

N°8/1979

Saggio sulla Canzone Italiana fra le due guerre in rapporto al costume, alla cultura e alle tradizioni

Io debbo la mia scarsa cultura musicale soprattutto alle canzoni che, fin da bambino, appresi da mia madre e da alcune mie sorelle che - come diceva Cardarelli - *"cantavano nel rimettere in ordine la casa"*. E dato che eravamo dieci in famiglia, c'era veramente di che cantare. Coticché ascoltando quelle melodie - altro non erano poi che volgarizzamenti delle più note romanze del Tosti e delle romantiche canzoni dell'ultimo Ottocento, - me le incamerai tutte nella mia memoria, come si fa oggi molto più facilmente con le musicassette.

Si deve anche dire, per dovere di verità, che ogni nuova canzone, dopo gli anni successivi alla prima guerra mondiale, se ne andava vagabondando lungo le nostre strade al passo delle pianole a mano, coticché tutti avevamo la comodità di seguirle a piedi per imparare celermente straordinari motivi melodici che commentavano sempre un patetico episodio umano. Cosa che rientrava del resto nella nostra tradizione di mandolinisti sentimentali.

Io ed altri con me le interpretavano secondo un nostro modo di leggere, di cantare e di pensare, giacché le canzoni dovevamo trascrivercele a mano (essendo costosi per noi ragazzi i canzonieri stampati) e passarcele con orgoglio pionieristico, specie se si era fra i primi a cantarle in casa o per le scale, quando non diventava oggetto di spocchiosa conquista nel cerchio delle nostre amicizie.

Naturalmente con il peccato originale di tutti gli errori possibili e immaginabili, a causa del nostro scarsissimo bagaglio culturale e informativo. Non avevamo altro mezzo di comunicazione. Ma era già tanto in mezzo al dilagare dell'analfabetismo che ci accerchiava da tutte le parti. Ricordo in proposito certe anziane signore che ci portavano gratuitamente al cinema muto perché potessimo leggere ad alta voce le didascalie sullo schermo.

Le nuove canzoni, allora, arrivavano pure - per quel rammento - con le audaci esibizioni dell'avanspettacolo il sabato e la domenica nel locale cinematografico. Quanti entusiasmi, quali sconvolgimenti, da quando, con la prima orchestra, la Compagnia di "Polidor re del Cinemà" aveva presentato, al centro del palcoscenico del cinema Etrusco, nuovo di zecca, un assolo di jazz-band, il primo nella storia locale. Al punto che esso venne subito arrangiato qui a Tarquinia in una vecchia grancassa più sorda d'una cassa vuota di sapone, con l'aggiunta di piatti, campani, tavolette a mo' di nacchere, e di un tamburo allentato che ronzava peggio d'un calabrone.

Pensate che si andava al cinema per non assistere a un film muto, ma per vedere, più che ascoltare, le acrobatiche esercitazioni del jazzista e, nello stesso tempo, imparare le canzoni più in voga. Non vi dico il successo di un vibrafono che illanguidiva il motivo di *"Fiocca, la neve fiocca..."*.

Ricordo ancora come i primi "pains" dell'epoca, specie i barbieretti e i giovani di una secedente "Società della Camelia", filassero il lunedì mattina per la via del Corso fischiettando a tutto mantice il "refrain" imparato dalle "vedettes" del varietà. Per cui è facile immaginare il fascino delle storpiature, delle interpretazioni, degli arrangiamenti di noi che eravamo troppo giovani per non restare affascinati dalla sregolatezza di quelle cantatrici che bazzicavano i caffè, fumavano in pubblico e accavallano le gambe scoperte fino sopra il ginocchio. Quali fantasie! Quante insonnie!

Pure io - avrò avuto sì e no una decina d'anni - rimasi folgorato da un primitivo jazz-band, una specie di armamentario troneggiante su di un carrettino, trainato da un somarello per le strade del paese; e in mezzo ad esso una ragazzina quindicenne che contrappuntando l'organino a bottoni del padre, armeggiava spavalidamente e con assoluta perizia due bacchette su tamburi, nacchere, campani e piatti d'ogni tipo, mentre premeva nervosamente col piede un percussore sulla grancassa. Suonava "Valencia", il primo ritmo veramente stressante e rivoluzionario che fece squagliare i collettoni inamidati di un famoso capo-banda locale che gestiva tutti i veglioni e i festivals nel teatro comunale. Quante bacchette si spezzarono sul leggio a causa di quel diabolico tempo di 6/8 all'urlo di "tempo di foxe strotte!" che veniva a sconvolgere la serenità dei valzer, delle polke e delle mazurke.

Coticché mentre alcuni abbandonavano disperatamente i propri strumenti a causa di queste innovazioni ritmiche che da tempo avevano varcato l'oceano, noi esercitavamo felicissimi le gambe davanti ai nostri vis-à-vis nei nuovi tempi dell'one step, del fox-trot e del charleston. Ah, il charleston! Che follia, che delizia, che passione! Eravamo sì o no la nuova generazione d'un regime rivoluzionario? Al quale evidentemente occorreva sostituire un costume parlamentare "ammuffito nell'aula triste e sorda di Montecitorio", con alternative, quali le divise, il nuovo gergo, i campeggi, le colonie, i saggi ginnici all'aperto, i littoriali, i viaggi all'estero, i Carri di Tespi, i treni popolari. E noi cantavamo allora le più belle canzoni del nostro tempo, al passo delle sfilate, ignari dei sottofondi politici che dovevano cambiare l'Italia, e per farci consapevoli che il mondo era progredito e occorreva cambiarlo. Infatti la canzone, quando diventa popolare, sa riempire i vuoti della giornata e fa dimenticare il passato per nuove esperienze, capaci di frantumare e travolgere un'esistenza già vissuta, e di godere smaniosamente ciò che man mano ci si veniva offrendo. E noi vi troviamo ampi motivi di distrazione, di entusiasmo, soprattutto con la pancia meno vuota.

Ma torniamo alla storia della nostra canzone. A quella che apparve agli albori degli anni '20.

Uno dei primi filoni musicali, ispirati al comune, alla letteratura, all'arte in genere, fu, se ben ricordo, la figura del Pierrot. Quella faccia imbiancata e triste, con un grosso neo sulla gota sinistra, io l'ho guardata per anni e anni sui coperchi di una certa cipria "Petalia di Tokalon" nella vetrina di un notissimo negozio di via Garibaldi. Ed era un aspetto pubblicitario delle melodie ispirate a questo anemico, melanconico personaggio che, ancor prima di diventare il soggetto di due o tre canzoni in voga, aveva già alle sue spalle la tradizione letteraria di oltre un secolo, che non può essere ignorata, se no verremmo meno agli scopi di questa nostra digressione intorno alla canzone italiana, come elemento di volgarizzazione a posteriori di fatti culturali e livelli veramente più elevati. Già alla fine del '700, dopo le variazioni poetiche di Leopardi (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), di Baudelaire (*De l'essence du rire*) e di De Musset (*Ballade à la lune*), due poeti francesi, Jules Laforgue e Albert Giraud, inserirono sullo scenario lunare il personaggio di Pierrot sotto angolature diverse: il primo come un tentativo teatrale ispirato a un "Pierrot fumiste", vale a dire un Pierrot quasi spazzacamino: argomento anche questo che trovò la sua collocazione in una nota canzone degli anni '20 che diceva "E' natale, non badare, spazzacamino"... ecc. ecc.; e il secondo con due poemetti in versi "Pierrot Lunaire" e "Pierrot Narcisse".

Alle descrizioni di Baudelaire che parlava di "un personaggio pallido come la luna, misterioso come il silenzio, sinuoso e muto come un rettile, diritto e lungo come un capestro", il Laforgue aggiunge, con riferimento al Pierrot, questi versi:

"... c'est sur un cou, qui, raide, émerge / d'une fraise empesée idem / une face imberbe au cold-cream / un air d'hydrocéphale asperge / ...

che tradotto ha, press'a poco, questo significato:

"Una faccia sbarbata coperta di cosmetico / dall'aria d'uno sparagio idrocefalo / sta tesa su di un collo che emerge / dall'abituale collare inamidato...".

Dopo Laforgue che morì nel 1886 a soli 26 anni, la figura del Pierrot venne ripresa da Albert Giraud con composizioni poetiche di rottura, veramente dissacranti. Le 21 poesie del "Pierrot Lunaire" che cito qua e là per un riferimento a quello che le canzoni italiane poi cercarono di sottolineare con un gusto quasi quasi gozzaniano, dicono press'a poco questo:

"Un Pierrot con il volto del colore della luna / se ne sta meditando e pensa / come truccarsi oggi... e si dipinge la faccia / con un fantastico raggio lunare.

O Luna notturna, moribonda / là sulla nera palude del cielo / il tuo sguardo, così febbrilmente immenso / m'avvince con una melodia arcana.

Pierrot va intorno errando senza sosta / in preda ad angosce mortali guarda fisso / alla lune, la splendente spada turca / su un vero cuscino di seta /

Pierrot! Il mio riso / ho io dimenticato / Oh Pierrot, veterinario dell'anima / uomo di neve della lirica / signore della luna, dammi di nuovo il mio riso.

Il raggio di luna è il timone / la ninfea è la barca / A Bergamo, nella tua terra nativa / ritorna o Pierrot /".

Va infatti ricordato che Pierrot è un personaggio della commedia italiana, derivato da Petrolino che esulò in Francia, a Parigi, nel XVI secolo con la compagnia di Giaratoni, creando il tipo del servo sciocco; con lo stesso costume venne riabilitato nella pantomima francese dove via via ha assunto il carattere d'un innamorato patetico e sfortunato. E Giraud, in conclusione del suo poemetto, lo fa rimpatriare a Bergamo, sua città natale. Né dov'esser taciuto, in riferimento al Pierrot che deve recitare e ridere anche nel dolore, quel carattere che Victor Hugo aveva dato nel suo romanzo a "L'homme qui rie" e Leoncavallo alla sua opera "I Pagliacci".

Dice in proposito il Solmi "Il Pierrot, maschera e pagliaccio da circo, nel suo pallore e nella sua veste bianca a grandi bottoni neri, è originario motivo della vecchia canzone popolare francese "Au clair de la lune / mon ami Pierrot..." e che Laforgue ebbe pure modo di riecheggiare nella sua opera teatrale.

Da tutti questi riferimenti letterari e poetici, il Pierrot scende a livelli più popolari con la canzonetta; a dimostrazione che ogni movimento culturale ha bisogno di un certo tempo - più o meno lungo, a seconda dei periodi storici o dell'importanza del movimento stesso - prima di arrivare alla massa in forme accessibili e comprensive. Ed ha ragione Baldacci quando, su di un alzeviro di poco tempo fa, affermava che "la cultura è un fatto di circolazione, è una reazione a catena". Infatti di letteratura (e in particolare la poesia), la filosofia, la pedagogia, la musica, la scoperta scientifica o l'azione di ardimento nelle più diverse tradizioni, fanno parte di uno stesso disegno, anche se a diversi livelli. Chi non ricorda l'enorme successo della canzone "Tornerai" che fece veramente il giro del mondo? Altro non era che una volgarizzazione del coro a bocca chiusa della Madama Butterfly di Puccini. E per stare più vicino a noi, ci sono più chiari esempi di uno studio di Chopin divenuto "Tristezza" e di un brano gregoriano, quello del "Te Deum", che Paoli traspose in una sua canzone "Cielo in una stanza" o al successo della Cinquetti "Non ho l'età" che è un arrangiamento dell'apertura del primo concerto per pianoforte e orchestra di Ciaikowski. Per dire appunto come la musica, rifiutata dalle masse, viene poi recepita sotto forme volgarizzate e più accessibili, più "à la page" o alla moda.

Ma ritorniamo al Pierrot. A parte un primo motivo in musica, credo sia necessario far ascoltare una canzone su Pierrot come veniva cantata cinquanta e più anni fa.

"Dove t'en vai o Pierrot, ecc. ecc".

Ritorna poi, come ultimo anelito, una specie di nostalgico ricordo rievocativo del seguente tenore

"Pierrot la tua canzon / la tua canzone sola / può darci ancora un'illusione / parlaci sempre di passione...".

Ma è una rievocazione "in articulo mortis" giacché il Pierrot stava già con un piede nella fossa insieme a tutte le altre maschere italiane che oggi riaffiorano, assai raramente, in rievocazioni teatrali goldoniane o in rappresentazioni del teatro napoletano; oppure nel teatro di Laforgue: o anche in quell'esecuzione musicale, assai rara e difficile di Schönberg, padre della musica dodecafonica, composta verso il 1914, e che è una trasfigurazione o rappresentazione metafisica a livello superiore. Il Pierrot popolare, canzonettistico, è morto e sotterrato.

Va infine ricordato che, correndo appunto l'anno 1925, a tale data va attribuito un celebre quadro di Picasso "Paul vestito da Pierrot", per dire come il gusto o una certa moda possa anche interessare artisti di fama internazionale come l'inventore del cubismo.

Entrano in scena lo "Scettico Blues" di Gino Franzini e il "Gastone" di Petrolini. Il primo, rudere di una società che nel gioco, nell'alcool, nella lussuria aveva dissipato tutte le sue sostanze, vagabondando da un sito all'altro. E, seppure dolente di nostalgie aristocratiche, era tuttavia distrutto, marcito nel corpo e nello spirito. Ed ora che la prima guerra mondiale aveva seminato la zizzania della sfiducia, del disordine morale e fisico, e stava rinnegando i valori di una patria appena riscattata, non c'era atmosfera migliore per far gemere e sogghignare questo "avanzo d'una stirpe infelice" che si aggirava sulla scena della vita, quasi un macabro cavaliere dell'Apocalisse, intento a demolire e a distruggere tutto.

Ma tali sentimenti non erano che le ultime forme decadenti o tardive di uno scetticismo filosofico, di un pessimismo letterario, sociale e politico, che aveva radici ben più profonde e lontane. Già nel primo '800 Schopenhauer aveva scritto e dissertato sulla teoria che era già stata di altri antichi filosofi, e che allora predicava, per sua bocca, l'impossibilità dell'uomo di vivere e di essere, data l'insoddisfazione della sua natura. Per cui unico rimedio era la passività al fatalismo e la rinuncia ad ogni migliore aspirazione. Poi venne, come negatore dell'Assoluto, Nietzsche per affermare il concetto per cui allo scettico, anche se non aspirante a un'umanità superiore, conviene pur tuttavia abbandonarsi al destino, fatto di nichilismo e di fatalismo uniti insieme. Ritorna ossia quel famoso refrain di "Addio, mia bella signora" che concludeva

*"al destin che vien
rassegnarsi convien
lacrimare e piangere perché".*

Naturalmente tale pensiero che andava investendo gli strati più evoluti della cultura sia filosofica che letteraria del tempo, venne a sostituirsi, come reazione rabbiosa e massiccia, a quel vasto movimento sociale della "bell'époque" e che fu un movimento godereccio, spregiudicato, superficiale che si era avvalso del "vaudeville", della "pochade" e dell'operetta.

Tutto questo premesso, non bisogna dimenticare il fascino che aveva provocato nella società dell'epoca il mito di Parigi, di una Parigi dissoluta, patria della dissipazione del costume, dei tabarins, delle donne "vamp", del gioco; e quell'altro mito tutto italiano che, col dannunzianesimo, aveva provocato addirittura una moda anche del costume.

Se lo "Scettico Blues" di Franzini era una vittima del tempo, il "Gastone" di Petrolini era la satira del primo, recitata in quel tipico atteggiamento di una società che stava affondando fatalmente nelle sabbie mobili della decadenza. Era il tramonto di un mondo aristocratico, vuoto e presuntuoso, sopravvissuto alla Rivoluzione Francese e alla Rivoluzione Russa. Di quel mondo letterario post-romantico che aveva avuto, come ultima vittima illustre, quel grande scrittore che fu Oscar Wilde e in cui, più tardi, aveva trovato asilo un esponente della cultura tedesca Otto Weininger, che si uccise in giovane età: una condizione di vita che, ai nostri tempi, ha avuto una completa riabilitazione, come fenomeno storico e sociale, per mano di quel grande regista cinematografico e uomo di cultura che fu Luchino Visconti. Chi si sarebbe più permesso, dopo Petrolini, di ripresentarsi nelle vesti del nobile decaduto, del lamentoso e pigro personaggio in frak, cilindro, ghette, guanti bianchi e bastone dal pomo d'avorio? I cadaveri devono essere inumati; perciò lo Scettico Blues seguì a vivere, come una curiosità o una stravaganza, in un noto night milanese, così come si potrebbe andare a visitare, sempre per curiosità, il Museo delle Cere di Madame Tussaud.

Nuovo filone della canzone italiana fu la donna o meglio la donna che, per aver avuto alle spalle tutto un bagaglio letterario denso di sensualità, di ribellione coraggiosa al costume, di determinazione della propria personalità, aveva già disseminato di vittime la lunga strada della liberalizzazione. Senza scomodare l'audace iniziativa di George Sand che aveva già sulla coscienza le drammatiche vicende di Chopin e di De Musset, nasce quel fenomeno che andrà sotto il nome di Bovarismo e che costò la vita di due eroine del romanzo ottocentesco, appunto Madame Bovary e Anna Karenina, l'una di Flaubert e l'altra di Tolstoj. Due figure emblematiche che per un riscatto di liberazione dalla società, non disgiunto da un sensualismo fine a se stesso, finiscono entrambe suicide, vista l'inutilità di una ribellione che non aveva avuto radici nella moralità di un contesto sociale dove la donna aveva fin allora recitato il ruolo dell'angelo del focolare domestico, del simbolo della fedeltà e della sottomissione al marito; anche se - diciamo pure - la donna fosse perfettamente consapevole della forza del suo fascino, capace di portare l'uomo ad uno stato di assoggettamento e di schiavitù, anche se

determinato più che da valori morali, da situazioni patologiche, psicologiche; e senza dimenticare il compiaciuto asservimento di un residuo costume cavalleresco a causa del quale molti uomini erano finiti sulla punta di una spada o con un colpo di pistola in pieno petto. C'era in ogni rapporto uomo-donna questo duplice aspetto di dipendenza, uno dall'altra, che spesso si frantumava per effetto di un capriccio o di una vendetta reciproca. Se la donna vantava la capacità di ridurre un uomo alla stregua di un ninnolo, c'era d'altra parte l'uomo che giudicava la donna come uno strumento di piacere. E questo dissidio, larvato e fatto il più delle volte di ipocrisia, originava i grandi contrasti, le grandi tragedie coniugali, il grande libertinaggio, fenomeni nei quali la responsabilità dell'uno aveva lo stesso peso della responsabilità dell'altra. Era oltretutto una moda, una maniera di ostentare un sentimento di sfida, che fece la fortuna di una cronaca scandalistica e giudiziaria in quei grandi processi che appassionarono anche gli strati più popolari del primo Novecento. E che ebbe le sue propaggini anche in tempi successivi - il caso di Sibilla Aleramo, questa specie di Maga Circe che, fra gli anni 1900 e 1920, affascino e sconvolse gli uomini più in vista dell'arte e della letteratura italiana. - E se la donna assunse il ruolo della perversità, l'uomo recitò quello del "viveur", come estreme conseguenze e come ultime tappe di una vita da bruciare sull'altare del piacere.

Ed ecco affacciarsi la figura della donna spregiudicata, la maliarda dai lunghi bocchini d'avorio, le frequentatrici dei café-chantants, del varieté, le "vamp" assetate di successo, di champagne e di denaro, insensibili alla rovina morale e finanziaria delle loro vittime, gli uomini, che cadevano fra le spire delle loro braccia.

"Vipera, vipera / al braccio di colei / ch'oggi distrugger tutti i sogni miei, ecc. ecc."

L'uomo però, sempre più scettico e temerario, passava dal Casinò al Tabarin, effimero regno dov'egli si considerava addirittura un "Re di Cuori" anche se s'accorgeva poi di essere un re senza corona e senza amore, che non fosse vizio e lussuria.

Ed entrano in scena le "gigolettes" che si affermano eufemisticamente "Lucciole vagabonde" che brillavano nelle tenebre della notte "*schiaive d'un mondo brutal*", le quali, parafrasando il titolo di un famoso libro di poesie di Baudelaire, si chiamavano "I fiori del mal". E concludevano, al braccio dei loro "gigolo".

"Se il nostro cuor vuol piangere / noi pur dobbiam sorridere / danzando sui marciapie' / quando la luna c'è"

Ma l'uomo "gigolo", il maschilista, il "mangiaccia" dei nostri tempi, non faceva che cogliere questi momenti di piacere mercenario, vedendo la donna consumarsi "*come una sigaretta / che in fumo se ne va / la donna più perfetta / soltanto il fumo / ti lascerà ecc. ecc.*" generalizzando e passando per un dissipatore degli umani sentimenti.

Intanto l'avanspettacolo aveva preso piede con il nome francese di Varieté, una specie di distrazione musicale fra "un'infornata" e l'altra di uno stesso film muto. Che era anche un modo di propagare la canzonetta da un palcoscenico all'altro, in maniera più sollecita di quanto non fossero state le pianole a trazione animale. E con la canzonetta, le prime gambe scoperte fino all'inguine che facevano impazzire e mugugnare tutti i giovani che avevano superato il gusto della "mossa" e della "contromossa" della sciantosa napoletana.

Anche se la scoperta della radio non aveva trovato pratica e subitanea applicazione e diffusione nel mondo in senso commerciale e consumistico, tuttavia arrivò l'eco o se volete la prima avvisaglia di una civiltà musicale che in America e in Inghilterra aveva portato le prime esperienze di una musica nuova, tutta imbastita di ritmi anziché di melodie, priva di motivi cantabili che non fossero rispondenti a un nuovo metodo contrappuntistico, così com'era avvenuto nella musica sinfonica con Stravinski e Gershwin o con la dissacrazione della melodia con cui Schönberg aveva stravolto e vivisezionato ogni sistema con l'invenzione o la scoperta della dodecafonia di cui ci siamo brevemente intrattenuti a proposito del "Pierrot Lunaire". Al riguardo, non si deve dimenticare l'influsso del cubismo e del futurismo che già avevano, in campo letterario e figurativo, cominciato a vivisezionare l'unità fisiologica del modello e a mettere le parole in libertà.

Come un temporale, giunse la canzone "Valencia" con la moda dei capelli alla "garçonne", che mandò in visibilio tutto il mondo giovanile del tempo, con quel famoso tempo di 6/8 che inventò, accelerandoli, i tempi nuovi che si chiamarono appunto "one step", "fox-trot" e "black bottom". E' la fine dei tempi tradizionali e degli strumenti tradizionali: ai mandolini, alle chitarre, ai violini che avevano animato la canzone "fin de siècle", si sostituirono il jazz-band, il sassofono, il banjo, i vibrafoni che aprirono la strada a tutti quegli accorgimenti elettrici ed elettronici oggi tanto in voga.

Ma la canzone italiana, a questo primo impatto con le musiche d'oltre Oceano, scavò le sue trincee e, quando in difensiva quando in offensiva, seguì a svolgere il suo ruolo, anche in virtù di un nuovo movimento politico rivoluzionario, quale fu il Fascismo che, vista la popolarità della canzonetta e il ruolo che essa poteva svolgere in più ampi strati della opinione pubblica, non fece che incoraggiare le iniziative nazionalistiche e autarchiche per un richiamo a quelle che erano state le nostre tradizioni di popolo essenzialmente patriarcale, contadino, lavoratore in senso proletario e sentimentalmente nostalgico. Tanto che si riesumò la tarantella napoletana per far sentire alla gente quel motivo che diceva

"Tarantè, ma perché te se' imbizarrita / co' sta musica furastie" ecc. ecc.

E cominciarono i primi tagli. Giacché invalse l'obbligo di sottoporre alla censura politica ogni attività di spettacolo. Chi non ricorda di noi la canzone "Biagio, adagio" che venne proibita perché troppo spericolata e oscena? là dove diceva:

“Quando Biagio finalmente / si trovò la fidanzata / le propose apertamente / come cosa molto urgente / di far presto la frittata...” invitandola, oltretutto, a bruciare i tempi, facendo anche a meno del podestà, per un'unione laica e frettolosa “more uxorio”. Ma il 1929 era o no l'anno del Concordato?

Ma gli è che con l'incrinatura di certe frontiere del gusto e della tradizione, cominciarono a serpeggiare fra i giovani i nuovi tempi che buttavano via all'aria i vecchi stilemi del valzer, della polka, della mazurka e della marcia per assumere nomi nuovi. E su tutta questa caduta di cocci, le vesti cominciarono a salire oltre il ginocchio, fra luccichii di perline e di lunghe collane per battere i primi passi del Charleston. Quali e quanti tentativi davanti agli specchi per imparare questo nuovo modo di incrociare i ginocchi e le braccia, e di sgambettare su un solo piede, per collaudare anche la resistenza del nostro sistema circolatorio!

Ma a questa forzatura della civiltà americana che subì negli anni '20 la grave crisi del dollaro, si cercò, anche per rientrare in una tradizione più europea, di andare a cercare i motivi musicali là dove maggiori erano il folklore e il costume, al punto che si tentò di ironizzare alla moda della “donna crisi”, ridotta a un bastone vestito, ad una piatta tavola da falegnameria.

Ma intanto l'Italia cominciava ad affermare il suo primato nel campo dell'ardimento aereo. Dal 1920 al 1931, il mondo intero venne sorvolato dagli aviatori italiani. Nel 1922, Arturo Ferrarin compì il raid Roma-Tokyo con enorme successo propagandistico. Nel 1925 Francesco De Pinedo, con un idrovolante, compì un volo che lo condusse dall'Italia all'Australia, poi in Giappone, infine a Roma, con un salto di 55 mila km. Nel 1926 Umberto Nobile violò per la prima volta nella storia in silenzio del Polo Nord, con un primato assoluto. L'anno dopo Carlo Del Prete, assieme a De Pinedo, compì un altro raid di 44 mila km. attraversando due volte l'Oceano Atlantico, le due Americhe per poi ritornare in Italia. Nel 1928 Arturo Ferrarin e Carlo Del Prete con un velivolo terrestre compirono la transvolata Roma - Rio De Janeiro con un primato di velocità senza scalo. Infine nel 1930 e nel 1931, Italo Balbo diresse una crociera atlantica con una squadra di idrovolanti. Grazie a tutti questi voli, venne annientata l'ignoranza geografica dei popoli, aprendo una serie di rapporti con gente di razza e di costumi diversi; e suscitando la curiosità di tanti paesi che la quasi totalità della gente mai aveva inteso nominare e per i quali mai aveva dimostrato alcun interesse. Cosicché la canzonetta trovò ampi pascoli, assumendo, oltre che un aspetto nazionalistico, anche un fine pedagogico e didattico, uscendo dai nostri confini naturali e, per dirla napoletanamente, “*pe' terre assae luntane*”.

Ad aver la meglio, però, fu il campanile. E quale città, se non Milano, poteva collazionare il progresso tecnologico e commerciale con quello dei paesi d'oltr'Alpe? Al punto che Milano divenne “Stramilano” (fenomeno di cui parleremo più avanti), disposta ad arrivare a Parigi con l'autostrada e a Berlino in Metrò come significato di collegamento con i principali centri di quella che era detta la Mittel-Europa. Ma cos'era per noi l'autostrada? E il Metrò? Tutte parole che conosceremo molto più tardi e che allora furono termini sconosciuti se non addirittura avveniristici, se si considera che fino al 1930 ed oltre, le strade italiane non avevano ancora conosciuto l'asfalto.

Prima tappa fu la Francia con “Paris, terra d'amore” e con quell'altro grande successo internazionale di Josephine Baker, la Venere Nera, che fece impazzire le folle trillando “J'ai deux amours”. Qui da noi, visto che quasi nessuno sapeva la lingua francese, la canzone venne adattata da alcuni parolieri così:

“Laggiù, laggiù / c'è una casa sul mar / che forse più / mi vedrà tornar. / Casa mia lontana / piccolo mio casolar / dove mamma piange, aspetta e prega / ancora per me. / “Laggiù, laggiù / c'è quest'altro mio amor / ma invece tu / m'incatemi il cuor / “

per dire come il mito della grande città, della grande metropoli avesse un incontrollato fascino sulla gente di provincia e della campagna. Ma Mussolini che in Italia aveva cominciato la lotta contro l'urbanesimo, incoraggiò una certa propaganda canzonettistica - che era la forma più facile e più diretta per arrivare al cuore della gente incolta - con certi motivi come questo che, rifacendosi al suono delle campane, voleva risvegliare, nel cuore della gente, il rimpianto del paese nativo. E trionfarono dovunque le note che dicevano:

“Campane che suonate ogni sera / campane come dolce
preghiera / quel suono par che dica alle genti / non invidiate / le alcove dorate/
della città / Campane, ripetete a costoro / che la terra dei campi / vale più d'un tesoro”.

Dalla Francia alla Spagna, il passo fu breve. Ed ecco le corride, i toreri, le mantiglie. Con “Paquita bel fiore di Spagna” ritorna il tempo di 6/8 che seguitò a far impazzire le residue orchestre romantiche e raffazzonate. A cui fece seguito un altro successo “Quando passa l'ardente torero” che sostituì all'one step il paso doble, come si cominciava a leggere sui dischi, allora rarissimi, o sui grandi canzonieri che ben pochi potevano comprare. E con questi motivi, rifiorì la moda del “tirabacio” sotto l'orecchio o sulla fronte, le chiome corvine con grossi cercini sulla nuca e l'abito a campana leggermente svasato nella parte posteriore.

Altre canzoni di successo sempre d'ispirazione spagnola furono “Anita”, e “Tango madrilenò” che ci fecero udire e imparare le prime parole in lingua iberica, come “senorita, princesita, patio, ciquita, espada” e così via.

A questo punto non era possibile fare un salto in Inghilterra da cui arrivavano fino a noi i primi dischi della “Voce del padrone” con la musica jazz. E tutti conobbero e cantarono, anche con tutte le storpiature di un linguaggio che non si conosceva nemmeno a livello scolastico, “How do you do you, mister Brown” ecc. ecc.

Con l'apparizione sullo schermo muto di Dolores Del Rio, la canzone va in Ungheria e Rulli, il compositore dello *Scettico Blues* e di *Appassionatamente*, musica "*Maruska*" una giovane pastora che viveva nelle foreste verdi delle montagne magiare, facendoci così conoscere anche l'aspetto orografico di quella nazione, popolata di orsi bruni, allora ai più completamente sconosciuta.

Dall'Ungheria in Russia, anzi in Siberia, resa trista e famosa per il confinamento dei dissidenti russi sia sotto gli Zar che sotto il regime bolscevico, con la canzone "*Ivana*". Quanti bambini allora non vennero battezzati con questo nome esotico che poi non era altro che la traduzione del comunissimo Giovanni.

Qui si parlava dunque di una bambola siberiana che racconta una patetica quanto dolorosa vicenda di un giovane cosacco prigioniero che, al suono della balalaika, fa rivivere nel cuore la steppa nevosa e triste della Siberia. Poi il cosacco scompare e la piccola, bionda Ivana, che frattanto è divenuta "*sovrana del suo cuore*" piange sola e disperata, chiusa nel mistero, per non dimenticare la "*voce flebile*" e lontana dal suo cosacco prigioniero.

E fu qui che la parola "balalaika", per noi ragazzi assai misteriosa, finì per diventare la "banda laica" che aveva un significato anche se illogico, tuttavia più accessibile.

Esaurita l'Europa, la vena ispiratrice di motivi di successo si trasferì in Asia. Primo il Giappone, ove sulle reminiscenze della patetica storia di Madama Butterfly, arrivò un giorno, sbarcato da una bianca nave, un "*bruno marinaio*" che "*aveva negli occhioni / l'incanto del suo mar / e chiusa in cuor la febbre dell'amore*" che alle prese con le musmé e le gheise non poté non cantare, come una volta il capitano Pinkerton, "*Bambole di seta*".

E come dimenticare, una volta in Asia, il passaggio obbligato di Singapore? E volteggiò sulle ali del successo

"*Mailù / sotto il cielo di Singapore / sotto un manto di stelle d'or / tu m'hai rubato il cuore*".

E poiché l'italiano era sempre il Casanova, la reincarnazione di quello che oggi si chiama "latin lover", una volta che approdò fra gli indù, che cosa non ti va a combinare? Incontra la giovane Zighi Paghi Zighi Bu, che era la figlia del gran capo di laggiù, una "*bella bajadera, piccola e leggera*" che somigliava tutta al padre Zighi Bu. Cosicché l'italiano se la prese per la mano per portarla in un luogo appartato e lontano, sotto un albero. A che fare? Lo si può facilmente arguire. Al punto che la chiusura della canzone non faceva altro che esprimere il senso dinamico ed onomatopeico di fare all'amore. E penso che già in questa canzone era in *nuce* o se volete il germe di quel fenomeno italiano che, dopo l'esperienza di Rodolfo Valentino, venne chiamato "gallismo" e che Vitaliano Brancati satireggiò più tardi nella sua opera letteraria. L'eccezione, questa, che conferma la regola.

Prima di uscire dal continente vecchio, non ci rimaneva che l'Africa. Ma una semplice puntatina nel Sudan, per far sapere a un certo Jim dal colore di cioccolata e alquanto elettrizzato dai ritmi moderni della canzone negro-americana, che la musica italiana era in verità più bella di ogni motivo straniero. Ossia un discorso a nuora perché suocera intendesse. O meglio un'anticipazione quasi di quel regime di autarchia e di nazionalismo, anche nel frivolisimo mondo della canzone.

Ma una volta che l'aviazione italiana aveva arditamente violato i cieli dell'Atlantico, cinque secoli dopo Cristoforo Colombo, bisognò interessare le masse anche ai popoli, al folklore, alle usanze delle due Americhe, cominciando da quella latina che aveva più affinità di sangue e di tradizioni con noi. Intanto entra di moda il tango, grazie al primo film di successo di Rodolfo Valentino, resosi famoso in tutto il mondo per aver ballato in una bettola la "Cumparsita" nel film "I quattro cavalieri dell'Apocalisse". E siccome il tango aveva aspetti del tutto lascivi e propedeutici verso una più aperta sensualità che andava facendosi strada nella società dell'epoca, cominciò a languire e a glissare sulle corde dei violini il motivo di "*Argentina*" che era regina del tango e che, al suon d'un orchestra trascina tutti nel "*folle tando d'amor*". Il che varrebbe a dire, parafrasando un famoso verso dantesco, "galeotto fu il tango e chi lo scrisse", perché il tango fece le sue vittime d'amore, fra un "*casqué*" e l'altro, sì da ridurre i ballerini in un sol sviluppo umano. E proprio in Argentina, non poteva non venire ambientato l'altro famoso tango "*La ronda del piacere*" dove "*un bandolero stanco / corre la Sierra misteriosa / sul suo cavallo bianco / in cerca di quella "ronda del piacere" che va a godersi nell'oscurità i "baci di passion" dato che l'amore, quando è vero, non sa proprio tacere.*

E poiché ci troviamo nell'America del Sud, non possiamo tralasciare la canzone "*Ramona*" e "*Creola*", due grandi successi.

Poi venne "*Brasil*" per farci sapere che il caffè di cui eravamo e siamo ancora i più grandi consumatori, si coltivava laggiù. E si cantava "*Nel Brasil / fra le mille piante del caffè*"; mille, per eufemismo e per esigenza metrica, quando si sarebbe dovuto dire "milioni" di piante. Ma, come nelle scene teatrali, anche la canzonetta si esprimeva per simboli. E "*Brasil*" che è sempre un tango, corse sulle ali del successo, concludendosi che nessun luogo della terra era "*più gentile di quel cielo e di quel mare*" dove "*l'appassionata gioventù / si culla in sogni ed in chimere /*". Quei sogni e quelle chimere prodotto nella nostra fantasia proprio dall'uso indiscriminato di quella che, alla fine del '700, Parini aveva chiamato "*la bruna, odorosa bevanda che simile al corso di scoppiato vulcan / fumanti, ardenti, torbide, spumose inondava le tazze*".

Proprio vero che la poesia quasi sempre riesce a prevedere certi sviluppi economici e commerciali.

Dal Brasile al Paraguay "*ove t'innamorerai / d'una piccola ciquita*" giacché, in quelle terre, la lingua ufficiale è sempre lo spagnolo, la stessa che abbiamo precedentemente ascoltata in altre canzoni iberiche. E infine una puntatina all'Avana non poteva mancare: proprio per farci sapere che in nessuna parte del mondo poteva esistere "*donna più sensibile e più strana*".

Terminato il giro turistico-geografico-canoro dell'America Latina, ci si accorge che proprio in America è avvenuta la grande emigrazione del nostro popolo diseredato. E poiché è stato sempre agitato il fenomeno del lavoro nero, e in considerazione che l'italiano ha sempre recitato il ruolo dell'operosità del sacrificio, appare la canzone "*Miniera*" ossia un *revival* di quella situazione angosciosa che ai primi del secolo aveva ispirato la canzone napoletana "*Partono i bastimenti*" / "ecc. ecc. che aveva tanto sensibilizzato il sentimentalismo della nostra gente, come controproposta musicale a certi film di grande successo, ispirati proprio alle famose e tristi condizioni dei nostri emigrati, partiti alla ventura nelle favolose terre dell'America. Non deve sfuggire, a questo proposito, il fatto che già sulle contrade italiane, a puri scopi nazionalistico-sentimentali, era stato sfruttato dagli storiari il grave episodio della condanna a morte di Sacco e Vanzetti, vittime innocenti di repressione di un moto libertario. E appunto con "*Miniera*" si vuole non solo impedire l'emigrazione, ma addirittura favorire l'immigrazione, dato che il regime aveva probabilmente nelle sue finalità anche quella di richiamare in patria i propri figli dispersi.

Sentiamo la storia di questo "*bruno minatore*" che all'interno di una bettola, stuzzicato nei ricordi dal "*suono di una chitarra havayana*" pensa al suo "*cielo di stelle, cielo color del mare*" che era lo stesso cielo del suo casolare invocando di portarlo in sogno verso la patria sua e verso un cuore che muore di nostalgia. Poi il fattaccio: scoppia il grisou, la miniera è in fiamme e se non fosse stato il coraggio temerario del bruno minatore italiano, tutti sarebbero periti nel disastro.

Come si può vedere, storia più patetica e lacrimevole non si poteva immaginare al fine di riproporre l'eroismo italiano anche verso gente cui non si è legati da vincoli di sangue che non fosse quel sentimento cristiano, altruistico della vita per cui ogni uomo è fratello dell'altro perché figlio dello stesso Padre.

Se la canzone, dunque, aveva, fra le righe, un sottofondo e meglio un'ordito sociale, si doveva anche sollevare, sempre nel campo del lavoro, (che era argomento del resto maggiormente sensibile negli strati più popolari del nostro paese), il problema della sicurezza, appunto per evitare all'uomo, indifeso di fronte al bisogno e alla brutale grandiosità delle macchine industriali, il sinistro mortale, per la carenza di leggi che probabilmente non davano troppa garanzia d'incolumità nel campo del lavoro. Ricordo di essere rimasto profondamente impressionato da un episodio letto su di un giornale dell'epoca, riguardo ad un operaio di una ferriera italiana che era scivolato dentro il crogiuolo del ferro fuso: e che nel cimitero era stata collocata una stele di quel metallo ove si era disciolta tutta la sua materia organica, a consolazione dei famigliari e degli amici superstiti. Ed esce, come espressione di solidarietà nazionale ma anche come denuncia sociale, un'altra canzone "*Ferriera*" nel cui bozzetto viene rappresentata la famiglia di un lavoratore d'un qualsiasi centro siderurgico della nostra patria. Diceva "*Negli altiforni della città / l'acciaio fuso sfavilla già / ma il fuoco traditore / investe il forgiatore / presso il compagno che muor laggiù / nessuno canta più*".

"Suona campana, suona vien giù la sera" ecc. ecc.

Una canzone che, nella sua semplicità, avrà pure avuto una sua precisa efficacia anche se è ampiamente dimostrato che la sicurezza nel lavoro è sorta sempre tardiva e dal sangue di chi ha dovuto pagare per tutti il prezzo della propria vita.

Il fenomeno patetico e lacrimevole della canzone, si sposta verso un settore più famigliare e quasi direi pedagogico: quello dei bambini che vengono troppo spesso ignorati dalle mamme da quelle mamme che cominciavano a sentire nelle vene scorrere un po' di quel sangue che aveva animato il bovarismo o quel femminismo erotico e superficiale, che si andava affacciando alla ribalta della società del tempo, grazie al Variété o al cinema; e che non era altro infine che lo scimmiettamento di un fenomeno americano dove il divorzio era già di casa, dove la libertà sessuale aveva tracciato le sue ampie autostrade, dove il lavoro femminile era dettato da un'esigenza di autonomia e non di collaborazione domestica, dall'esigenza di gestire la propria bellezza e il proprio corpo sulla scena della vita. Che va oggi sotto il nome di femminismo.

Le mamme, perciò, coinvolte in questa ricerca smaniosa, cercarono di accrescere il fascino e la bellezza, quello che si chiamerà poi il "sex appeal" impersonato dalla spregiudicatezza di un'attrice americana, Mae West, e con l'ausilio di quella scienza che si chiamava e si chiama tuttora "cosmetica" e "moda", e nella ricercatezza delle proprie esigenze, dimenticando il problema e la presenza dei figli e dei bambini che nella madre non riuscivano a trovare più spazio a quell'istinto che era anche dell'animale; ossia quel mondo di affetto, di difesa e di comprensione, oltre che di poesia, di cui i bambini hanno assolutamente bisogno, specie nei primi anni della loro vita. Ed ecco "*Balocchi e profumi*", come un deciso richiamo alle coscienze materne, così come più tardi tentò nel cinema De Sica con un famoso film "I bambini ci guardano"; anche se meno tragico.

La storia è assai semplice: una bambina, stanca di passare inascoltata davanti alle vetrine dei balocchi e di sostare troppo a lungo nei negozi di "ciprie, colonie e coty" rimproverava dolcemente e con gli occhi pieni di lacrime, sua madre per l'eccessivo egoismo, quello cioè di comprare soltanto i profumi per sé. Poi dal profumo, all'adulterio. E la bambina intristisce e si ammalava gravemente, di un male oscuro che ha le sue radici nella tristezza, nella malinconia, nella disperata solitudine. Solo allora la mamma "*corre a vuotare la vetrina / per la sua figliola ammalata*".

"Grazie, mormora la bambina / vuole toccare quei balocchi / ma il capo già reclina e già socchiude gli occhi / piange la mamma pentita / stringendola al cuor". per le loro esigenze voluttuarie, per non dire di più e di peggio:

Un pentimento tardivo, ma che avrà certamente proposto il problema nella coscienza di numerose mamme, contribuendo notevolmente a risvegliarne l'amore materno. La scienza pedagogica aveva incontrato notevoli ostacoli nell'affermazione di certe esigenze didattiche - non bisogna dimenticare che la Montessori, tanto per citarne una, di fronte all'insensibilità verso questi problemi, espatriò per andare a sperimentare le sue teorie e la sua didattica in terre straniere, in India se ben ricordo, negli strati più poveri e più miserevoli di quelle popolazioni asiatiche -; e poté forse servirsi della canzonetta di successo per sensibilizzare la società intorno a un problema che minacciava di spaccare la famiglia: e questo il regime non lo voleva né lo poteva volere.

Fra il 1929 e il 1930, esce una canzone che, nonostante il suo stile melodico di gusto prettamente romano, non incontrò presso il pubblico troppa fortuna. Eppure era un tema che aveva alle spalle, come stimolo culturale, una celeberrima poesia del 1910 di Aldo Palazzeschi, dal titolo "Fontana malata" ove il futurismo sperimentava le sue nuove teorie estetiche; ed un poema sinfonico di vasto respiro popolare ed elegiaco, "Le fontane di Roma" di Ottorino Respighi del 1917.

La canzone in questione, "*Fontana Muta*" ripropone i tre tempi della vita d'un uomo: l'alba, il meriggio e la notte; o meglio l'aspirazione, la realtà e la delusione. Infatti i tre temi sono: *Fontana all'alba*, *Fontana al Sole*, *Fontana muta*.

Frattanto ci fu il successo del primo film sonoro e parlato che ebbe dello straordinario, in quanto si venne a stabilire la continuità dell'immagine concomitantemente alla parola pronunciata, senza più l'interruzione delle didascalie che furono, è bene dirlo, l'handicap degli analfabeti e dei semi-analfabeti. Il primo film, per chi lo può ricordare, era intitolato "La canzone dell'amore", già preceduto da un film americano di All Johnson "Il cantante pazzo" che si serviva, nei momenti della canzone cantata, di un disco collegato all'immagine, pronto a farci sentire la vera voce dell'interprete. Così il film sonoro e parlato, dove si potevano anche ascoltare i pensieri che correvano nella mente dei singoli personaggi, conquistò le folle di tutto il mondo e in particolare del nostro paese, e con esso la canzone dell'amore, appunto "*Solo per te Lucia*".

La canzonetta cominciò o meglio seguì a cavalcare nell'etere sulle onde della radio e a correre da una città all'altra con la rapidità inconcepibile del pensiero. Inconcepibile soprattutto per quel tempo quando Marconi da Genova, con un semplice impulso elettrico, aveva illuminato, in pochi secondi, la facciata del Palazzo dell'Esposizione Universale di Sidney, in Australia. Il genio italiano, insieme all'ardimento dei transvolatori, camminava con successo incontrastato sulle vie del mondo. Per cui la radio cominciò a rappresentare non più un oggetto di lusso o voluttuario, bensì quello che oggi si chiama "mass-media" ossia un mezzo di comunicazione alla portata di tutti, almeno di buona parte degli italiani che aveva già sperimentato - e con successo - la piacevolezza degli acquisti a pagamento rateale. La cambiale non fu più una vergogna o una preoccupazione e le radio popolarono ogni caffè, ogni pubblico locale di rispetto, ogni piazza, ogni famiglia, anche per le esigenze diffusionali di quanto il regime stava attuando in Italia.

Con l'invenzione dei treni popolari, nemmeno la geografia restò quella materia di studio fatta di fantasia o di carte geografiche, cosicché non fu più possibile confondere città del nord con città del sud o viceversa. E mentre i treni popolari correvano affollati sui binari di tutta Italia, che si rese proverbiale per la precisione degli orari ferroviari, la canzone imboccò un altro filone: quello della conoscenza delle città italiane per la caratteristica che ognuna poteva rappresentare, e per la facilità di poter apprendere e conoscere le peculiarità turistiche e gastronomiche di ognuna di esse.

Ma tutto ciò era stato già favorito da quel fenomeno letterario che, nel primo dopoguerra, si affermò polemicamente come espressione di un gusto col nome di "Strapaese" (di cui furono fondatori Maccari con il "Selvaggio", Longanesi con "L'Italiano" e Malaparte con "L'Arcitaliano"). Che non erano infine che tendenze ispirate alle schiette tradizioni italiane contro ogni forma di cosmopolitismo ed esterofilia che aveva preso ad imperare anche nel mondo della canzone e del Varieté con le più grandi "vedettes" della musica leggere come Anna Fougez, Isa Blurette, Lidia Johnson, Lucy d'Albert e Wanda Osiris, tutte artiste italianissime che avevano rinunciato al loro nome e cognome per un maggiore successo. E fece un certo furore, a quel tempo, la canzone "*Paesanella*".

A "Strapaese" si contrappose un'altra tendenza con atteggiamenti polemicici che andò sotto il nome di "Stracittà" e che ebbe come sostenitori Bontempelli, Alvaro Cecchi, forse come intendimento di lotta contro un certo provincialismo, ostinato a rimanere entro i confini naturali della propria terra, in un momento o in un anelito europeistico che voleva aprire, seppure progressivamente, le frontiere in senso più vasto e forse universale. E "*Paesanella*" fece eco alla canzone "*Stramilano*" di cui già abbiamo parlato.

Le polemiche che ne scaturirono ebbero però carattere effimero in quanto sia l'una che l'altra tendenza mancarono di un preciso intento ideologico; cosicché in breve si estinsero quando non conversero in vario modo fra loro, forse per un bisogno di sopravvivenza.

Fece successo la canzone, pure se dialettale, della "Madunnina" che era il simbolo della città lombarda, della capitale dell'Italia settentrionale, la città per antonomasia, quella che vantava di tenere in piedi tutta l'economia italiana. E poiché Torino non voleva essere da meno, ecco la canzone "*Piemontesina*" che romanticamente portava il ricordo verso quell'altra più famosa canzone-romanza di "*Signorinella*".

Ed eccoci in Toscana. Qui fuoreggiava Spadaro con "*La mi porti un bacione a Firenze*" che era canzone di teatro; mentre fece maggior successo "*Sull'Arno d'argento*" e "*Serenata fiorentina*". Ma chi si abbandonava così voluttuosamente sull'Arno, non poteva non arrivare a Pisa per accorgersi che in quella città c'era anche una torre che pendeva. E così si cantò pure "*Evviva la torre di Pisa*".

Ma poteva mancare Roma, la città dei Cesari, del Papato, del Fascismo, delle gozzoviglie, delle crapule? Cosicché la ragazza romana, orgogliosa della sua condizione di cittadina del mondo, cominciò a sgonnellare per le vie di Roma al canto *"Lasciatela passare / la bella romanina"...*

Da Roma ai Castelli, ci si era già arrivati per via di Petrolini che aveva cantato la sagra del vino e dell'uva, Frascati, Genzano, Marino e Albano, in un tripudio di bagordi e di baldoria, soprattutto per il fatto che il vino, sgorgante dalle fontane, non si pagava. E quando non si paga, si sa bene come va a finire.

Poi fischiettando fischiettando, ci si svegliò all'alba di un bel giorno *"là nell'Abruzzo tutto d'or"* per ammirare le *"prosperose campagnole che scendono le valli in fior"*. Per cui non poteva mancare l'invito perentorio, quasi allettante, per andare a vivere in campagna, per svegliarsi con il gallo, a specchiarsi nel ruscello, per vedere tutto il mondo color di rosa dove l'aria non era quella già inquinata della città.

Ma inevitabilmente prese piede la canzone goliardica, politica, che i giovani cantavano nel corso delle manifestazioni di regime, dallo *"Sciator"* a *"Va, la vita va"* che presero a trattare l'ardimento e il diritto all'espansionismo, come inevitabile destino della Roma imperiale che ordinava anche al sole di fermare il suo carro sui colli eterni per accorgersi che nel mondo non c'era niente di più grande e più bello di Roma. Che fu poi un adattamento politico di un più famoso canto latino, il *"Carmen Saeculare"* di Orazio che non ebbe mai nulla a che fare né con Mussolini, né col Fascismo, ma solamente con Augusto, primo imperatore di Roma, e con la Romanità.

Siccome già l'Italia parlava con un certo orgoglio della sua quarta sponda, occorreva creare qualche cosa che potesse far riapparire all'orizzonte un Impero. E con i primi contingenti che andavano, si diceva, a vendicare gli eroi di Adua per la conquista dell'Africa Orientale, si cantò *"Faccetta Nera"*. Fu l'allegro passo delle giovani leve verso una conquista che doveva e voleva essere una vendetta; e quando le azioni sono dettate dalla vendetta, si avvera il detto evangelico che l'abisso invoca l'abisso. Anche se Mussolini aveva potuto, pieno di orgoglio, gridare ai quattro venti che l'Impero era riapparso sui colli fatali di Roma, anche se brevemente.

Ci fu ad un certo punto una pausa di riflessione, una speranza che, con la conquista dell'Impero, l'Italia avesse soddisfatto la sua sete di dominio e di espansione. E la canzonetta ebbe quasi una ripresa "piccolo-borghese" un desiderio di far migliorare le condizioni economiche e salariali di tutti i lavoratori: tanto che prese piede un'aria che tutti cantarono con una segreta speranza nel cuore:

"Se potessi avere / mille lire al mese"

che era l'aspirazione massima di ogni italiano; e che rappresentava un terzo di quell'assegno che l'allora Ministero della Cultura Popolare (Il Min. cul. pop.) inviava a domicilio di ogni artista italiano e che ben pochi ebbero la forza di rifiutare.

E con la pace riconquistata dopo l'avventura africana, e dopo le minacciose conseguenze delle sanzioni economiche contro l'Italia, si cominciò a respirare un'apparente atmosfera di tranquillità; e venne un richiamo alla vita che è sempre bella. La canzone conseguente a questo anelito fa proposta, attraverso il cinema, dalla voce di uno dei più celebri tenori dell'epoca, Tito Schipa, che lanciò la canzone *"Vivere"*.

Ma la canzone ebbe anche una sua piega di cortesia, di invito alla civile convivenza negli enormi caseggiati che cominciarono a sorgere nelle grandi e medie città, creando quel fenomeno della convivenza per cui gli inquilini di uno stesso palazzo non avevano il modo di incontrarsi e di conoscersi fra loro. E siccome le radio urlavano quasi a dispetto da una finestra all'altra delle case italiane, sorse un invito:

"Abbassa la tua radio, per favore" ecc. ecc.

di modo che nel desiderio di poter ascoltare il battito dell'altrui cuore, si potesse almeno evitare tutto quel rumore che la nuova musica cominciava a portare e che poi subentrò e subentra tuttora da padrone in ogni settore della vita italiana e mondiale.

Purtroppo l'Italia tornò presto in grigio-verde, riprendendo a marciare verso le frontiere anche le più lontane, e innaturali. E alla spavalda sicurezza di *"Vincere, vincere, vincere"* si sostituirono le tristi note di quell'altra canzone tedesca che aveva già nel ritmo un che di funebre, di triste, disperato pessimismo: quella di Lili Marlene che l'umanità cantò in tutte le lingue a significare che nel mondo, dopo la guerra, non ci sarebbero stati nè vincitori, nè vinti, ma la miseria materiale e morale del genere umano. Il quale aveva follemente impiegato ogni sua ricchezza e risorsa per una distruzione che allora non risparmiò nessun angolo di questo che Pascoli definì un "atomo opaco del male".

Bruno Blasi

Conferenza tenuta nell'Auditorium di S. Pancrazio il 14-7-1979 con la partecipazione della cantatrice LEONARDA BETTARINI e del maestro UBALDO PALLOTTI, al pianoforte.