada selección temática de letras de composiciones musicales conservadas en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Estos textos proceden de la Sala Capitular de la Catedral de La Plata, hoy día Sucre, Bolivia, y de la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri, de la misma ciudad. La ciudad de La Plata (arzobispado y sede Metropolitana desde 1609) fue la capital de la Real Audiencia de Charcas, con jurisdicción que se alargaba entre los dos mares, desde Buenos Aires hasta el Pacífico. Además, la rica y famosa Potosí también quedaba bajo su administración. El relativo desconocimiento de la activa vida cultural de La Plata durante el seiscientos y el setecientos – larga es la nómina de intelectuales que allí se detuvieron: Dávalos y Figueroa, Salcedo Villandrano, Enrique Garcés, Luis de Ribera, etc. – se debe,

entre otros motivos, a que la ciudad careció de imprenta hasta época republicana. El arco temporal de estos manuscritos abarca desde 1680 hasta comienzos del siglo XIX, si bien los textos decimonónicos son clara minoría. Acertadamente, el libro se centra en los manuscritos de los siglos XVII y XVIII, que presentan una estética y estilo literarios que hoy día se incluyen bajo el manto de barroco.

Desde los años noventa del siglo XX la producción discográfica que ha rescatado el patrimonio musical colonial ha aumentado de forma considerable. Esta producción ha sido recibida, por regla general, con grandes elogios por parte de crítica y público. Además, desde el año 1996 se celebra bianualmente en Bolivia el Festival de Música Renacentista y Barroca de Chiquitos, centrado precisamente en el rescate y la divulgación de la música colonial andina, pero también en la producida en los otros Virreinos españoles del Nuevo Mundo. Ocurre que la preocupación musical ha primado sobre la textual, lo que ha relegado a un segundo plano las letras de las composiciones musicales. Los versos que se transcriben en los cuadernillos que suelen incluir los discos de música barroca presentan no ya erratas, sino textos claramente incoherentes, pues la gran mayoría carecen tanto de una edición crítica como de un estudio interpretativo. Por ello, este libro editado por Eichmann Oehrli, con una anotación filológica más que básica, es digno de todo encomio.

Las piezas fueron creadas en parte en la misma ciudad de La Plata, si bien otras provienen de España, Lima y México, lo que hace aún más interesante el diálogo entre el centro cultural europeo y sus periferias, pues éstas ya interactuaban entre sí. Recuérdese, por ejemplo, la devoción que sentía Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla desde la ciudad de Santa Fe de Bogotá por la décima musa Sor Juana Inés de la Cruz. Eichmann Oehrli ha editado una selección de 83 composiciones distribuidas de la siguiente forma: 19 piezas de amor y 11 de circunstancias, que forman el grupo denominado *Letras Humanas*, luego profanas; 14 piezas dedicadas a los misterios de la vida de Jesús y 39 dedicadas a la Virgen María, que componen el grupo de las *Letras Divinas*. Ha dejado para una próxima ocasión los textos de temática navideña y del Corpus Christi, muy numerosos, así como los dedicados a los diversos santos. El libro se presenta, según informan las páginas introductorias, como un primer avance de un segundo que incluirá los textos ahora descartados. El lector puede, pues, aguardar tranquilo.

En su estudio introductorio, Eichmann Oehrli presenta los detalles concretos de la colección musical conservada en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, aporta algunos datos significativos para que el lector pueda calibrar la importancia cultural que llegó a alcanzar la capital de la Real Audiencia de Charcas y explica el contexto escenográfico en el que estas piezas musicales fueron cantadas y representadas, ya que no pocas son diálogos aptos para una eventual dramatización. Además, precisa las similitudes de estas obras con los denominados "pliegos de cordel" y "pliegos de villancicos", impresos de pocas hojas que pusieron al alcance de un gran público poesías del Siglo de Oro de los

más diversos autores: el cotejo de los versos aquí editados con otros acervos bibliográficos demuestra que las coincidencias con otros pliegos son importantes. Por último, enumera los principales maestros de capilla de La Plata y describe someramente las formas poéticas editadas: villancicos y cantadas, principalmente. De modo especial se agradece que en el apartado dedicado a los criterios de edición se ejemplifique con un texto, los *Altos olimpos*, la forma en que una de estas letras era cantada: las voces, las repeticiones, los compases, etc. De esta forma, ante la ausencia de partituras en este libro, el lector puede percibir mejor el modo en que se cantaban estas letras.

La edición es modernizadora: puntuación, mayúsculas y ortografía. Sólo en contados casos, sobre todo motivados por la rima, se ha conservado la ortografía del original. En los varios poemas en los que hay ejemplos de la denominada "habla de negros", común tanto al ámbito hispánico como al luso-brasileño, el editor ha optado, obviamente, por no modernizar la ortografía. En estos poemas se mezclan las notas lingüísticas con las explicativas, lo que incomoda levemente la lectura. Más práctico hubiese sido la presentación de un somero cuadro sinóptico con las particularidades básicas que presenta este "habla de negros". De todas formas, es de agradecer la ayuda adicional, por medio de nota, para discernir el significado de alguna palabra en la que confluyen de forma combinada varios fenómenos propios de este tipo de lenguaje. No se aportan datos sobre los criterios de edición de las letras en italiano. Las notas explicativas son abundantes, elucidativas y por regla general aportan ejemplos pertinentes – muchas veces de otros poetas de la región, lo que contextualiza mejor las letras –, pero en algunos casos son ciertamente excesivas. Un glosario final con la información necesaria sobre los términos más repetidos hubiese sido, quizás, más práctico. Por otro lado, resulta muy útil para el lector que a cada texto le acompañe una nota que informa sobre las eventuales grabaciones musicales ya existentes.

No pocas letras merecen la atención del lector, ya sea por la divertida "habla de negros", ya sea por el placer del rebuscamiento de la rima esdrújula, ya sea por el ritmo de una jácara:

¡Afuela, afuela! ¡apalta, apalta! que entlamo la topa Gazpala./ Apalta, apalta, afuela, afuela./ que entlamo la gualda/ de Reye Guineya./ Tan tararararán./ E lo pífalo chiflal./ E mandamo echal plegón./ Cucuchamo lo branco, tenemo/ atención.

Comienzo de la letra número 962, escrita "Para la natividad de Nuestro Señor Jesucristo" (156-161).

Ninfas marítimas del grande Océano./ no os entretenga el líquido pórvido pórvido./ y olvidando los senos más lúbricos/de los frígidos sótanos céntricos/ venid, corred unánimes./ traed festivo séquito/ al alcázar y concha de nácares/ en que hoy nace la reina de unos piélagos.

Comienzo de la letra número 987, dedicada a la Virgen de Guadalupe (250-253).

Vaya de jácara nueva./vaya la mayor historia./ vaya de un rey tirano/ el hecho más inhumano./ que como mal militar/ al ver a los tres marchar./ viendo su caballería./ degolló de infantería/ el más glorioso escuadrón/ ¡Atención!

Comienzo de la letra número 1134, jácara para ser representada en la noche de Reyes (162-166).

Además del manuscrito conservado en La Plata, trunco, y aquí editado, existe un pliego suelto que presenta esta misma jácara sólo con ligeras variantes: *Villancicos que se cantaron en la noche de los Santos Reyes en el Convento del Real Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos de esta Corte, este año de mil seiscientos y noventa y ocho* (BNM 628,2). Esta información la aporta Eichmann Oehrli en nota.

A modo de conclusión, Eichmann Oehrli ha editado y anotado un valioso conjunto de letras de piezas musicales que se cantaron en la ciudad de La Plata a lo largo del seiscientos y del setecientos, y se agradece sobremanera el esfuerzo. El encanto de estas letras y su viveza, no pocas son diálogos, permiten que el lector se haga una idea cabal de la vida cultural de la Real Audiencia de Charcas y perciba la existencia de una activa comunicación no sólo con la península ibérica, sino también con los demás centros culturales americanos. El resto de las letras conservadas en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, explica Eichmann Oehrli, se publicarán en breve, y así lo espera el lector.

Enrique Rodrigues-Moura, Universität Innsbruck

Veranstaltungskalender

Aus Platzgründen erscheinen die Rubriken "Ankäufe und Neuerwerbungen" bzw. "Internetadressen" im nächsten Heft. Wir bitten um Verständnis.

20e Festi'Val-de-Marne: 20 ans et toutes ses dents (3. bis 15. Oktober 2006, Ivry-sur-Seine)

Information: festivaldemarne.org

11. Chansonfest Berlin (25. bis 29. Oktober 2006, Ballhaus Mitte, Berlin)

Information: www.chansonfest-berlin.de

Colloque International: L'Ethnomusicologie de la France (15. bis 18. November 2006, Université Sophia-Antipolis, Nice)

Information: Luc Charles-Dominique, e-mail: luc.CHARLES-DOMINIQUE@unice.fr

Aktuelles – actualités – novità – novedades

Coole Texte aus Kuba – Acht Jahre danach Zu den Liedern des Films *Buena Vista Social Club*

Vor ungefähr zehn Jahren begann der aus Los Angeles stammende Musiker Ry Cooder auf Anregung von Juan de Marcos González, eine Aufnahme kubanischer Populärmusik vorzubereiten, die in die CD *Buena Vista Social Club* (World Circuit WCD 050/LC 2339, 1997) mündete, die ungeheuer erfolgreich war, 1998 einen Grammy erhielt und sich bis heute gut verkauft. Im Jahr des Grammy kehrte Ry Cooder nach Kuba zurück, um eine weitere Platte aufzunehmen, *Buena Vista Social Club presents Ibrahim Ferrer* (World Circuit 79532-2, 1999). Bei seiner zweiten Reise nach Kuba brachte Ry Cooder seinen Freund Wim Wenders mit, für dessen *Paris, Texas* er bereits 1984 die Musik geschrieben hatte. Wenders sollte nun einen Film über die alternden kubanischen Musiker drehen, die sich unter dem mittlerweile zum Mythos gewordenen Namen *Buena Vista Social Club*, benannt nach einem lange zuvor geschlossenen Gesellschaftsclub im Stadtteil Buena Vista von Havanna, zusammengefunden hatten. Auch der gleichnamige Film von Wim Wenders, der 1999 in die Kinos kam, wurde zu einem großen Erfolg. Ein Buch des Regisseurs, weitere CDs, populärwissenschaftliche Texte wie auch den akademischen Gepflogenheiten getreuer entsprechende Studien entstanden. Kurz, die Musik des *Buena Vista Social Club* boomte um die Jahrtausendwende. Seit der Oskarnominierung des Films im Jahr 2000 sind nun wieder mehr als sechs Jahre vergangen, drei der großen Musiker, nämlich Compay Segundo (eigentlich Francisco Repilado, 1907–2003), Rubén González (1919–2003) und Ibrahim Ferrer (1927–2005) sind mittlerweile verstorben, was v.a. bei den ersten beiden nicht wirklich verwundern kann, nur der vierte Star der Gruppe, die 1930 geborene Omara Portuondo, tourt noch immer – und nach wie vor sehr erfolgreich – durch die Welt. Und nach wie vor ist der *Buena Vista Social Club* für viele Menschen in Europa der Inbegriff kubanischer Musik.

Blickt man aber etwas weiter zurück, so muss festgestellt werden, dass die genannten Musiker vor 1997 nicht so berühmt waren, wie man es durch die großen Erfolge der späten 1990er Jahre vermuten hätte können. Fast alle an dem Projekt *Buena Vista Social Club* Beteiligten hatten vor dem Triumph der Revolution Fidel Castros und Che Guevaras zwar Erfolge gefeiert, zu den wirklich großen Namen der 1940er und 1950er Jahre zählten sie jedoch nicht. Für diese Zeit wären andere zu nennen, wie das Trío Matamoros, María Teresa Vera, Dámaso Pérez Prado, Enrique Jorrín, Arsenio Rodríguez, Ernesto Lecuona, Emilio Grenet, Olga Guillot, Celia Cruz, Antonio Machín und der große Benny Moré. Viele von diesen Musikern und Komponisten gingen nach

1959 ins Exil, und setzten ihre Karriere in Europa oder den USA fort, am bekanntesten war in diesem Zusammenhang wohl Celia Cruz. Die Aufnahmen dieser Künstler konnte man stets in guten Musikgeschäften kaufen. Andere blieben allerdings in Kuba und verfolgten ihre Musikerkarriere, vielleicht mit weniger Aufsehen und manchmal nur so gut es eben ging, im Lande selbst weiter. Sieht man sich das Gesamtpanorama der kubanischen Populärmusik an, muss festgestellt werden, dass es einfach nicht stimmt, dass die Musik des *Buena Vista Social Club* eine absolute Wiederentdeckung war, wie immer wieder zu hören und zu lesen ist. In Mitteleuropa mögen viele der Lieder, die durch den *Buena Vista Social Club* berühmt gemacht wurden, unbekannt gewesen sein, in ganz Lateinamerika, aber selbst in Spanien, waren Boleros wie "Aquellos ojos verdes" oder "Dos gardenias" stets einem großen Publikum, und zwar nicht nur der älteren Generation, also jener, die ihre Jugend vor 1959 erlebt hatte, vertraut. Nicht wenige Autoren – allen voran Manuel Puig in *Pubis angelical* und Guillermo Cabrera Infante mit *Tres tristes tigres* – haben der hispanoamerikanischen Populärmusik ein Denkmal gesetzt, und zwar genau jener, der durch die Aufnahmen des *Buena Vista Social Club* auf der Publikumsseite neue Energie zugeführt wurde. Wenn es also auch Kontinuität und nicht nur Bruch in der Rezeption gab, so lässt sich doch nicht leugnen, dass in den 1970er und den frühen 1980er Jahren ein anderer Stil die mitteleuropäischen Vorstellungen von hispanoamerikanischer Musik geprägt hatte, die so genannte Nueva Canción Latinoamericana, das sozialkritische lateinamerikanische Protestlied, das mit Namen wie Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Víctor Jara und vor allem Mercedes Sosa verbunden wird. Vor diesem Hintergrund der medialen Präsenz lateinamerikanischer Musik in Mitteleuropa musste es natürlich so aussehen, als ob Ry Cooder und Wim Wenders dem Publikum durch den Rückgriff auf die vorrevolutionäre Musik etwas absolut Neues repräsentiert hätten. Dass der Bolero und auch der kubanische Son stets ihre Freunde hatten, auch im Kuba Fidel Castros, musste im Namen des Neuen-Alten verschwiegen werden.

Mit den politisch motivierten Texten der Nueva Canción Latinoamericana haben die Lieder des *Buena Vista Social Club* in der Tat nur sehr wenig gemeinsam, wie auch Wenders' Bilderwelt das Kuba der Gegenwart dem Publikum auf sehr ambivalente Weise näher bringt. Auch er gleitet bewusst in die Zeit vor 1959 zurück, die für ihn aber nur im Zeichen des Verfalls gezeigt werden kann. Wer an diesem materiellen Verfall die Schuld trägt, wird nicht erwähnt, denn das US-Wirtschaftsembargo wie auch Fidel Castro kommen nur als schwer entzifferbarer und noch schwieriger zu interpretierender Subtext vor. Über den US-amerikanischen "Übervater" Ry Cooder – dessen Verdienste hier nicht geschmälert werden sollen – werden kulturell-marktwirtschaftliche Hierarchien doch wieder sehr deutlich, was nicht zuletzt daran sichtbar wird, dass sich seine "kubanischen Kinder" (die gut seine Eltern sein könnten) im Film stets in jeder Frage an ihn zu wenden scheinen. Noch deutlicher wird die Infantilisierung der alten kubanischen Musiker in der Apotheose in New York

am Ende des Films: im Anblick der Freiheit(sstatue) und des Empire State Building bleibt ihnen vor Bewunderung gewissermaßen der Mund offen. Da hilft auch das Antidot der entrollten kubanischen Fahne auf der Bühne nur mehr wenig.

Was dem Film durch die Mittel des Dialogs und des Bilds möglich ist, das bleibt der CD – wenn sie sich auf die reine Liedwiedergabe beschränkt und keine Reden oder Interviews beinhaltet – verschlossen, und was im Film als Verfall inszeniert wird, kann in der Aufnahme nur als Präsenz den Zuhörer erreichen. Das fehlende Kuba der Gegenwart stört daher auf den CDs, die uns einfach schöne Lieder der Vergangenheit bringen, nicht. Wenn die Musik schon den Prozess des Verfalls nicht zeigen kann, vermögen es vielleicht die Texte? Haben sie vielleicht einen weiteren gemeinsamen Nenner, als jenen, dass sie zum Großteil aus der Zeit vor 1959 stammen? Die Antwort ist einfach, sie lautet nein. Von der Textseite her können keine anderen Kohärenzaspekte ausgemacht werden als jene, dass die Lieder hauptsächlich vor der Revolution entstanden sind und dass sich in ihnen die Hauptthemen der "vorkritischen" Populärmusik ausdrücken: Liebe, Sexualität und Musik. In den Liedern und ihren Texten selbst fehlt jeder Bezug zum Verfall der Gegenwart, sie haben etwas Zeitloses und etwas zeitlos Schönes. Was im Film prekär erscheinen konnte und musste, ist in den Liedern selbst einfach absent.

Im Film werden dreizehn Gesangs- und sechs Instrumentalnummern, darunter "Siboney" von Ernesto Lecuona, gespielt. Von den dreizehn Liedern befinden sich sieben auch auf der CD *Buena Vista Social Club* und weitere vier auf der CD von Ibrahim Ferrer. Zwei Nummern werden nur im Film gebracht: "Chattanooga Choo-Choo" von Harry Warren und Mark Gordon, das einzige wenn auch nur angesungene Lied eines nicht-lateinamerikanischen Autors, und der weltberühmte Bolero "Quizás, quizás, quizás" von Osvaldo Farrés. Die verbleibenden elf Lieder sind fünf weitere Boleros ("Silencio" von Rafael Hernández; "Dos gardenias" von Isolina Carrillo; "Veinte años" von María Teresa Vera; "Y tú que has hecho?" von Eusebio Delfín und "Nuestra última cita" von Armando Medina), vier Sones ("Chan Chan" von Compay Segundo; "Cienfuegos tiene ya su guaguancó" von Victor Lay; "Ay, candelá" von Faustino Oramas und "El cuarto de Tula" von Sergio Siaba oder Luis Marquetti) und zwei Guajiras ("El carretero" von Guillermo Portabales und "Guateque campesino" von Celia Romero).

Bei den Boleros handelt es sich ausnahmslos um Klassiker des Genres. Sie alle sind in der Zeit vor 1959 entstanden und drehen sich, wie es den Gattungsregeln entspricht, um Liebe, unglückliche Liebe in den meisten Fällen. Eine etwas größere Bandbreite bringen die vier Sones, eine Musikgattung, in der eine ganze Reihe von verschiedenen Sujets abgehandelt werden kann. Auffallend ist auch, dass zumindest ein Son der vier neueren Datums ist: das an erotischen-obszönen Anspielungen reiche Lied "Chan chan". Die beiden Guajiras beschreiben, und auch das ist gattungstypisch, Leben und Feiern auf

dem kubanischen Land. Politik ist in all diesen Liedern absent, und auch wirtschaftliche Not wird nur ganz sanft und leise in "El carretero" angesprochen.

Abschließend lässt sich also sagen, dass die Lieder aus einer sozialkritischen und politischen Perspektive harmlos sind, was aber nicht bedeutet, dass ihre lyrischen Qualitäten – vor allem jene der Boleros – zu unterschätzen wären. Ganz im Gegenteil, manche ihrer Verse kommen durchaus an jene großer Liebeslyrik heran. Ob die des Spanischen nicht mächtigen ZuhörerInnen davon allerdings überhaupt etwas mitbekommen, ist fraglich, genauso fraglich, ob Ry Cooder und Wim Wenders überhaupt eines der Lieder wegen seiner Textqualitäten ausgesucht haben. Viel eher lässt sich vermuten, dass sie aus all den Liedern, die ihnen mit Sicherheit von den kubanischen Musikern selbst vorgeschlagen wurden, jene ausgewählt haben, die für ihre nostalgische Kubaverklärung am besten geeignet erschienen. Was auf den beiden ersten CDs des *Buena Vista Social Club* nostalgische oder zeitlose Qualitäten hatte, erhielt durch die Bilderwelt im Film eine weit über das Nostalgische hinausgehende Note des Verfalls, dessen Süße – und auch Poesie – aber dennoch ihre Anziehungskraft auf ein Millionenpublikum auszuüben wusste, damit aber auch eine ausgesprochen zweideutige Botschaft vermittelte.

Christopher F. Laferl, Universität Salzburg

Die großen Interpretinnen der italienischen Canzone: VII. Alice – Wandel zwischen den Musikstilen

Non c'è passato, non c'è futuro, né tempo/ Ma solo un semplice esistere
 Ai confini della mia età./ E mi fermerò ai piedi del mondo e vivrò
 Verso altri incontri guarderò/ Ora mi perderò.
 ("L'era del mito", 1989)

Zu Beginn der 80er Jahre wird die temperamentvolle Interpretin Alice in ganz Europa bekannt und kann große Erfolge verzeichnen. Sie arbeitet aber auch als eine der ersten Frauen am Schaffensprozess ihrer Canzoni aktiv mit und wird so zu einer der ersten *Cantautrici* Italiens.

Carla Bissi erblickt am 26. September 1954 in Forlì das Licht der Welt. Das scheue und zerbrechlich wirkende Mädchen kommt 1971 mit der italienischen Musikszene in Berührung, als sie beim *Concorso delle nuove voci di Castrocaro* gewinnt und in Venedig mit der Gondola d'argento ausgezeichnet wird. Nur ein Jahr später nimmt sie mit dem Titel "Il mio cuore se ne va" zum ersten Mal am Festival von Sanremo teil, jedoch ohne Erfolg. Auch die gleichnamige Single bleibt weitgehend unbeachtet, ebenso wie die beiden nachfolgenden "La festa mia" (1972) und "Il giorno dopo" (1973). Als hinderlich erweist sich außerdem ein Aussprachefehler der jungen Frau: "Un esperto disse: 'Tutto bene, ma ha un certo difetto di pronuncia, una <esse> sibilante, difficile da eliminare'."¹

Giancarlo Lucarelli, damaliger Produzent der Gruppe I Pooh, verhilft der jungen Sängerin einige Jahre später zu einem neuen Image. Aus Carla Bissi wird

Alice Visconti, ihr Look wird von Grund auf verändert und die Interpretin bekommt ihre Ausspracheprobleme in den Griff: "Carla divenne una ragazza sexy. Sparita l'ingenua, sparito anche il difetto di pronuncia."² 1975 erscheint als erste Produktion unter dem neuen Pseudonym Alice Visconti "La mia poca grande età", der Erfolg bleibt jedoch ebenso aus wie 1977 mit "Cosa resta...un fiore", woraufhin der Produzent die Zusammenarbeit mit der Interpretin beendet.

Es dauert bis 1980, ehe die Sängerin Alice den Durchbruch schafft.³ Die Canzone "Il caldo dell'estate" wird zum Sommerhit des Jahres: "'Il vento caldo dell'estate' [...] era stata una delle canzoni, se non 'la canzone', di quell'estate."⁴ Zum ersten Mal zeichnet Alice mitverantwortlich für den Text und ein weiterer Name fällt bei den Autoren bzw. Komponisten auf: Der sizilianische Cantautore Franco Battiato hat einen wesentlichen Anteil am Stil der "neuen Alice". Franco Messina und Giusto Pio, die für die musikalische Umsetzung verantwortlich zeichnen, vervollständigen das Erfolgsteam, das über mehrere Jahre eng zusammenarbeitet. Noch 1980 folgt das erste Album Alices, *Capo Nord*.

Schon 1981 schafft Alice den nächsten Erfolg. Mit "Per Elisa" gewinnt sie das Festival von Sanremo: "Per Elisa/ Non sai più distinguere che giorno è/ E poi non è nemmeno bella// Per Elisa/ Paghi sempre tu e non ti lamenti/ Per lei/ Ti metti in coda per le spese/ E il guai è/ Che non te ne accorgi...". "Per Elisa" wird nicht nur in Italien ein Hit, wo der Titel insgesamt 17 Wochen in der Hitparade notiert wird, sondern in ganz Europa.⁵ Vor allem im deutschsprachigen Raum wird Alice schlagartig bekannt und in den Folgejahren stark auf dem dortigen Musikmarkt vertreten sein. Beobachtern zufolge verdankt Alice den Sieg in Sanremo ihrem bestimmten Auftreten – "Alice dimostrerà di aver compiuto una metamorfosi: una voca arrabiata e profonda, un piglio quasi maschile; è vestita da cavallerizza..."⁶ – und einer außergewöhnlichen Interpretation – "grazie [...] a un originale utilizzo della voce, fra timbro basso e improvvise elevazioni vocali".⁷

Dennoch gibt es auch Stimmen, denen zufolge Alice bereits vorher als Siegerin feststand: "Si dice da mesi [...] che Alice vincerà con la canzone *Per Elisa*...".⁸ Der Karriere Alices schaden die Gerüchte jedenfalls nicht, denn neben den Alben *Alice* (1981) und *Azimuth* (1982) produziert Alice eine ganze Serie von Hits. Vor allem "Messaggio" (1982), "Chanson égocentrique" (1982) und das von Alice alleine geschriebene "Una notte speciale", das vor allem in Deutschland sehr erfolgreich ist, sind hier zu nennen.⁹

Der europäische Bekanntheitsgrad Alices verstärkt sich 1984, als sie im Duett mit ihrem Förderer Franco Battiato Italien beim *Grand Prix d'Eurovision de la Chanson* in Luxemburg vertritt. "I treni di Tozeur" belegt mit seinem für diesen Wettbewerb sehr anspruchsvollen Text den fünften Platz und wird für seine beiden Interpreten zu einem großen Erfolg: In der Hitparade kommt das Lied bis auf Platz 3 und wird insgesamt 21 Wochen dort notiert¹⁰ und noch heute ist die Canzone ein Klassiker im Repertoire beider Sänger.¹¹ Ein weiterer Höhepunkt in künstlerischer Hinsicht ist das von Franco Battiato geschriebene Album *Gioielli rubati*, das 1985 erscheint und für das Alice mit der *Targa Tenco*

als beste Interpretin des Jahres ausgezeichnet wird. Bekannt ist daraus vor allem die Canzone "Prospettiva Nevski": "Un vento a trenta gradi sotto zero/ Incontrastato sulle piazze vuote/ E contro i campanili/ A tratti comme raffiche di mitra/ Disintegrava i cumuli di neve." Aus Sicht der Interpretation ist diese Canzone vor allem dadurch reizvoll, dass die Stimme Alices quasi verdoppelt wird: Die Interpretin singt mit der Kopfstimme die erste Stimme und mit der Bruststimme die zweite Stimme zur Hervorhebung bestimmter Passagen.¹²

1986 kommt zum bewährten Autoren- und Komponistenteam der Cantautore Roberto "Juri" Camisasca hinzu, der für Alice u.a. "Nomadi" (1986), "Visioni" oder "L'era del mito" (beide 1989) schreibt und wesentlich an der Entstehung des Albums *Il sole nella pioggia* von 1989 beteiligt ist. Die Texte der Canzoni von Alice werden ab diesem Zeitpunkt deutlich hermetischer¹³, ihre Interpretationen technisch noch ausgefeilter. In jenen Jahren beginnt Alice auch, musikalisch zu experimentieren und sich anderen Musikstilen zu öffnen: 1987 nimmt sie eine eigene Version von "The fool on the hill" von den Beatles auf und 1988 erscheint das Album *Mélodie passagère* mit klassischen Werken französischer Komponisten des 19. Jahrhunderts, dem allerdings kein großer Erfolg beschieden ist. In die Hitparaden kehrt Alice 1989 mit der Canzone "Il sole nella pioggia" zurück.

In den 90er Jahren wird es in der breiten Öffentlichkeit ruhiger um Alice, wenngleich die Interpretin weiterhin Konzerte gibt. Doch die Veröffentlichung von neuen Produktionen erfolgt nur noch in mehrjährigem Abstand. 1992 erscheint das Album *Mezzogiorno sulle alpi*, aus dem vor allem "In viaggio sul tuo viso" und "Passano gli anni" bekannt sind. Weniger bekannt dürfte dagegen die Vertonung des Pasolini-Textes "La recessione" sein, in dem Alice neue, ungewohnte Töne anschlägt. Das Album "Exit" von 1998 und die Produktion "God is my D.J." von 2000 schlagen musikalisch neue Töne an und sind spirituell angehaucht. Alice hat sich damit deutlich von ihren Produktionen der 80er Jahre entfernt, sowohl was den Musikstil als auch den Erfolg betrifft: "Qualcuno arriva a sostenere che questa raffinatezza sia perfino eccessiva tanto da far perdere forza alla sua grandissima voce."¹⁴

Zur allgemeinen Überraschung tritt Alice im Jahr 2000 noch einmal beim Festival von Sanremo an, und zwar mit dem von Roberto Camisasca geschriebenen "Il giorno dell'indipendenza", der auch auf ihrem Album *Personal Juice Box* enthalten ist. Letzteres enthält neben zwei neuen Titeln Neuaufnahmen alter Hits und einige Originalversionen. Allerdings gelingt es Alice nicht, ihren Erfolg von 1981 zu wiederholen; sie landet nur im Mittelfeld. Im Jahr 2003 schließlich erscheint das Album *Viaggio in Italia*, das sich als eine Anthologie der Canzone d'autore versteht: Neben Liedern von Franco Battiato und Francesco de Gregori finden sich u.a. Canzoni von Francesco Guccini, Fabrizio de André, Lucio Battisti, Ivano Fossati und Giorgio Gaber.

Auch wenn Alice nicht mehr an die großen Erfolge der 80er Jahre anknüpfen kann, so bleibt doch festzuhalten, dass ihr Repertoire eine beachtliche Bandbreite aufweist und dass sie sich als Interpretin und Cantautrice einen Namen

gemacht hat: "Successivamente pur dirandandosi molto le sue apparizioni in pubblico continua a essere circondata da grande stima della critica."¹⁵

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Discographie (Auswahl):

1985: *Gioielli rubati – Alice canta Battiato*, EMI 0777 7 46795 2 7
 1986: *Alice* (Compilation), EMI 0777 7 46161 2 6
 1995: *Viaggiatrice solitaria* (Compilation), EMI 7243 8 34388 2 2
 2000: *Personal Juke Box*, WEA 8573820062
 2003: *Viaggio in Italia*, NUN/Edel 0150432
 2005: *Studio Collection*, (Compilation), EMI

Link:

<http://alice.altervista.org>

Anmerkungen:

- ¹ Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milano, Mondadori, 1998, 171.
- ² Borgna 1998, 172.
- ³ Das Pseudonym wird um den Nachnamen Visconti gekürzt, sodass nur noch Alice übrigbleibt. Als Alice Visconti zeichnet die Künstlerin in den ersten Jahren aber noch für ihre Lieder verantwortlich, wie frühe Plattenveröffentlichungen belegen.
- ⁴ Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992, 404.
- ⁵ Die beste Notierung in der italienischen Hitparade ist der 3. Platz. Dario Salvatori, *40 anni di Hit Parade in Italia*, Firenze, Tarab, 1999, 109.
- ⁶ Gigi Vesigna, *Sanremo è sempre Sanremo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2000, 151.
- ⁷ Dario Salvatori, *Sanremo 50*, Roma, RAI-ERI, 2000, 123.
- ⁸ Vesigna 2000, 150.
- ⁹ Die Bekanntheit Alices im deutschen Sprachraum zeigt sich auch in der Tatsache, dass der deutsche Sänger Stefan Waggershausen 1984 mit ihr das Duett "Zu nah am Feuer" aufnimmt.
- ¹⁰ Salvatori 1999, 109.
- ¹¹ Anzumerken ist noch, dass beide Sänger noch weitere Versionen davon aufgenommen haben, in denen sie das gesamte Lied alleine singen. Alice bringt im Jahr 2000 eine weitere Neuaufnahme der Canzone auf den Markt.
- ¹² Dieses Verfahren, das natürlich nur mit Hilfe der Technik möglich ist (beide Stimmen müssen getrennt voneinander aufgenommen werden), findet sich in Alices Repertoire öfter, beispielsweise auch schon 1981 in "Una notte speciale" und 1985 in "Summer on a solitary beach".
- ¹³ Siehe hierzu das Zitat zu Beginn dieses Artikels aus "L'era del mito".
- ¹⁴ Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999, 447.
- ¹⁵ Liperi 1999, 447.

Petite histoire de la chanson française contestataire du début du 20e siècle jusqu'à aujourd'hui Première partie

Qu'est-ce qu'une chanson contestataire?¹ On peut classer les chansons selon de nombreux critères.² Selon leur contenu, on pense par exemple à la chanson d'amour et à la chanson politique; selon leur public, on pense à la chanson à texte et au tube qu'on matraque à la radio. Dans la chanson contestataire un individu ou une collectivité expriment leur mécontentement ou leur critique vis-à-vis de la réalité ou de l'actualité sociale. L'auditeur est incité à prendre parti pour celui ou ceux qui protestent. Telle était la constellation de la chanson sociale, surtout socialiste et ouvrière, du 19^e siècle. Depuis, la façon d'exprimer la critique est devenue plus indirecte et plus sophistiquée comme certaines chansons nous le montreront plus tard.

Pour reconnaître la spécificité de la chanson contestataire il est utile de faire la différence entre elle et des types de chanson proches: la chanson politique et la chanson engagée.³ La chanson politique se définit par un contexte et une intention politique, soit de ceux qui sont au pouvoir, soit de ceux qui voudraient l'être, soit de ceux qui sont contre tout pouvoir, ce qui est le cas des anarchistes. La chanson engagée est le plus souvent politique, mais elle ne l'est pas nécessairement, elle peut par exemple aussi être religieuse ou écologiste.⁴ La caractéristique de la chanson engagée est d'articuler un but à la réalisation duquel on compte contribuer en chantant. Dans la chanson engagée comme dans la chanson contestataire l'acte de chanter se veut non simplement opinion, mais appel. Celui ou ceux qui chantent désirent mobiliser leur public ou au moins appellent à une réflexion sur le sujet de la chanson. La chanson contestataire est un genre d'une longue tradition qui remonte au moyen âge. On n'a pas attendu le 'protest song' anglo-saxon pour inventer une chanson de contestation. La guerre, la faim, la répression, l'injustice étaient pendant des siècles des domaines de prédilection pour une attaque de ce type de chanson.⁵

A la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, la lutte sociale trouva son expression dans la chanson ouvrière et dans un réalisme et naturalisme qu'elle partageait avec la littérature de l'époque. On chantait la pauvreté des petites gens – surtout ceux de Paris – avec des descriptions pittoresques et des bons sentiments qui n'engageaient à rien. La plupart de ces chansons – malgré une assez forte présence de la chanson socialiste, communiste, anarchiste – ne sont pas des chansons contestataires au sens où nous l'entendons. Ce sont plutôt des titres sentimentaux, surtout des romances et des plaintes, ou des vitupérations de l'époque dans lesquelles l'interprète maudit avec une certaine autosatisfaction la misère qu'il dépeint.

Aristide Bruant (1851-1925) était le représentant le plus célèbre de ce dernier procédé: issu d'une famille bourgeoise, il a écrit et composé des chansons de quartiers – chantant la vie dure des marlous et des filles de trottoir –

et les a réunies en recueils. Dans son propre cabaret Le Mirliton, qu'il a fondé en 1885, Bruant adoptait des attitudes belliqueuses et grandiloquentes envers ses clients qui bientôt apprécieraient ce nouveau style. Le personnage populaire et populiste inventé par Bruant a lancé une chanson naturaliste puisant dans l'argot tel que le parlaient les gens sujets de ses chansons. Le public du cabaret montmartrois représentait surtout la couche sociale de la bourgeoisie, et quand Bruant a posé sa candidature pour devenir député, il s'est déclaré "républicain, socialiste, patriote, antisémite" – ce qui ne lui a pas conféré une réputation de révolutionnaire en rupture avec l'ordre établi du moment.⁶ Dans la chanson le chanteur a su assimiler l'air du temps, et son originalité se mesure plutôt en termes d'une sociologie du goût⁷ qu'en termes de l'art engagé. La dénonciation de la misère se faisait chez Bruant d'une manière acceptable aux yeux du public aisé qui, dans sa confrontation avec le chanteur, était fier de montrer sa conscience sociale. Bruant vivait donc en plein accord tacite avec son époque dont certaines préoccupations ont livré des sujets à ses chansons à succès. L'estime qu'on garde aujourd'hui pour ce chanteur vient plus de son personnage provocateur et de son image immortalisée par Toulouse Lautrec que de son œuvre dans laquelle des chansons non truffées de clichés sont rares. "Les canuts" et "J'suis dans le bottin" comptent parmi les chansons qui méritent encore d'être écoutées.

Maurice Mac-Nab (1856-1889), un habitué, comme Bruant, du célèbre cabaret Le Chat Noir, a écrit une chanson qui reste jusqu'à nos jours liée au patrimoine de la chanson ouvrière: "Le grand métingue du Métropolitain". On peut trouver assez étrange l'histoire de cette chanson humoristique et ironique qui donne la parole à un prolétaire ivre qui, lors d'un meeting, raconte ses affrontements tout d'abord avec un bourgeois, ensuite avec un dénonciateur et enfin avec la police. L'auteur qui avait des idées politiques conservatrices y a dessiné avec joie un prolétaire gueularde qui exagère ses manières jusqu'à la caricature. Cette chanson de la fin du 19^e siècle a été récupérée par le mouvement ouvrier qui y apparaît sous son côté le plus populaire où l'engagement social est incarné dans le mode de vie prolétaire et ses luttes.⁸

Le danger du populisme pour l'esthétique et la sincérité de la production artistique se révèle aussi dans l'œuvre de Montéhus (1872-1952). Celui-ci s'est lui-même qualifié de "chanteur humanitaire". Moins crâneur que Bruant, Montéhus se situe plus près de la chanson ouvrière. Avec la lutte des syndicalistes, l'auteur s'est approprié leur langage et leurs images de l'antagonisme des classes sociales. Par conséquent, il recourt à des stéréotypes socialistes assez fades. Montéhus est entré dans l'histoire de la chanson avec quelques titres bien connus, surtout "Gloire au 17^e" et "La butte rouge", qui défendent un pacifisme d'inspiration anarchiste. La première chanson loue les soldats qui se sont refusés à tirer sur des vigneron révoltés. Elle est devenue au 20^e siècle "l'hymne de l'antimilitarisme".⁹ L'air de marche de cette chanson a longtemps été employé pour d'autres chansons à la louange d'une certaine collectivité oppositionnelle. La chanson pacifiste "La butte rouge" qui date

d'après la Première Guerre mondiale a été reprise au cours du siècle par diverses vedettes qui se réclamaient politiquement de la gauche comme Yves Montand et Renaud. Pendant la guerre, Montéhus avait versé dans le nationalisme, et avait proclamé: "Nous chantons la 'Marseillaise'/ Car dans ces terribles jours/ On laissa l'Internationale/ Pour la victoire finale/ On la chantera au retour."¹⁰ L'hymne national de Rouget de Lisle qui glorifie l'amour de la patrie se place donc avant "L'Internationale" de Pottier, chant de la classe ouvrière qui appelle au combat et devait mener à la société communiste. Ces paroles de 1914 qui sont tirées de la chanson "Lettre d'un socialo" se chantaient sur l'air de la chanson "Le clairon" écrite par le poète ultra-nationaliste Paul Déroulède. Par ses chansons patriotiques Montéhus a obtenu la croix de guerre. Sans aucun doute, il est selon nos définitions un représentant de la chanson politique et engagée; la contestation, il la commémore et la loue – sauf en temps de guerre. Son idéal de la résistance contre le pouvoir militaire s'est effrité juste avant la guerre. La contestation de l'auteur dépend donc des conditions du moment, il ne s'attaque au militaire qu'en temps de paix – attitude suspecte de complaisance pour les masses ayant favorisé la guerre.

Dans la deuxième moitié du 20^e siècle, beaucoup de chanteurs et chanteuses qui passaient ou passent pour des engagés ont reconnu en Gaston Couté (1880-1911) un poète authentique qui chantait l'égoïsme d'une société où régnait l'argent. Monique Morelli, Marc Ogeret, Bernard Lavilliers et d'autres ont emprunté des titres au répertoire du chansonnier beauceron qui écrivait souvent en patois. Les chansons de Couté sont assez clairement inspirées par des positions anticléricales, antimilitaristes, libertaires, voire anarchistes et correspondent au travail de l'auteur pour le journal "Guerre sociale".¹¹ L'engagement de Couté ne paraît pas dogmatique, mais original et poétique; comparées à celles d'autres chansonniers, ses chansons ont gardé une fraîcheur due au refus d'effets mélodramatiques et à une méfiance de la langue de bois socialiste.

Les années de la Belle Epoque comme celles de l'entre-deux-guerres ont été en général imprégnées par un climat musical joyeux et insouciant. Un album de rengaines de la Belle Epoque que Guy Béart a enregistré en 1982 sous le titre de la chanson "Porte-bonheur" illustre bien le je-m'en-foutisme de ces années pour la politique.¹² Dans la chanson-titre on fait, sur un air gai, le diagnostic suivant de la situation: "Où étions nous?/ Dans la m.../ Où sommes nous?/ Dans la m.../ Où allons nous?/ Vers la m.../ Pourquoi y aller?/ Pour changer de m.../ Et puis m...m...m...".¹³ Sur la vie politique, tout paraît être dit, et on passe à autre chose: l'amour, les amourettes, le bal, le vin, les pays lointains et leur exotisme, etc. Beaucoup d'ouvriers du début du 20^e siècle préféraient écouter et chanter, à l'adresse de leurs femmes, "Viens poupoule" que des chants qui évoquaient des réformes politiques ou la révolution. Dans les années 20 et 30 la production de chansons naïves et souvent bêtes a encore augmenté grâce au music-hall qui attirait un public plus large que les cabarets, et grâce aussi aux opérettes à la mode. La radio et le cinéma parlant sont devenus des médias importants pour le

lancement et la commercialisation d'une chanson. Le style jeune et léger qui s'est imposé dans la chanson avec Jean Nohain et Mireille, Ray Ventura et ses collégiens, et surtout Charles Trenet à partir de 1930 est très éloigné de toute prise de conscience sociale et politique. La question de l'esprit contestataire ne s'y pose pas. Quand le "Fou chantant" (Trenet) a déclaré: "Y a d'la joie" en 1936, des millions de Français ont repris ce refrain – heureux des premiers congés payés. Une fois de plus, on a vu que "le coq français ne chante bien que les pieds dans la mare" comme l'a si bien dit le romancier Georges Conchon.¹⁴

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Anmerkungen:

¹ Serge Dillaz est l'auteur d'un livre sur la "chanson de contestation" qui offre une bonne vue d'ensemble des relations difficiles entre la chanson et la politique, mais qui ne répond pas à cette question. Serge Dillaz, *La chanson française de contestation. Des barricades de la Commune à celles de mai 1968*, Paris, Seghers, 1973.

² Jean-Claude Klein a constaté qu'il y avait depuis les années 1980 les catégories "chanson, rock et musiques du monde" pour classer sur le marché du disque ce qu'on appelait autrefois simplement "chanson". Jean-Claude Klein, "Chanson et société: une 'passion française'?", dans: Ursula Mathis (dir.), *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, 1995, 70. Avec le phénomène du rap la situation a encore changé ces dernières années.

³ Ni Dillaz ni Louis-Jean Calvet, un autre spécialiste de l'histoire socioculturelle de la chanson, ne définissent ce qu'ils entendent par une "chanson politique". Voir aussi Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981. Wolfgang Asholt a bien remarqué et critiqué ce fait. Selon Asholt ces auteurs qui s'intéressent surtout à la dimension textuelle, au contenu d'une chanson, négligent son "but performatif" et sa réception. Wolfgang Asholt, "Chanson et politique: histoire d'une coexistence mouvementée", dans: Mathis 1995, 78.

J'essaie dans cet article de récupérer le terme de "la chanson politique" comme celui de "la chanson engagée" – aujourd'hui un peu désuet – et celui plus étroit et spécifique de la "chanson contestataire". Ayant fourni mes définitions, je les appliquerai dans mon parcours du siècle où je mettrai l'accent sur la contestation sous toutes ses formes.

⁴ La chanson religieuse a connu certains succès à la fin des années 1950. Chez le chanteur wallon Julos Beaucarne, fondateur du "Front de libération des arbres fruitiers", on rencontre probablement l'engagement écologiste le plus explicite.

⁵ En feuilletant des anthologies, on se rend compte de cette vieille tradition. Un bon choix équilibré de chansons de genres différents se trouve dans les anthologies suivantes: Marc Robine, *Anthologie de la chanson française. Des trouvères aux grands auteurs du XIX^e siècle*, préface de Michel Ragon, Paris, Albin Michel, 1994; Claude Duneton, *Histoire de la chanson française. Des origines à 1860*, 2 vol., Paris, Seuil, 1998.

⁶ Chantal Brunschwig – Louis-Jean Calvet – Jean-Claude Klein, *Cent ans de chanson française*, Paris, Editions du Seuil, 1981, 74.

⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

⁸ Brunschwig – Calvet – Klein 1981, 190.

⁹ Brunschwig – Calvet – Klein 1981, 186.

¹⁰ Texte de la chanson: cf. Brunschwig – Calvet – Klein 1981, 275.

¹¹ Brunschwig – Calvet – Klein 1981, 112.

¹² Guy Béart, *Porte-bonheur*, Wea 24 0037-1, 1982.

¹³ Texte sur la couverture du disque.

¹⁴ Commentaire au disque de Béart, id.