

Contro la «musica gastronomica». Il modello brechtiano, i Cantacronache e la canzone popolare in Italia

Salvatore Spampinato

1.

Gli anni Cinquanta sono gli anni dell'affermazione della musica commerciale in Italia e del successo del Festival di Sanremo, ma sono anche gli anni in cui si affaccia nel nostro Paese una nuova concezione di canzone popolare, che prende le mosse sia da modelli stranieri che da indagini etno-musicologiche e da un clima culturale e politico variegato ed estremamente vivace. In questo articolo intendo mostrare come l'incontro con la poesia teatrale e popolare di Bertolt Brecht incida su questo processo di polarizzazione musicale.

Se si guarda alla miriade di studi sulla ricezione di Brecht in Italia, si noterà subito come la maggior parte di questi si concentri soprattutto sul teatro, e in particolare sulle strategie di legittimazione o autolegittimazione del Piccolo di Milano e del suo direttore Giorgio Strehler, che nei decenni hanno consolidato il proprio prestigio legando il loro nome a quello del drammaturgo tedesco.¹ Anche gli studi che cercano di incrinare l'egemonia dello strehlerismo nella storia della ricezione brechtiana, smontando quella che appare quasi come una teleologia storiografica – come il recente *L'opera dello straccione* di Raffaella Di Tizio,² che mette in rilievo il contributo di Vito Pandolfi – prendono posizione in una battaglia critica interna al sottocampo degli studi teatrali. Anche in studi più

1 È una costante di questi studi, da G. Bartolucci, *La fortuna del teatro di Brecht in Italia*, in *L'opera teatrale di Bertolt Brecht*. Atti della tavola rotonda internazionale di Venezia, 24-25 settembre 1966, a cura della Biennale di Venezia, Ateneo Veneto, Venezia 1967, pp. 37-52, fino al recente M. Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, Einaudi, Torino 2017, passando per un'infinità di saggi, molti dei quali scritti direttamente da agenti operanti in seno alla struttura milanese come in ultimo il saggio del presente direttore del Piccolo: A Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

2 R. Di Tizio, «*L'opera dello straccione*» di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista, Aracne, Roma 2018.

sistematici come l'ormai classico *Il signor B. B.* di Paola Barbon,³ che dedica alcuni capitoli rispettivamente alla traduzione, alla poesia o al modello dell'intellettuale, il teatro rimane comunque centrale.⁴ Eppure, nell'immagine di Brecht che arriva in Italia all'inizio degli anni Trenta è molto forte la componente del poeta maledetto, decadente, che scrive versi buoni per essere cantati con l'accompagnamento di una chitarra (uno stereotipo, questo, che lo stesso Brecht tende a creare e a consolidare).⁵ Già nell'articolo di Enrico Rocca *Il fenomeno Brecht*, uno dei primi contributi alla conoscenza italiana dell'autore, B. B. è prima presentato nel suo aspetto fisico, nel suo abbigliamento eccentrico e nel suo atteggiamento tra l'umiltà ostentata e la dissacrazione, poi il critico dedica attenzione alle sue poesie, oltre che ai drammi giovanili:

Canta del soldato già putrefatto che la commissione medica dissotterra e rispedisce in trincea tra fanfare ed urrà, e del parricida cui il sito delle salme dei genitori dà una certa malinconia; domanda venia per l'infanticida sedicenne il cui grembo non era borghesemente benedetto, e pietà e preghiere per i porci e per i trogoli, perché anche a loro sia dischiusa la porta del cielo; compiangi i poveri assassini perché non sono rimasti nel ventre delle loro madri, e in odio all'estetismo e alla *sensiblerie borghese, rende ferocemente ridicola la goethiana e divina strofe del silenzio sulle vette [...], facendone codicillo alla storia di una povera vecchia che l'indifferenza dei sazi lascia morire di fame.*

Ma quando non sghignazza e non accusa, quando non predica il bacchante nell'aldiquà nulla essendoci dopo la morte, il cantastorie sa anche semplicemente sognare un campo «con sopra il cielo azzurro e niente più», e cantare e dire dei pionieri morti ai margini delle foreste vergini, o dei conquistatori di Cortez finiti tra le spire degli alberi antropofaghi, o di que' suoi strani pirati che a tutte le gioie del mondo preferiscono il raggiante cobalto del cielo, il vento possente che gonfia le vele, l'inquieto mare intorno alla nave che non ha patria.⁶

Anche la ricezione di Brecht durante la seconda guerra mondiale e nell'immediato dopoguerra è segnata da un interesse che si colloca, come hanno scritto Magda Martini e Michele Sisto, «tra antifascismo e resistenza, ma anche tra avanguardia letteraria e avanguardia musicale».⁷ Al

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

3 P. Barbon, *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bouvier, Bonn 1987.

4 Rientra chiaramente in questo panorama anche il saggio del docente di Storia del teatro C. Molinari, *La sfortuna di Brecht*, in «Assaig de teatre», 32, 2002, pp. 13-19. Ma si veda anche la monografia Id., *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1996, soprattutto i commenti di critici italiani riportati in appendice.

5 Cfr. P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, Laterza, Bari 1959, p. 7.

6 E. Rocca, *Il fenomeno Brecht*, in «Scenario», 2, marzo 1932, pp. 3-7: p. 3.

7 M. Martini, M. Sisto, *Vicende e problemi della ricezione in Italia*, in *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, a cura di M. Sisto, Scheiwiller, Milano 2009, pp. 331-412: p. 339.

centro di questa temperie culturale c'è il musicologo Ferdinando Ballo, interessato alla musica di Kurt Weill, attorno al quale si raccolgono molti giovani intellettuali milanesi tra cui Roberto Leydi, Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Il gruppo partecipa alla fondazione, nel 1943, della casa editrice Rosa e Ballo, che pubblica nel 1946 la prima edizione italiana dell'*Opera da tre soldi*.⁸ Quando, decenni dopo, Strehler si troverà a spiegare il motivo della scelta di rappresentare nel 1956 questo dramma brechtiano, farà riferimento agli anni di Rosa e Ballo e si concentrerà più sull'impatto emotivo che avevano esercitato su di lui alcune canzoni di Weill e Brecht che su motivazioni teatrali:

Per quanto riguarda *L'opera da tre soldi*, si tratta certamente di un antico amore, una leggenda che fa parte della formazione culturale di una generazione di teatranti. Per molti di noi, infatti, nei freddi tempi del fascismo, quando persino la ricerca materiale di alcuni «testi» (poesia, teatro o politica che fosse) rappresentava una lotta e una conquista o una sconfitta, il mito, criticamente assai impreciso ma sentimentalmente assai chiaro della *Dreigroschenoper* di B. Brecht e Kurt Weill, appariva come un modo per «riconoscerci». Assai prima della divulgazione «arrangiata» della ballata di Mackie Messer [...], le note della *Moritat* di Weill, «*la canzone dei cannoni*», «*la ballata del tempo che fu*», hanno segnato molte delle nostre sere. Nei temi acri dei «songs», ripetuti all'infinito da qualche disco troppo usato, la nostra giovinezza ritrovava insieme, nostalgia e violenza ed una conferma alla nostra rivolta e una certezza per la nostra speranza.⁹

Non sorprende, in questo contesto, che il primo testo brechtiano pubblicato da «Il Politecnico», l'1 dicembre 1945, sia *La ballata del soldato morto*,¹⁰ e che su «L'Avanti!» sia pubblicato a puntate il poemetto *I tre soldati*¹¹ tra-

8 B. Brecht, *L'opera da tre soldi*, trad. it. di E. Castellani, Rosa e Ballo, Milano 1946. Cfr. la ricostruzione di P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Mursia, Milano 1977, p. 117: «Fernando Ballo è il polo catalizzatore di una certa Milano che, attenta alle cose del mondo, aspira a uscire dai limitati orizzonti provinciali in cui l'ottuso controllo fascista aveva rinchiuso la vita culturale italiana. Nella casa di Ballo si incontravano, tra gli altri, Luigi Rognoni, Edoardo Persico, Giulia Veronesi, Raffaello Giolli, Angelo Saraceno (cognato di Ballo e fondatore, con altri, del Partito della sinistra cristiana), i pittori Umberto Lilloni, Angelo Del Bon, Adriano Spilimbergo (conosciuti come i "chiaristi"). Un gruppo vivo, intelligente, aperto alle suggestioni e alle influenze più positive provenienti da oltre frontiera».

9 G. Strehler, *La scelta*, in *L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill: uno spettacolo del Piccolo teatro di Milano*, a cura di G. Guazzotti, Cappelli, Bologna 1971, p. 40. Su questo punto si veda anche la non dissimile ricostruzione in Id., *Per un teatro umano*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 21: «Certo la generazione "del '45" esiste. Una generazione senza maestri. Questa è una realtà. Andavamo a frugare tra i libri della biblioteca di Nando Ballo, un amico saggio, a scoprire da soli il mondo. Un mondo di cui nessuno ci aveva parlato. Cantavamo *L'opera da tre soldi* in segreto come un peccato carnale. E tutto ciò ci è rimasto addosso, ce lo portiamo sulle spalle. La generazione di oggi vive nella dissacrazione del maestro. Noi invece ne sentivamo la mancanza in termini di riferimenti. Noi volevamo avere dei maestri. E ce li fabbricavamo, magari. Ce li costruivamo».

10 «Il Politecnico», 10, 1 dicembre 1945.

11 «Avanti!», 21 ottobre-2 dicembre 1948.



dotto dall'etnomusicologo Roberto Leydi, discepolo di Ballo, per cui Brecht già da qualche anno rappresentava un «Symbol der Freiheit», 'simbolo di libertà'¹² Anche il principale mediatore di Brecht in questi anni, il regista e collaboratore del «Politecnico» Vito Pandolfi,¹³ esprime la sua preferenza per la produzione brechtiana al confine tra poesia e musica, e in un articolo del 1949 su «Sipario» intitolato *La musica genera lo spettacolo* erige Brecht a modello di un teatro nel quale le canzoni hanno un ruolo determinante.¹⁴ Qualche anno dopo, nel volume *Spettacolo del secolo*, Pandolfi ribadirà in modo chiaro che

Brecht è innanzitutto e soprattutto un grande lirico: i suoi versi, diretti, semplici, popolari (perché esprimono l'animo di un popolo) hanno un infinito potere di commozione, un senso perenne e vitale delle finalità umane. Si ripetono e si ripeteranno a lungo le sue canzoni, che sole conservano l'eco limpida delle vicende di questi anni, e aprono ad essi gli orizzonti.¹⁵

Il titolo della prima antologia di poesie pubblicata dalle Edizioni Avanti! nel 1956, *Io Bertolt Brecht. Canzoni, ballate, poesie*, contiene un riferimento chiaro alla connessione tra poesia e musica, e anche Einaudi, che nel corso degli anni Cinquanta pubblica il teatro di Brecht, nel 1959 edita un'antologia di poesie intitolandola sintomaticamente *Poesie e canzoni*; in appendice al volume è inserita una bibliografia musicale curata da Giacomo Manzoni, ad attestare un interesse che continua a essere non solo letterario.

Nell'ambito della produzione del Piccolo, Strehler, oltre alla messa in scena dei drammi, organizza un recital di poesie e canzoni cantate da Milva: *Io, Bertolt Brecht*, andato in scena nel 1967. Milva riproporrà diverse volte e con varianti il recital brechtiano, e registrerà album dedicati al poeta tedesco.¹⁶ Canzoni di Brecht vengono interpretate anche da Laura Betti e incise in due dischi, musicati da Bruno Maderna e pre-

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

12 R. Leydi, *Brecht in Italien*, in «Die Zeit», 12 aprile 1963.

13 Partigiano, regista e critico teatrale, sarà fondatore del Teatro Stabile di Roma e professore presso l'Università degli Studi di Genova. Ancora giovanissimo, nel 1943 mette in scena a Roma uno storico rifacimento del *Dreigroschenoper* di Brecht in chiave antifascista a cui collaborano Vittorio Gassman e Luigi Squarzina. Cfr. per un approfondimento Di Tizio, «*L'opera dello straccione*», cit.

14 V. Pandolfi, *La musica genera lo spettacolo*, in «Sipario», ottobre 1949, pp. 11-14.

15 V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Nistri-Lischi, Pisa 1953, p. 378. Il sottotitolo dell'articolo è *Vito Pandolfi propone la suggestiva visione di un teatro legato alla musica e da essa sostenuto. E Bertolt Brecht chiarisce l'attuale condizione dell'opera lirica*.

16 Si segnalano almeno gli spettacoli, tutti con la regia di Strehler e l'interpretazione di Milva, *Io, Bertolt Brecht n. 2* (1975); *Io, Bertolt Brecht n. 3: essere amici al mondo* (1979); *Milva canta Brecht* (1984); *Milva canta un nuovo Brecht: non sempre splende la luna* (1995). Per gli album, considerando solo la discografia italiana: Milva, *Milva canta Brecht*, album in studio, Ricordi, Milano 1971; Ead., *Brecht*, registrazione live, Ricordi, Milano 1975; Ead., *Milva canta Brecht*, registrazione live, BMG, Roma 2010.

sentati da Leydi: *Kurt Weill 1900-1933* del 1963 e *Kurt Weill 1933-1950* del 1964.¹⁷

L'interesse per le poesie musicate di Brecht, e in particolare per le ballate, esercita un influsso anche nella produzione poetica, che si configura nel recupero in chiave politica della forma chiusa della ballata. Tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta due poeti molto diversi tra loro risultano i due casi più evidenti del fenomeno: Sanguineti e Pasolini. In entrambi l'influsso brechtiano risulta determinante anche attraverso una riscoperta di Villon, poeta "saccheggiato" da Brecht (soprattutto nella *Dreigroschenoper*).¹⁸ Pasolini inizia nel 1961 a lavorare a quelle che definisce «ballate intellettuali», che presentano forti rimandi intertestuali e formali a Brecht, e molto probabilmente conosce il drammaturgo anche tramite Laura Betti, per la cui interpretazione scrive *Italie magique*, un balletto straniente che ha molto a che fare con il teatro epico. Sanguineti, come dichiara in un'intervista a Niva Lorenzini, assiste a una replica torinese dell'*Opera da tre soldi* di Strehler e legge il testo nell'edizione Rosa e Ballo del 1946, in cui sono presenti anche dei testi villoniani;¹⁹ la triangolazione intertestuale con Villon e Brecht è fondamentale per quella parte della sua opera poetica caratterizzata dalla rifunzionalizzazione della ballata.²⁰

2.

Sorprende, in generale, la rete stretta di contatti tra gli agenti che mediano Brecht in istituzioni diverse e con finalità eterogenee, tra partiti, case editrici,

- 17 L. Betti, *Kurt Weill 1900-1933*, album in studio, presentazione di R. Leydi, con la partecipazione di V. De Sica, Ricordi, Milano 1963; Ead., *Kurt Weill 1933-1950*, album in studio, presentazione di R. Leydi, Ricordi, Milano 1964.
- 18 Brecht fu accusato pubblicamente di plagio dal critico letterario Alfred Kerr per l'inserimento nella *Dreigroschenoper* di alcune ballate di Villon in traduzione tedesca: per difendersi il drammaturgo rispose compiaciuto ammettendo una certa «Laxheit in Fragen geistigen Eigentums» (B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hrsg. von W. Hecht et al., Aufbau-Suhrkamp, Berlin-Weimar-Frankfurt am Main 1988-2000, Bd. 21, p. 316). Sulla vicenda del plagio, in cui intervenne a difesa di Brecht anche Karl Kraus, cfr. P. Chiarini, *L'avanguardia e la poetica del realismo*, Laterza, Bari 1961, pp. 3-9, G. d'Onghia, *Karl Kraus e Bertolt Brecht: un incontro irrisolto*, in «Cultura tedesca», 36, 2009, pp. 49-62, e I. Fantappiè, «Einschöpfung»: il concetto di plagio in Karl Kraus, in «Studi germanici», 1, 2012, pp. 113-131. Per uno studio approfondito dell'influsso e dell'uso di Villon nell'opera brechtiana, con particolare riferimento all'*Opera da tre soldi*, cfr. J.A. Hunt, *Bert Brecht's «Dreigroschenoper» and Villon's «Testament»*, in «Monatshefte», 49, 5, October 1957, pp. 273-278, e R.R. Hubert, *The Encounter of Bertold Brecht and François Villon. A Commentary on «The Threepenny opera»*, in «The Comparatist», 5, May 1981, pp. 47-53.
- 19 Cfr. N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Angeli, Milano 2011, p. 19. Cfr. anche Ead., *Le Ballate di Sanguineti e il "sogno di una cosa"*, in «lapoesiamanifesta», 15 febbraio 2013, <https://lapoesiamanifesta.wordpress.com/edizione-2013/illibro/testo-critico/> (ultimo accesso: 2/5/2022).
- 20 Sulla triangolazione con Villon e Brecht e il recupero della ballata da parte di Pasolini e Sanguineti cfr. G.L. Picconi, *La controversia delle madri: la ballata «à la manière de Villon» tra Sanguineti e Pasolini*, in «Between», VI, 12, 2016, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2206> (ultimo accesso: 2/5/2022).

teatri: Emilio Castellani è il traduttore per Rosa e Ballo, legata al gruppo milanese, e poi per Einaudi; Roberto Fertonani traduce per le Edizioni Avanti! e poi per Einaudi; Giacomo Manzoni, in quanto musicista del Piccolo Teatro, partecipa alla messa in scena dell'*Opera da tre soldi* del 1956²¹ e cura e traduce per Einaudi gli scritti di teoria musicale di Adorno²² quando viene incaricato di stilare la bibliografia musicale per la raccolta brechtiana; Roberto Leydi fa parte durante la guerra del gruppo formatosi attorno a Ballo, collabora con l'«Avanti!» e cura diversi testi e raccolte per le Edizioni Avanti!, presenta i dischi interpretati da Laura Betti e per molto tempo lavora con il Piccolo – grazie anche all'amicizia con Grassi, a sua volta collaboratore dell'«Avanti!» – organizzando spettacoli e arrivando infine a dirigere la Scuola drammatica Paolo Grassi. A mediare tra tutte queste istituzioni c'è poi il progetto musicale del gruppo torinese dei Cantacronache, fondato nel 1957 con l'obiettivo di scrivere canzoni insieme sperimentali e popolari, e con un'impronta sociale molto forte. Del gruppo fanno parte musicisti – Sergio Liberovici, Michele Straniero, Emilio Jona, Fausto Amodei, Giacomo Manzoni – e letterati come Calvino, Fortini, Eco, Rodari. Tra gli interpreti figurano Ornella Vanoni, Margot e Laura Betti. La loro produzione, concentrata soprattutto tra il 1958 e il 1962, consta di otto dischi Cantacronache, tre *Cantafavole*, una rivista,²³ alcuni *Manifesti di poesia*, dischi di *Canti di protesta del popolo italiano*; il gruppo presta anche attenzione al panorama internazionale inserendo in repertorio canzoni ungheresi ottocentesche, canti della rivoluzione messicana e su Cuba, Angola, Congo, Algeria, Unione Sovietica, e sulla guerra civile spagnola.²⁴ Le canzoni dei Cantacronache affrontano temi politici importanti come le condizioni di lavoro al Sud Italia (la canzone *La zolfara*), la critica alla società bigotta e clericale del dopoguerra, la vita quotidiana di lavoratori e lavoratrici, commentano importanti fatti di cronaca come la strage di Reggio Emilia del 1960, e recuperano in ottica attualizzante la retorica resistenziale. Questo gruppo si configura come una vera e propria avanguardia²⁵ all'in-

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

- 21 Testimonianza ricevuta da chi scrive direttamente da Giacomo Manzoni in una conversazione telefonica del giugno 2017.
- 22 T.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1959. E contemporaneamente per Feltrinelli T. W. Adorno, *Dissonanze*, trad. it. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959.
- 23 *Cantacronache*, Edizioni Italia Canta, (1) estate 1958; (3) luglio 1959.
- 24 Cfr. E. Deregibus, *Dizionario completo della canzone italiana*, Giunti, Firenze 2006, p. 111. Moltissimi dei testi sono presenti nell'antologia *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, a cura di E. Jona, M.L. Straniero, Scriptorium, Torino 1995. Per una storia del gruppo si veda C. Ferrari, *Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica*, in «Storicamente», Fonti e documenti, 9, 2013, pp. 1-39.
- 25 Si usa qui il termine nel senso dato dal sociologo Pierre Bourdieu, ovvero di un gruppo di nuovi entranti che si organizza per ridefinire i criteri di valutazione di un campo specifico (soprattutto artistico) e acquisire così capitale simbolico. Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, trad. it. di A. Boschetti, E. Bottaro, il Saggiatore, Milano 2013.

terno del campo della produzione musicale dell'epoca e ha come bersaglio dichiarato le canzonette sanremesi, accusate di edulcorare e non rispecchiare per nulla la vita delle classi popolari; il loro scopo è recuperare una narrazione dal basso che sviluppi sia musicalmente che letterariamente quanto già presente nelle tradizioni popolari italiane che gli studi etnologici di quegli anni stanno facendo emergere. Scrive Emilio Jona:

Ciò che ci proponiamo, al di là della polemica o della rottura, è di "evadere dall'evasione", ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolciate, comuni più che straordinarie), con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono, con le cose insomma che la aiutano a vivere o a morire.²⁶

Nella ristrutturazione del sottocampo della canzone popolare italiana, i Cantacronache hanno un ruolo decisivo perché contribuiscono a creare un polo autonomo che si contrappone a quello eteronomo rivendicando una legittimità fondata su principi elaborati all'interno del campo: questa dinamica, come è noto, per Bourdieu è alla base dell'esistenza di un qualunque campo di produzione artistica. Attaccando la produzione musicale del Festival di Sanremo, e tutto il sistema di legittimazione economico-sociale che la consacra, bollando, da musicisti di professione, la qualità di questa produzione come mediocre, Liberovici, Straniero e gli altri appartenenti al gruppo prendono posizione nel campo, con un meccanismo tipico dei nuovi entranti. Essi contrappongono all'esistente il recupero e la legittimazione del modello di canzone popolare, trasformandolo in avanguardia musicale, e per farlo si appoggiano soprattutto a tre strategie che si integrano a vicenda:

26 E. Jona, *Cantacronache*, 1, 1958, p. 5. Si legga questo manifesto alla luce di un articolo di Massimo Mila, che rappresenta molto bene le critiche dei musicologi di professione al Festival di Sanremo: «La canzone italiana è quello strazio che è perché è unicamente uno strumento d'evasione. Non ha nessuna presa sulla realtà, non morde in una situazione (individuale o sociale non importa) storicamente e concretamente definita. Coniuga sopra un eterno modo condizionale (vorrei qui! vorrei là! Il sogno, il cuore, la felicità) la sua oziosa esibizione di desideri imbelli. Questa poetica velleitaria ha inghiottito anche Modugno, l'unico che una volta seppe cogliere nel giro d'una canzone un aspetto autentico della vita. [...] La canzone italiana, quale fa bella mostra di sé tra le beghe pecuniarie e gli scandali giudiziari dei festival istituiti a sua maggior gloria, è una sudicia industria dell'illusione, che vende i piaceri solitari del sogno a una gioventù scontenta del proprio stato, e così la tiene lontana da ogni tentazione d'intraprendere qualcosa di serio per modificarlo. Come le riviste a fumetti, avvicina le immagini dorate della ricchezza, pellicce di visone, viaggi, crociere, vagoni letto e grand hotels, principi azzurri e miliardi fatali, a legioni di povere figliole anemiche sotto il rossetto e di bulli più o meno impomatati, che logorano la loro giovinezza nell'ansiosa ricerca di un impiego sottoretribuito: i "poveri ma belli" di quell'autentico sottoproletariato, sfruttato e soddisfatto, che è la piccola borghesia italiana» (M. Mila, *La canzone scenderà in terra*, in «l'Espresso», IV, 12, 23 marzo 1958, p. 22).

- 1) intrecciano la produzione musicale agli studi teorici di etnomusicologia, che, in quanto disciplina scientifica, nobilita socialmente l'oggetto di studio;
- 2) trasformano la canzone in un'arma politica, recuperando una credenza, quella dell'*engagement*, che è molto sentita nel cinema e nella letteratura, ovvero *importanto* nel campo musicale parole d'ordine già legittimate in altri campi artistici;
- 3) ricorrono alla legittimità offerta da un campo che in quegli anni gode ancora in Italia di enorme prestigio: quello letterario. Commissionare testi delle canzoni a poeti significa equiparare, elevandola, la canzone popolare alla poesia, il più prestigioso tra i generi letterari, con cui, grazie a equivalenze metrico-stilistiche, intrattiene già rapporti di parentela.

Sebbene il successo dei Cantacronache rimanga modesto, la loro operazione riesce, e contribuisce a trasformare il sottocampo della canzone italiana. Scrive Umberto Eco:

Se non ci fossero stati i Cantacronache e quindi se non ci fosse stata anche l'azione poi prolungata, oltre che dai Cantacronache, da Michele L. Straniero, la storia della canzone italiana sarebbe stata diversa. Poi, Michele non è stato famoso come De André o Guccini, ma dietro questa rivoluzione c'è stata l'opera di Michele.²⁷

Il giudizio di Eco, che può essere sospettato di autolegittimazione, è suffragato da diversi storici che riconoscono grande importanza a quella esperienza, e da musicologi che studiano la filiazione tra il gruppo torinese e le esperienze cantautorali successive di De André, Guccini o De Gregori.²⁸

La legittimazione della canzone politica avviata dai Cantacronache passa necessariamente attraverso una pluralità di istituzioni: giornali, partiti politici, case editrici e discografiche, ma anche teatri. L'esperienza del gruppo era iniziata con concerti privati nei salotti borghesi di Torino, tra cui quello di Giulio Einaudi, per poi passare a esibizioni pubbliche tramite il PCI e le feste dell'Unità che allargano il pubblico, e infine nel 1962 si arriva a un concerto al Teatro dei Satiri di Roma, a cui assistono moltissimi intellettuali tra cui Moravia e Pasolini. Liberovici è critico musicale dell'«Unità» e riesce a far produrre il progetto da una neonata casa discografica legata al partito, la Italia Canta (oggi Cedi). Liberovici e Stra-

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

27 Così U. Eco ricorda Michele Straniero, cit. in G. Straniero, C. Rovello, *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2008, p. 8.

28 Cfr. S. Pivato, *La storia leggera: l'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, il Mulino, Bologna 2002; S. Coccoluto, *Il tempo della musica ribelle. Da Cantacronache ai grandi cantautori italiani*, Stampa Alternativa, Viterbo 2012.

niero, con la partecipazione di Margot, curano per Einaudi una raccolta di *Canti della nuova resistenza spagnola: 1939-1961*,²⁹ una pubblicazione che costa all'editore un processo per oscenità e per vilipendio di capo di stato straniero, essendovi antologizzati dei testi che contengono insulti a Francisco Franco.³⁰ La canzone più famosa della produzione dei Cantacronache, *Per i morti di Reggio Emilia*, è interpretata da Milva e inserita nel suo album *Libertà* insieme a canzoni politiche italiane e straniere – tra cui *Horst Wessel Lied* nella versione parodica di Brecht.³¹ Un ulteriore sviluppo interessante è rappresentato dal coinvolgimento di alcuni membri del gruppo, Michele Straniero e Fausto Amodei, nel progetto del «Nuovo Canzoniere Italiano», il cui scopo è recuperare e divulgare i canti popolari per poter costruire una narrazione degli avvenimenti storici attraverso la visione delle classi popolari. Il progetto, che incrocia interessi antropologici e musicali, viene portato avanti attraverso una rivista di etnomusicologia edita dalle Edizioni Avanti! per volere del direttore Gianni Bosio e di Leydi, e attraverso un gruppo musicale che organizza vari allestimenti, spettacoli e convegni, che ha come collaboratori anche Fortini, Eco e Manzoni.

Tra le personalità che formano o collaborano con i Cantacronache spiccano alcuni dei mediatori che hanno a che fare con la ricezione di Brecht nel nostro Paese. Fortini è uno dei più importanti traduttori del drammaturgo tedesco; Liberovici cura l'arrangiamento musicale di alcune messe in scena brechtiane (*Le nozze piccolo borghesi*³² e *La madre*)³³ e realizza un adattamento radiofonico dell'*Interrogatorio di Lucullo*;³⁴ Calvino nel 1955 scrive l'atto unico *La panchina*, con musica dello stesso Liberovici, in cui moltissimi elementi, se non addirittura tutta la struttura di base, sono riconducibili alla poetica brechtiana.³⁵ Non sorprende quindi che le canzoni scritte da Brecht e musicate da Weill e Eisler siano assunte fin dal principio dai Cantacronache come modello. Liberovici racconta che l'idea del progetto Cantacronache era nata durante un suo viaggio nella DDR in cui aveva avuto contatti con il Berliner Ensemble. In

29 *Canti della nuova resistenza spagnola: 1939-1961*, a cura di S. Liberovici, M.L. Straniero, Einaudi, Torino 1962.

30 Cfr. Ferrari, *Cantacronache 1958-1962*, cit.

31 Milva, *Libertà*, Cetra, Milano 1975.

32 Spettacolo realizzato a Spoleto durante il Festival dei due mondi del 1969, per la regia di R. Guicciardini.

33 Spettacolo realizzato dal gruppo I compagni di scena a Capri nel 1970 per la regia di C. Censi, con varie repliche a Milano, Modena, Alessandria. Cfr. E. Fadini, *Lezione esemplare dalla «Madre» di Brecht*, in «Rinascita», 51, 25 dicembre 1970, p. 35.

34 Spettacolo trasmesso da Rai Tre il 7 novembre 1966.

35 Su questo punto si rimanda al saggio E.M. Ferrara, *Calvino fra Lukács e Brecht: una lettura in chiave brechtiana de «La panchina» di Italo Calvino*, in «The italianist», 27, 2007, pp. 94-124.

particolare appunta un episodio, ai limiti del leggendario, da cui rimane folgorato:

Un certo giorno Brecht si recò a visitare una fabbrica; dopo aver chiacchierato con gli operai ed essersi informato delle condizioni di vita e di lavoro [...] tirò fuori di tasca un piccolo taccuino e su di esso prese ad annotare [...] versi che il poeta si affrettò a consegnare all'inseparabile Dessau. [...] Dessau cominciò a compitare attentamente il piccolo poema [...]. Con loro quel giorno c'era anche Busch [...] si trovò sotto gli occhi parole e musica. Una canzone era nata. [...] Brecht tenne un comizio e alla fine di questo Busch cantò a gran voce e con commozione la piccola canzone di lotta composta qualche istante prima.³⁶

Tornato in Italia, Liberovici si rende conto dell'importanza di produrre anche in Italia «delle canzoni di valore critico-contingente» e appunta sul suo diario:

A S. Donaci, un paesino in provincia di Brindisi, i contadini protestano per la diminuzione del prezzo delle uve all'ammasso: abbandono delle campagne, cortei, comizi, polizia che spara sulla folla, morti per le strade e nei campi, tutto finito. L'episodio mi colpì enormemente e sentii l'esigenza di trasferire quella emozione in una composizione musicale; una composizione che non fosse però qualcosa di solito (almeno per me), come una cantata o un'opera lirica o un balletto, bensì un brano agile, scorrevole, in grado magari di raggiungere quelle stesse popolazioni del sud e di acquisire alle loro orecchie ed alle loro menti il valore di una testimonianza, di una concreta solidarietà.³⁷

Anche Amodei in un'intervista recente ha ricostruito la genesi del gruppo facendo riferimento a due modelli, l'esperienza francese e quella brechtiana:

Straniero e Liberovici pensarono che valesse la pena creare un repertorio italiano che potesse stare alla pari con il repertorio degli chansonniers francesi, di un Brassens, Ferré, o col repertorio tedesco di Weill, Eisler, Brecht.³⁸

Anche nell'attacco alla canzonetta e nell'elaborazione teorica riecheggiano termini e pensieri brechtiani. Nel 1964 Bompiani pubblica *Le can-*

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

36 S. Liberovici, Appunto manoscritto per la presentazione del concerto *Canzone e realtà*, Teatro Stabile dell'Aquila, 12 aprile 1976, citato da E. Jona, *Prefazione*, in *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, cit., pp. 15-16.

37 *Ivi*, pp. 14-15.

38 F. Amodei, intervista rilasciata a Reggio Emilia il 7 luglio 2010, riportata nel documentario *Cantacronache 1958-1962: politica e protesta in musica*, a cura di M. Bentini, S. Cassanelli, L. Davi, E. Dondi, R. Fabbri, C. Ferrari, S. Macori, A. Tonini, Università degli studi di Bologna e Istituto storico Parri Emilia-Romagna, Bologna 2011.

zoni della cattiva coscienza,³⁹ un volume collettivo che rappresenta la sistematizzazione delle analisi sociologiche sviluppate dai Cantacronache per presentarsi come l'alternativa radicale musicalmente e culturalmente superiore alla musica commerciale. Nella sua introduzione Eco scrive:

La musica gastronomica è un prodotto industriale che non persegue alcuna intenzione d'arte, bensì il soddisfacimento delle richieste del mercato; ma la domanda [...] è se la produzione industriale dei suoni si adegui alle libere fluttuazioni di tale mercato, o non intervenga piuttosto come piano pedagogico ben preciso per orientare il mercato e determinarne le richieste [...] volta alla soddisfazione di esigenze [...] banali, epidermiche, immediate, transitorie.⁴⁰

Questa analisi di impostazione neomarxista e di ascendenza adorniana non si ferma al piano teorico, ma è fortemente interessata a screditare in quanto non pienamente artistica la musica di consumo e in questa operazione si serve di riferimenti brechtiani: questa musica, si scrive, «non persegue alcuna intenzione d'arte», è etichettata con un termine di Brecht, «gastronomica», e su di essa viene traslata la critica del dramaturgo all'arte del suo tempo. Si tratta di musica da condannare non solo in chiave politica o sociale, ma saldando la critica di sistema a un punto di vista squisitamente artistico, in quanto il godimento estetico che ne deriva non è pienamente sviluppato, soddisfa soltanto «esigenze [...] epidermiche».

3.

Se si prendono in esame, anche brevemente, alcuni tra i brani più famosi dei Cantacronache risulta chiaro, anche a livello stilistico, il riferimento imprescindibile a Brecht e alla sua critica. Si prenda per esempio quello che è un vero e proprio brano manifesto del gruppo, la *Canzone dei fiori e del silenzio*. Così la commenta Andrea Liberovici:

L'idea era di prendere la struttura di una canzone commerciale (come era l'idea di Brecht e Weill), una struttura di una folk song, una canzone popolare anche di massa e provare a destrutturarla. Si voleva evitare quella sorta di immedesimazione patetica, quel pathos mieloso da intrattenimento tipico della canzonetta, ma usare quello stesso mezzo per far capire delle cose, non solo emozionare. Non c'era la volontà di dimenticare in modo snobistico il mondo della musica popolare e commerciale, ma provare a reinterpretare

39 M. Straniero, S. Liberovici, E. Jona, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964.

40 *Ivi*, p. 5.

tarlo, reinventarlo utilizzandolo come possibile cavallo di troia per entrare in un immaginario a esso abituato. Quello era il progetto politico che c'era dietro.⁴¹

L'operazione di destrutturazione è svolta musicalmente attraverso l'uso di strutture ritmiche e armoniche semplici, tipiche della musica di consumo, che facilitano la memorizzazione, ma con degli interventi stranianti soprattutto nella dizione del cantato e in modo particolare nella strofa: questi artifici di straniamento hanno molto in comune con quelli richiesti all'attore dei drammi brechtiani. Però è soprattutto il testo di Jona a straniare in modo stridente la canzone:

Ci dicono cantate
dei boschi e dei fiori
degli amori felici
della gente lietamente
con filo di ferro
le palpebre cucite
e di sorda ovatta
le orecchie riempite.⁴²

Fin dalla prima strofa il testo si basa su una contrapposizione tra immagini delicate appartenenti al mondo della natura, tipiche delle canzoni d'amore sanremesi, e immagini di violenza feroce: una contrapposizione che provoca straniamento, riporta alla crudezza il canto finto ed edulcorato, ed è tipica di molte poesie brechtiane. È una contrapposizione che nel corso delle strofe diviene quella, espressa nel titolo, tra fiori e silenzio:

Ci dicono tacete
perché il silenzio è d'oro
su miseria e lavoro
tacete della vita
se ha giorni grigi e duri
tacete degli amori
se sono tristi e oscuri
tacete anche dei fiori.

Il testo sembra riecheggiare qui, anche a livello intertestuale, il famoso verso brechtiano di *An di Nachgeborenen* («Ein Gespräch über Bäume

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

41 A. Liberovici, intervista rilasciata a Bologna il 1 luglio 2010, inserita nel documentario del 2011 *Cantacronache 1958-1962: politica e protesta in musica*, cit. Questo stesso uso di un modello "basso" per veicolare contenuti "alti" (o, in altri termini, trasporre modelli in uso nel polo di produzione di massa per innovare al polo di produzione ristretta) sta dietro il progetto testo-visuale del «Politecnico»: cfr. A. Baldini, *Working with Images and Texts: Elio Vittorini's «Il Politecnico»*, in «Journal of Modern Italian Studies», 21, 1, 2016, pp. 50-64.

42 *Cantacronache Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, cit., p. 160.

fast ein Verbrechen ist»),⁴³ che esemplifica quello che è un vero e proprio *topos* dell'opera di Brecht. Risalta poi nella seconda strofa il verso «mercanti di piccola illusione», che risente probabilmente della poesia *Hollywood*.⁴⁴ Anche a livello stilistico e grammaticale si ricalca una impostazione tipica di Brecht, la contrapposizione pronominale, qui sviluppata tra *loro*, *noi* e *voi*, che rimarca nella struttura sintattica la contrapposizione di classe.⁴⁵ Anche l'uso frequente di allocuzioni immediatamente performative – «cantate», «tacete» –, ma come messe tra parentesi in un contesto che giudichi ciò che viene esortato a cantare o a tacere, ricalca perfettamente l'intento *gestuale* brechtiano. Ciò è evidente nel ritornello ironico e amaramente antifrastico, che non restituisce il significato della canzone ma vi allude violentemente, riportando il messaggio ufficiale perché lo si possa inquadrare nelle sue logiche politiche implicite:

E se la ruota gira lasciatela girare,
se l'uomo s'addormenta lasciatelo dormire,
se la terra scompare lasciatela scomparire,
e se qualcuno muore lasciatelo morire.

L'immagine della ruota come allegoria del meccanismo sociale, così come la struttura della canzone, ricordano da vicino *Die Ballade vom Wasserrad*,⁴⁶ tradotta in italiano da Fertonani come prima poesia dell'antologia *Io Bertolt Brecht* con il titolo *La canzone della ruota*.⁴⁷ Come lì, anche in questa canzone solo il finale lascia intendere un'apertura al pubblico, che viene esortato a intervenire sulla realtà fuori dalla canzone, a fermare il meccanismo che gira su se stesso, il sonno della coscienza, la distruzione della terra e la morte violenta nella violenta indifferenza. E anche nel testo dei Cantacronache, questa apertura è sancita a livello pronominale dalla trasformazione di *voi* in *noi* che implica un coinvolgimento all'azione:

Ma se la ruota gira non lasciamola girare
se l'uomo s'addormenta non lasciamolo dormire
se la terra scompare facciamola riapparire
e se qualcuno muore non lasciamolo morire.

43 Brecht, *Werke*, cit., Bd. 12, p. 85, trad. it. di F. Fortini: «un dialogo sugli alberi è quasi un delitto», in B. Brecht, *Poesie e canzoni*, Einaudi, Torino 1959, p. 215.

44 Brecht, *Werke*, cit., Bd. 12, p. 116; trad. it., *Poesie e canzoni*, cit., p. 347.

45 Su questa costante brechtiana e la sua valenza immediatamente politica si rimanda a R. Jakobson, *L'architettura grammaticale della poesia brechtiana* «*Wir sind Sie*», in «Paragone», 198, 1966, ora in Id., *Letteratura e linguistica*, ed. it. a cura di B. Mortara Garavelli, Zanichelli, Bologna 1977.

46 Brecht, *Werke*, cit., Bd. 14, p. 207.

47 Brecht, *Io Bertolt Brecht*, cit., pp. 30-33. La poesia è stata pubblicata anche sull'«Avanti!», 29 gennaio 1956.

Nella numerosa produzione di testi dei Cantacronache abbondano temi, stilemi o anche solo suggestioni brechtiane; mi limiterò in questo saggio a fare qualche altro esempio tratto da testi di Calvino e Fortini.⁴⁸

Per quanto riguarda Calvino, è difficile trovare degli elementi brechtiani palesi. *Canzone triste*⁴⁹ (1958) armonicamente ha una struttura non dissimile da alcune ballate di Weill e con le sue strofe narrative e il suo ritornello teatrale in seconda persona è immune dal lirismo espressivo e contamina i generi. La canzone ha l'obiettivo di trasporre in pochi gesti e parole che i due amanti si scambiano l'alienazione che si insidia nelle pieghe della quotidianità e dei sentimenti, ma con un tono profondamente diverso da Brecht e dalle sue poesie che potrebbero avere una stessa struttura o analisi sociale della vita privata. *Dove vola l'avvoltoio?*⁵⁰ (1958), d'altro canto, contiene una forte forma di straniamento data dall'allegorizzazione del rapace.

Fortini sicuramente più di altri è influenzato nella sua scrittura dall'autore che traduce. Tra i suoi diciassette testi per canzoni (di cui quattordici per i Cantacronache),⁵¹ si vedano almeno, per gli elementi brechtiani che contengono, alcuni brani. In *Tutti gli amori*⁵² (1958), in un intreccio di situazioni private e storico-sociali, è presente il tema brechtiano della trasformazione inarrestabile del mondo, al di là delle speranze, con la sua duplice terribile ironia verso la catastrofe e verso la possibile rivoluzione. La canzone per *La marcia della pace*⁵³ è un brano improvvisato durante l'omonima manifestazione tenutasi tra Perugia e Assisi nel 1961, successivamente inciso da Maria Monti in un suo LP.⁵⁴ Il disco è poi ritirato dal

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

48 Per uno studio del Fortini scrittore di canzoni si rimanda a A. Rollo, *En ce temps-là. Quando Fortini scriveva canzoni*, in *Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta, E. Esposito, Ledizioni, Milano 2018, pp. 81-91. In generale, per una panoramica di Calvino e Fortini parolieri si veda S. Ferrari, *La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo Cantacronache*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», XXVI, 2011, 1, pp. 40-59.

49 *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, cit., p. 131.

50 *Ibidem*.

51 Sono in ordine cronologico (quando possibile): *Patria mia*, musica di Sergio Liberovici, 1958; *Tutti gli amori*, musica di Sergio Liberovici, 1958; *Però però (La filastrocca delle differenze)*, musica di Valentino Bucchi, 1958; *Campane di Roma (Su quel divano del Vaticano)*, musica di Giacomo Manzoni, 1959; *Quella cosa in Lombardia (Novembre Lombardo-Veneto)*, musica di Fiorenzo Carpi, 1960; *Ma cosa ti credi (da Si tu t'imagines / Fillette, fillette di Raymond Queneau)*, musica di Sergio Liberovici, 1960; *Una vecchia storia (Filastrocca per grandi)* (da Raymond Queneau), senza musica e senza data accertabile; *Le nostre domande*, musica di Margot Galante Garrone, 1960; *Canzone dei litigi*, musica di Margot Galante Garrone, 1960; *La marcia della pace*, musica di Fausto Amodei, 24 settembre 1961; *Il ginocchio*, musica di Sergio Liberovici, 1962; *Canzone del bel tempo*, musica di Fiorenzo Carpi, 1962; *Canto per noi*, musica di Sergio Liberovici, 1963; *Sull'aria dell'«Internazionale»*, 1968, e successive modifiche 1972, 1990, 1994; *Tutto va bene*, musica di Sergio Liberovici, senza data accertabile; *Il funerale (da La sera si fa sera, in Foglio di via)*, musica di Angelo Branduardi, 1976; *Lontano lontano (da Composita solvantur)*, musica di Margot Galante Garrone, 1994.

52 Testo presente in *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, cit., p. 155.

53 *Ivi*, p. 150.

54 M. Monti, *Le canzoni del no*, I dischi del sole, Milano 1964.

commercio in seguito a un'interrogazione parlamentare di un deputato MSI che ha come conseguenza anche un procedimento penale a carico di Fortini.⁵⁵ In questo testo, pieno di allocuzioni, tutto il *plumpes Denken* brechtiano si esemplifica nel modo più forte possibile mostrando in modo rude e con uno stile pieno di regionalismi fiorentini l'attaccamento ai bisogni materiali di un soldato che non vuole andar in guerra, vista come strumento del dominio di classe: «crepare per i ricchi, no, non ci garba più». Si segnala in particolare la terza strofa in cui si allude alla possibilità di un atto sessuale con una donna, da preferire al servizio militare; motivo questo presente in modo simile nella trama di *Tormmeln in der Nacht*.

Si segnala poi, di Fortini, anche *Tutto va bene*,⁵⁶ in cui Rollo ha individuato una connessione con Brecht nell'uso di immagini popolari che esemplificano, quali gesti teatrali e allegorie concrete, la struttura sociale o degli atteggiamenti:

Da Brecht viene il gusto del dispiegamento di figure o funzioni, salienti o discendenti, epiditticamente inteso a illustrare, ovviamente in funzione critica, la catena o la piramide sociale, o ancora il gusto del catalogo descrittivo, non meno orientato verso la costruzione di progressioni o incastri di meccaniche comportamentali, condotte, attributi dentro la vastità della costrizione morale e delle sovrastrutture culturali. Si prenda l'*Insegnamento di Galileo in Vita di Galileo*, il monito illustrativo che traduce il sistema solare in sistema sociale: «E intorno al Papa circolano i cardinali. / E intorno ai cardinali circolano i vescovi. / E intorno ai vescovi circolano i segretari. / E intorno ai segretari circolano i bussolanti. / E intorno ai bussolanti circolano gli artigiani. / E intorno agli artigiani circolano i servi. E intorno ai servi circolano i cani, i polli e i mendicanti». Come non sentire un riflesso di questo andamento, più che nei versi coevi delle traduzioni, nel canto *Tutto va bene*, che pure si limitava a smascherare logiche di partito? «Dirigenti // tanto prudenti / che mettete le mani / avanti quando parlate / e i saluti ci portate / di altri dirigenti / di sezioni / di federazioni / di riunioni / di mozioni / di emozioni / di agitazioni / di discussioni / di persuasioni / e di raccomandazioni, // dirigenti / tanto contenti / di sindacati / di comitati / di sottocomitati / e di gruppi allargati, // dirigenti // tanto sapienti / di riviste / di liste, di conquiste, // dirigenti // lenti / spenti...».⁵⁷

55 Cfr. F. Fortini, *Risposte su canzone e poesia. Intervista a Franco Fortini*, in L. Coveri, *Parole in musica*, Interlinea, Novara 1996, pp. 55-56, ma anche F. Fortini, *Canzone e poesia*, in Id., *Un dialogo interrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 718-731: p. 720; C. Bermani, *Una storia cantata, 1962-1997. Trentacinque anni di attività del Canzoniere italiano*, Jaca Book, Milano 1997, pp. 71-72.

56 *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, cit., p. 156.

57 Rollo, *En ce temps-là*, cit.

Infine desta interesse *Canto per noi*,⁵⁸ dedicata al politico spagnolo Julián Grimau condannato a morte e ucciso sotto la dittatura franchista, componimento che per stile e temi ricorda molto le canzoni presenti nella *Maßnahme* per le allocuzioni continue, le esortazioni ideologiche, la spiegazione in poche semplici parole di concetti politici e filosofici. Ma ricorda anche gli epitaffi, genere spesso praticato da Brecht, in cui è presente il rifiuto della pietà, considerata come strumento improduttivo alla causa. Già nel titolo, inoltre, come in tutto il testo, è presente la contrapposizione pronominale che esemplifica la contrapposizione di classe e politica, elemento brechtiano a cui Fortini è particolarmente affezionato.⁵⁹

Per concludere questa breve rassegna, si consideri che il ruolo di Fortini in questa operazione e le motivazioni che lo portano a scrivere testi per i Cantacronache sono da connettere a un altro aspetto fondamentale della questione: la poesia di Brecht si inserisce e contribuisce a determinare anche nella canzone un processo di deliricizzazione simile a quello già in atto, in forme molto diverse, nel sottocampo della poesia nella direzione di una poesia drammatica e narrativa – operazione che è alla base della citata raccolta einaudiana *Poesie e canzoni*.

In questo senso è anche interessante notare come la strategia di consacrazione della canzone d'autore tramite Brecht quale illustre antecedente della letteratura "alta" continui sulla scia dei Cantacronache anche nella generazione successiva, quando l'operazione sarà già ampiamente legittimata in Italia come all'estero.⁶⁰ De André, molto tempo dopo, dichiarerà in un'intervista:

la mia operazione, proprio quella delle origini, è stata di trasportare nella canzone dei temi che erano bagaglio della letteratura. Cosa che avevano già fatto prima di noi i tedeschi, attraverso operazioni certo più intuitive che pensate: Kurt Weill o Bertolt Brecht in Germania; oppure i contemporanei Brassens, Brel, in Francia. Ho cercato di trasferire, nella loro stessa maniera, certi temi appartenenti esclusivamente alla letteratura in

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

58 *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, cit., p. 149.

59 Cfr. F. Fortini, *Brecht e il suo ladro*, in B. Brecht, *Poesie di Svendborg, seguite dalla raccolta Steffin*, trad. it. di F. Fortini, Einaudi, Torino 1977.

60 Cfr. per esempio, gli studi sugli influssi brechtiani in Bob Dylan: E. Harcourt, *Bertolt Brecht and Bob Dylan: Influence and Identity*, Tesi di laurea, Victoria University della Nuova Zelanda, 2005; Q. Esther, *Stumbling on lost cigars of Bertolt Brecht: Bob Dylan's rebellion*, in «PN review», 30, 2, 2003, pp. 47-60; riferimenti sparsi nella biografia R. Shelton, *Vita e musica di Bob Dylan*, trad. it. di, Feltrinelli, Milano 1987, in particolare pp. 101-102, 171-172.

quella ch'era considerata, in Italia almeno, e a torto, un'arte minore quale la canzone.⁶¹

4.

Brecht ha un ascendente così importante nella nascita di questa nuova posizione musicale del campo per vari motivi. Sicuramente il drammaturgo gode di un capitale simbolico ampio ed eterogeneo, frutto di una ricezione che si staglia, come abbiamo visto, in più aree del campo letterario e musicale, coinvolgendo agenti diversi in una rete composita. E questo perché la poesia brechtiana si presta a interpretare varie e importanti parole d'ordine attrattive per gli agenti attivi nei campi artistici provenienti dalla borghesia progressista del Nord Italia: tra i più importanti ci sono sicuramente l'*engagement* politico a sinistra, il parallelismo nobilitante tra poesia e canzone e, soprattutto, la fascinazione della cultura contadina meridionale su intellettuali, letterati e musicologi socialisti e comunisti. La poesia brechtiana, e soprattutto la sua marcatura italiana, è una poesia che si vuole popolare. Si consideri a questo proposito la collocazione della già citata *Io Bertolt Brecht*, che rimane il titolo di poesia più venduto della collana «Il Gallo» delle Edizioni Avanti!. Come ho tentato di dimostrare altrove,⁶² la raccolta risulta importantissima per quanto riguarda il posizionamento della collana, che persegue una poesia corale nazional-popolare, all'interno del campo editoriale; in questo senso la ricezione di Brecht colma un vuoto fondamentale in Italia e va letta nell'orizzonte di una battaglia più ampia, che, anche attraverso l'etnomusicologia, si estende a vari rami dell'antropologia, con influenze evidentemente gramsciane e un interesse specifico verso gli studi di de Martino.⁶³ Soprattutto, questo indirizzo è ben visibile nell'impostazione della casa editrice connessa al quotidiano e al partito, le Edizioni Avanti!, e in quella della sua principale collana, «Il Gallo», che secondo il programma del direttore Gianni Bosio vuole stabilire una connessione sentimentale tra la cosiddetta cultura alta e la cultura delle classi subalterne, nella consapevolezza che «se si vuole passare dalla definizione di una nuova cultura popolare alla sua realizza-

61 F. De André, intervista di D. Fasoli, «il manifesto», 22 aprile 1984. Tra le altre cose, come sostiene P. Barbon, la famosa *Canzone di Marinella* potrebbe nascere come un rifacimento della poesia di Brecht *Vom entruckenen Mädchen*. Cfr. Barbon, *Il signor B. B.*, cit., p. 133.

62 S. Spampinato, *La ricezione di Brecht e la poesia italiana del Secondo Novecento*, Tesi di dottorato, relatore R. Gilodi, Università degli Studi di Torino, 2021, in particolare ai capitoli «Politica, editoria, società» e «Traduzioni a confronto: *Io Bertolt Brecht e Poesie e canzoni*», pp. 60-109.

63 Gianni Bosio, insieme ad Alberto Mario Cirese, sarà tra i fondatori, nel 1966, dell'Istituto Ernesto de Martino, ente di ricerca in cui avranno un ruolo fondamentale anche Roberto Leydi e Ivan Della Mea.

zione, è indispensabile la partecipazione dell'oggetto di questi interessi». ⁶⁴ Ne consegue un catalogo che negli anni diventa sempre più variegato, in cui convivono scritti teorici marxisti e saggi storiografici, reportage sul mondo operaio e il mondo contadino, raccolte di canti popolari, narrativa memorialistica e documenti storici. ⁶⁵ In questo ampio catalogo Bosio intende trovar posto anche per la poesia. Ma se per la narrativa vi è un bacino di opere per la maggior parte frutto della penna di scrittori anche non professionisti che possono essere apprezzati da un vasto pubblico, per la poesia, il più aristocratico dei generi, il problema è più complesso. Al contrario di quanto accade nella prosa, non esiste infatti in lingua italiana una poesia popolare di testimonianza su cui puntare che sia legittimata all'interno del campo letterario; se una fase della produzione di Alfonso Gatto e Quasimodo sembra puntare in quella direzione, questa non diventa egemone, non crea un processo di imitazione da parte di nuovi entranti e non provoca evidenti svolte in altri agenti del campo. ⁶⁶ Scartata chiaramente la poesia ermetica o lirico-espessiva, troppo lontana dalla sensibilità dei lettori e dall'intento politico-letterario dei socialisti, il comitato editoriale del «Gallo», con l'eccezione di due poeti dialettali – Egidio Meneghetti ⁶⁷ e Romano Pascutto ⁶⁸ – crea la propria posizione editoriale riguardo alla poesia soprattutto tramite l'importazione dall'estero: trovano così spazio nella collana Nikola Vaptsarov, ⁶⁹ Nazim Hikmet, ⁷⁰ Langston Hughes ⁷¹ e Carl Sandburg. ⁷² Tra queste pubblicazioni la prima è l'antologia *Io Bertolt Brecht* curata da Fertoni nel 1956, che apre la strada alle altre, grazie a un successo inaspettato. Pubblicata a pochi giorni dall'allestimento strehleriano dell'*Opera da tre soldi*, la prima edizione della raccolta viene esaurita.

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

64 G. Bosio, *Giornale di un organizzatore di cultura*, Edizioni Avanti!, Milano 1962, p. 76.

65 Le Edizioni Avanti! pubblicano dal 1953 al 1955 anche la rivista «La lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare», a cura di Eugenio e Alberto Mario Cirese. In generale per uno studio approfondito della linea editoriale delle Edizioni Avanti! cfr. P. Mencarelli, *Libro e mondo popolare. Le Edizioni Avanti! di Gianni Bosio 1953-1964*, Biblion edizioni, Milano 2011.

66 Della sconfinata bibliografia sulla poesia del dopoguerra citiamo a titolo di esempio la ricostruzione critica presente nel manuale G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1995, pp. 421-423. Ci sono chiaramente eccezioni importanti: dei tentativi interessanti di poesia non lirica ma imperniata sulla voce collettiva si possono trovare già nella prima produzione di Fortini e in parte nella poesia di Bassani, ma si tratta comunque di voci che rimangono marginali nel sottocampo poetico degli anni Cinquanta. Su Quasimodo e Gatto come esempi di poesia che esce fuori dalla dimensione lirica per diventare epica cfr. A. Catalfamo, *Letteratura e Resistenza: riflessioni critiche*, in «RSEL», 11, 2015, pp. 51-67, che ha però un orientamento leggermente diverso sui limiti della poesia post-resistenziale italiana.

67 E. Meneghetti, *La partigiana nuda*, Edizioni Avanti!, Milano 1961.

68 R. Pascutto, *Storia de Nane*, Edizioni Avanti!, Milano 1963.

69 N. Vaptsarov, *Non chiudere la porta*, trad. it. di W. Andreoni, M. De Micheli, L. Pampuri, Edizioni Avanti!, Milano 1957.

70 N. Hikmet, *Poesie*, trad. it. di F. De Poli, Edizioni Avanti!, Milano 1958.

71 L. Hughes, *Io sono un negro*, ed. it. a cura di S. Piccinato, Edizioni Avanti!, Milano 1960.

72 C. Sandburg, *Chicago*, trad. it. di F. De Poli, Edizioni Avanti!, Milano 1961.

rita in pochi giorni e, attraverso numerose ristampe, raggiunge e supera presto le 10000 copie, divenendo uno dei successi più importanti della collana. La cifra di vendite acquista un significato importante se si considera che, sebbene la più prestigiosa collana di poesia in Italia, «Lo Specchio» della Mondadori, può arrivare in alcuni casi (Montale o il premio Nobel Quasimodo) a una tiratura di 30.000 copie, la maggior parte delle raccolte poetiche in Italia raggiunge con difficoltà le 1000 con picchi a 3000 copie per poeti affermati come Pasolini.⁷³ La poesia epica di Brecht diviene così il punto di svolta che orienta la traiettoria della casa editrice legata al PSI sempre più lontano dalla poesia lirica, creando in Italia uno spazio di possibilità che sarà occupato da poeti come Fortini e Pagliarani (ma anche, in modo diverso, da Sanguineti e dal Pasolini delle ballate) e, viceversa, la prima raccolta di poesia di Brecht tradotta in Italia passa dalla marcatura operata dalla collocazione editoriale. Questo incastro nella creazione di un Brecht popolare si deve sicuramente all'incrocio con il campo della canzone in via di formazione, ma anche ad alcuni aspetti specifici della poetica brechtiana che rispecchiano una certa omologazione tra ricezione e produzione dell'opera letteraria. Brecht recupera lo sguardo preborghese sulla poesia, in quanto impuro, "prekantiano", non fondato sul soggetto e la sua espressione interiore, ma improntato sulla ricerca dell'utilizzabilità della letteratura e di un rapporto tra arte e realtà dialettico; la poesia è per lui uno strumento retorico utile non in sé per la contemplazione e l'espressione dell'io, ma per modellare la realtà in modo paradossale, scuotendo il lettore, raccontando una storia esemplare, il cui fine è far cogliere un insegnamento. Anche gli schemi ridondanti della forma ballata e delle canzoni infantili⁷⁴ sono familiari a un lettore che ascolta canzoni e/o filastrocche popolari. Vi è nella sua lirica un'attenzione agli aspetti materiali della vita quotidiana e ai bisogni animali, alla condizione creaturale dell'uomo.⁷⁵ Inoltre, come dimostrano vari studi e come Brecht stesso ha dichiarato, uno dei modelli letterari più importanti

73 Cfr. Mencarelli, *Libro e mondo popolare*, cit., p. 81.

74 Non a caso la prima pubblicazione brechtiana sull'«Avanti!» è *I tre soldati*, pubblicato per la prima volta in lingua originale come libretto illustrato per bambini: B. Brecht, *Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch*, mit Zeichnungen von George Grosz, *Versuche 14* (6), Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1932.

75 Su questa concezione dell'essere umano, che Brecht ha in comune con Benjamin, e di quanto questa abbia a che fare anche con la formazione religiosa di entrambi, cfr. R. Solmi, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2000, p. XXXV: «L'uomo naturale di Brecht è, in qualche modo, lo stesso essere elementare, animale, che appare alla luce della teologia; ma con segno invertito, e cioè previa eliminazione della teologia. [...] Nella concezione rigorosamente naturale dell'uomo [...] essi [Brecht e Benjamin] sono dalla stessa parte, rispetto alla grande linea dell'"idealismo", che si potrebbe vedere, per questo aspetto, continuata da Lukács».

per capire la poesia brechtiana è la Bibbia luterana,⁷⁶ da cui trae immagini e temi per rovesciarli in senso materialistico, ma anche forme della sintassi e del lessico, o l'uso originale e sperimentale della parabola, la storia rivelatrice che mette insieme verità alte rivelate e saggezza popolare.⁷⁷ Brecht recupera la poesia religiosa perché le sue categorie sono familiari alle masse più della poesia di matrice borghese-romantica e poi ottocentesca e primonovecentesca: il loro *habitus*, le loro disposizioni li rendono più inclini a godere e comprendere quel gusto estetico e a cogliere il lato cognitivo, eminentemente comportamentale e morale della letteratura. La poesia di Brecht è una poesia pratica, cioè orientata alla *praxis*, all'atteggiamento, all'azione.

Ricapitolando, studiare la ricezione della poesia di Brecht, oltre la sua storia ufficiale ed eminentemente teatrale, apre spiragli che permettono di porre in luce e connettere tra loro aspetti della vivace cultura del dopoguerra in Italia, tra la nascita della canzone popolare, gli studi antropologici e, in generale, i tentativi di una gramsciana connessione sentimentale tra le classi nella nostra storia nazionale, in cui l'avanzata politica di contadini e operai ha imposto un nuovo dibattito tra gli uomini di cultura e persino nel più aristocratico tra i generi letterari: la poesia.

Contro
la «musica
gastronomica».
Il modello
brechtiano,
i Cantacronache
e la canzone
popolare in Italia

76 Cfr. tra le altre cose la risposta data da Brecht alla domanda di un giornalista su quale libro l'avesse influenzato maggiormente: «Lei riderà: la Bibbia» («Die Dame», Berlino, 1 ottobre 1928) su cui vd. il commento di H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, trad. it. di C. Magris, Einaudi, Torino 1972, pp. 52-57. Su Brecht si veda anche L. Forte, *Bertolt Brecht: ritratto di un giovane uomo come artista*, in B. Brecht, *Poesie. Volume I: 1913-1933*, Einaudi, Torino 1999, pp. IX-LXXV, in cui a p. XXVIII, si legge: «Brecht lava i propri panni in Lutero, sapendo che il suo gesto linguistico concilia insegnamento e arte fedele alla voce popolare».

77 Cfr. F. Fortini, *Prefazione*, in B. Brecht, *Storie da calendario*, Einaudi, Torino 1972, p. IX: «Il verso non segue il moto lirico ma sovrappone al ritmo narrativo semplici indicazioni di dizione e di gesto, cadenze solenni da versetto biblico o da esametro. L'estraniamento è ottenuto, appunto, con la tensione fra una ritmica austera e ampia, da ode o da inno, e l'apparenza dimessa della narrazione». Analisi simili si trovano anche in Id., *Il sandalo di Empedocle*, in *Poesia tedesca del '900*, a cura di A. Chiarloni, U. Isselstein, Einaudi, Torino 1990.