

In Verbis

Lingue Letterature Culture

anno V, n. 2, 2015

Lingua, canzone, identità

InVerbis Lingue Letterature Culture
Semestrale del Dipartimento di Scienze Umanistiche – Università degli Studi di Palermo

Comitato scientifico: Ignacio Arellano, Laura Auteri, Annamaria Bartolotta, Nicolas Bonnet, Enrica Cancelliere, Attilio Carapezza, Stephen Greenblatt, Thomas Krefeld, Franco Marengo, Aurelio Principato, Michela Sacco, Giovanni Saverio Santangelo, Biancamaria Scarcia Amoretti

Direzione scientifica: il Direttore pro tempore del Dipartimento Laura Auteri

Comitato di redazione: Luisa Amenta, Francesco Carapezza, Matteo Di Gesù, Francesco Paolo Alexandre Madonia, Assunta Polizzi, Laura Restuccia, Chiara Sciarrino

Direzione e redazione
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Viale delle Scienze, Edificio 12, 90128 Palermo
e-mail: inverbis@unipa.it; dipli@unipa.it

Direttore responsabile: Guido Valdini

Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 5 dell'11 febbraio 2011

Editore

Carocci S.p.a., corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma
Tel. 0642818417, Fax 0642013493, e-mail: riviste@carocci.it

Abbonamenti 2015: per l'Italia € 38,00, per l'estero € 55,00.
Prezzo fascicolo singolo € 22,00, doppio € 44,00.

Il versamento va effettuato a favore di Carocci editore S.p.a., via Sardegna 50, 00187 Roma con una delle seguenti modalità: – a mezzo di bollettino postale sul c.c.n. 77228005 – tramite assegno bancario (anche internazionale) non trasferibile – con bonifico bancario sul conto corrente 000001409096 del Monte dei Paschi di Siena, filiale cod. 8710, via Sicilia 203/A, 00187 Roma; codici bancari: CIN X, ABI 03400, CAB 03201 IBAN IT92C0103003301000001409096 - SWIFT BIC: PASCITM1Z70.

La sottoscrizione degli abbonamenti può essere infine effettuata anche attraverso il sito Internet dell'editore www.carocci.it, con pagamento mediante carta di credito.

Gli abbonamenti decorrono dall'inizio dell'anno, danno diritto a tutti i numeri dell'annata, e, se non vengono tempestivamente disdetti, si intendono rinnovati per l'anno successivo. Le richieste di abbonamento, numeri arretrati e tutte le questioni relative devono essere comunicate direttamente a Carocci editore.

Realizzazione editoriale: Studio Editoriale Cafagna, Barletta

Finito di stampare nel dicembre 2015 presso la Litografia Varo, Pisa

Stampato con fondi del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo.

ISSN 2279-8978

ISBN 978-88-430-7596-6

Indice

Lingua, canzone, identità

- Introduzione 7
di *Roberto Sottile*
- Canzone e dinamiche socioidentitarie nelle memorie
degli artisti di café-concert 13
di *Massimo Privitera*
- Cantare in lingua minoritaria: musica e identità
a confronto in area occitana e francoprovenzale 29
di *Paolo Benedetto Mas, Silvia Giordano*
- Lingua di donna. Roberta Alloisio canta i dialetti di Genova 41
di *Lorenzo Coveri*
- 'O dialètt' r"o bblùs. Per un'analisi linguistica delle canzoni 51
di *Pino Daniele*
di *Francesco Avolio*
- Le radici ca tieni*: italiano, dialetto e rap nel Salento 71
di *Mirko Grimaldi*
- Lingua, musica e identità: la doppia vita di un gergo 87
di *Marta Maddalon*
- Place Identity* e marcatezza diatopica nella canzone
dialettale siciliana 103
di *Roberto Sottile*

La canzone popolare italiana fra implicazioni diastratiche e riusi colti di <i>Giuseppe Paternostro, Vincenzo Pinello</i>	119
---	-----

Studi

Riscrivere i confini: una nuova mappa fra Roma e Mogadiscio di <i>Angela Landolfi</i>	133
---	-----

Inediti

Un'autobiografia linguistica di <i>Edoardo De Angelis</i>	147
--	-----

Recensioni	157
-------------------	-----

Abstracts	171
------------------	-----

Elenco Referee InVerbis 2014

Giancarlo Alfano (Università di Napoli 2); Luisa Amenta (Università di Palermo); Elvira Assenza (Università di Messina); Gandolfo Cascio (Università di Utrecht); Silvia Contarini (Università Paris x-Nanterre); Pasquale Guaragnella (Università di Bari); Daniela La Penna (University of Reading); Guido Nicastro (Università di Catania); Loredana Polezzi (Università di Warwick); Licinia Ricottilli (Università di Perugia); Roberto Sottile (Università di Palermo); Stefano Verdino (Università di Genova).

Errata corrige volume 1/2015

p. 7, line 9 from below: 'known' instead of 'know'; p. 83, line 7: 'de' instead of the first 'présents'; τά instead of τὰ in the following lines: p. 26, line 5 from below; p. 30, example (5); p. 36, example (13); p. 36, line 17 from below; p. 36, line 15 from below; p. 36, line 4 from below; p. 37, line 3; p. 37, line 5; p. 37, fig. 5; p. 37, line 6 from below; p. 39, line 10 from below; p. 39, line 5 from below.

Canzone e dinamiche socioidentitarie nelle memorie degli artisti di café-concert

di Massimo Privitera*

Oh! regarder vivre... quelle amusante chose!

Guilbert (1927, p. 222)

In queste pagine propongo una lettura trasversale di una decina di libri autobiografici pubblicati da cantanti francesi di café-concert – dalle *Mémoires* di Thérésa¹, scritte a ventotto anni nel 1865, a *J'ai chanté* di Charlus², scritto a novant'anni nel 1950³. Anche se possono nascondere più cose di quante ne rivelino⁴, queste narrazioni autobiografiche

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Thérésa è il nome d'arte di Emma Valadon, 1837-1913, la prima grande diva del café-concert, nonché, in assoluto, una delle prime dive moderne (per le notizie sugli artisti della canzone, faccio riferimento, oltre che alle stesse autobiografie, a Louis-Jean Calvet, *Cent ans de chanson française*, l'Archipe, s.l., 2006 e al prezioso sito www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.fr).

² Charlus è il nome d'arte di Louis Napoléon Defer (1860-1951), dotato di una bella voce di tenore naturale, che si distinse per essere particolarmente attivo nelle registrazioni sonore, sin dalla metà degli anni Novanta dell'Ottocento; e siccome all'epoca ogni cilindro era unico e non replicabile, registrava anche ottanta volte al giorno lo stesso pezzo.

³ Nel corso dell'articolo i libri saranno citati con il cognome o il nome d'arte di ogni autore, seguiti dalla data di pubblicazione e dal numero di pagina, quando è stata utilizzata la stampa originale, o dalla data di pubblicazione e da diverse indicazioni (specificate in Appendice) quando sono state utilizzate le versioni online disponibili sul citato sito www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.fr. Per le citazioni bibliografiche complete rimando all'elenco in Appendice. Tutte le traduzioni dal francese sono mie.

⁴ Sulla complessità e sull'ambiguità della scrittura autobiografica esiste una nutrita letteratura di cui non è possibile rendere conto in questa sede. Rimando solo

sono oggetti di grande interesse per gli storici della canzone, testimonianze di prima mano non solo sul mondo del teatro popolare ma più in generale sulle ambizioni, i valori, i gusti estetici delle classi lavoratrici urbane⁵. Dei tanti possibili percorsi di lettura, qui privilegerò ciò che la cantante Eugénie Buffet ha definito l'ebbrezza del «vino dell'anima che si chiama: la Canzone» (Buffet, 1932, p. 16)⁶; cioè il modo in cui, attraverso la canzone, i nostri protagonisti hanno potuto costruirsi un'identità pubblica e hanno ottenuto promozione sociale.

Avvicinandosi a questi libri (si veda l'elenco in Appendice), una prima domanda riguarda il perché tanti cantanti si siano messi a scrivere memorie. In realtà la cosa non appare singolare se si pensa che la riflessione autobiografica è stata e continua ad essere molto praticata da quelle categorie di artisti (non solo cantanti, ma anche attori e ballerini) il cui lavoro performativo non produce direttamente documenti scritti, soffre fortemente l'usura del tempo, ed è accompagnato da una particolare forma di malinconia. Come dice bene Thérésa a conclusione delle sue *Mémoires*:

Purtroppo tutto passa. Domani, forse, questo pubblico che mi applaude e mi reclama in scena mi ascolterà con indifferenza e freddezza. Non me ne vorrai dunque, caro lettore, di essermi preparata con questo volumetto la consolazione di vedere il mio nome sopravvivere al mio successo, in modo che, il giorno in cui avrò perduto la mia voce, mi restino almeno le mie *Memorie* (Thérésa, 1865, p. 316).

al fondamentale Ph. Lejeune, *Le pact autobiographique*, Seuil, Paris 1975 (trad. it. Il Mulino, Bologna 1986).

⁵ Nel corso del presente articolo compare più volte il termine “popolare”, il cui utilizzo è reso problematico dal fatto che “popolo” designa «sia il complesso dei cittadini come corpo politico unitario [... *peuple en corps*] che gli appartenenti alle classi inferiori [... *menu peuple*]» (G. Agamben, *Che cos'è un popolo?*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 30). Qui esso è stato usato nel senso che gli danno gli stessi protagonisti della mia ricerca: cioè il sistema di vita, di credenze, di valori e gusti delle classi medio-basse nella Parigi a cavallo fra Ottocento e Novecento (operai, sartine, impiegati, commessi, *trottins*, ma anche studenti, artigiani, piccoli commercianti ecc.); che è poi lo stesso *milieu* dal quale provengono gli artisti medesimi, e al quale principalmente si rapportano.

⁶ Eugénie Buffet (1866-1934), francese d'Algeria, dopo un periodo passato come *demi-mondaine*, mette a punto un nuovo tipo di personaggio, la «pierreuse», cioè la prostituta di strada dei boulevards. Impegnata in politica a fianco dei nazionalisti di estrema destra, diventerà famosissima per aver cantato per i soldati al fronte durante la Prima guerra mondiale, e per questo riceverà nel 1933 la Legion d'onore.

Gli artisti di cui mi occupo raccontano tutti che il successo è stato preceduto da una dura gavetta, ed è arrivato un po' all'improvviso, facendo emergere e definire la loro personalità artistica e conquistare il favore del pubblico. Il successo porta, per tutti, una stagione di felicità, la quale però a un certo punto viene interrotta da un imprevedibile fiasco, o da qualche altra circostanza catastrofica che fa precipitare indietro, obbligando a riflettere amaramente sulla natura della propria professione. Come arabe fenici i nostri artisti risorgono poi dalle ceneri, rifondano il proprio personaggio e ritrovano la strada per i cuori del pubblico; ma la brutta esperienza li lascia amaramente consapevoli della caducità del successo, della fama e della ricchezza, e infonde loro il desiderio di fissare su carta qualcosa che è tanto magnifico ed esaltante quanto fragile ed inafferrabile. A questo quadro va poi aggiunto che nel periodo che ci interessa, cioè dagli ultimi decenni dell'Ottocento alla Seconda guerra mondiale, il bisogno dell'autobiografia si rinforza negli artisti di café-concert grazie alla loro prossimità al mondo della Bohème, nel quale domina l'attenzione per *le vécu*, per la religione dell'esperienza vissuta⁷.

Ci sono ovviamente altre (co)motivazioni nella decisione di raccontarsi, come la voglia di descrivere il proprio ambiente, il café-concert. Questi cantanti fanno di essere protagonisti eccellenti di una stagione irripetibile, e la vogliono raccontare⁸. Inoltre, entrare in quel mondo ha significato conoscerne gli aspetti oscuri, normalmente ignoti al pubblico, e in un certo senso essi desiderano mettere in chiaro le reali proporzioni delle cose: «Ci si immagina, generalmente, che noi [artisti] non abbiamo altri elementi che l'orgia e lo champagne. È un grave errore. Tutti i giorni la battaglia ricomincia; perché prima cercavo di salire, e oggi ci tengo a non scendere» (Thérésa, 1865, p. 316)⁹.

Di fatto, tutti questi volumi di memorie sono zeppi di ritratti di colleghi e colleghe, e di aneddoti che li riguardano; come il libro di Paulus¹⁰, il primo divo in senso moderno, che si intitola *Trente ans de*

⁷ Cfr. M. Gill, *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 183.

⁸ Cfr. la dichiarazione esplicita di Charlus, 1950.

⁹ Maurice Chevalier, quando inizia, è un bambino senza vera esperienza del mondo, cresciuto da una «ammirevole donna del popolo» che «non vedeva il male». Così a tredici anni, ignaro delle trappole della vita «arrivai all'improvviso in questo ambiente fangoso del mondo dei poveri artisti», senza una guida saggia ed amica (Chevalier, 1946, pp. 72-3).

¹⁰ Jean-Paulin Habans (1845-1908), in arte Paulus, ha innovato radicalmente lo stile di canto del café-concert, introducendo durante la performance salti e saltelli che gli hanno valso la definizione di *gambillard*.

café-concert ed è una specie di enciclopedia del miglior spettacolo popolare parigino sotto la terza repubblica¹¹. Ciò ha uno scopo preciso. Il *café-concert* è un universo variegato, nel quale convivono diverse realtà: dai locali eleganti con i migliori artisti del momento, frequentati da un pubblico scelto¹², ad altri con meno raffinate ambizioni artistiche e con un pubblico composto da piccoli borghesi, piccoli commercianti, artigiani, e sartine, fino ai numerosi piccoli locali di quartiere, il cui stesso nome, *beuglants* (che deriva da *beugler*, cioè urlare, sbraitare), evoca gli spettacoli di intrattenimento a buon mercato, frequentati da un pubblico genuinamente popolare¹³. Ora, gli artisti esordiscono tutti nelle sale di quartiere, in cui vige la consuetudine di inserire nello spettacolo l'*audition*, cioè un momento riservato agli esordienti. Il pubblico poteva manifestare loro un'accoglienza benevola, o, più spesso, una fragorosa e feroce ilarità. Yvette Guilbert, con un «collo molto magro, molto lungo [...], niente seno, cinquantatre centimetri di vita» (Guilbert, 1927, p. 70) racconta così il suo debutto al Casino di Lione:

E fu il mio turno!... Il cuore mi si scatenò, perché la mia sola entrata in scena mi valse degli “ah! ah!” e degli “oh! la Principessa Magra!”

– Oh là là! È piatta, ha lasciato tutto nei bauli!

E risate, risate di tutta questa gioventù delle scuole. Per due o tre lunghi minuti sentii canzonature sul mio corpetto, troppo piatto! Non persi la testa e cantai. Improvvisamente, sull'aria di *Lampions*, “Dove sono le sue tette? Dove sono le sue tette?...”, e i piedi degli studenti scandivano queste parole buffe, mentre altri rispondevano “Sono nel baule! Sono nel baule!”. Dovetti uscire di scena, nel bel mezzo della mia canzone. All'improvviso tutta la sala

¹¹ Éloi Ouvrard ha pubblicato ben due libri (1894 e 1929) per analizzare la vita del *café-conc'* e dei suoi protagonisti. Ouvrard (1855-1938), detto Ouvrard père per distinguerlo da figlio Gaston (Ouvrard fils, 1890-1981), impostosi prima come *comique paysan*, inventa poi il genere del *comique troupier*, affettuosa parodia del soldato popolano. È stato anche compositore, paroliere e giornalista.

¹² Come la Scala e l'Eldorado, «chiamati, l'uno: il Tempio e l'altro: la Comédie-Française della Canzone» (Mayol, 1929, p. 127).

¹³ Questi locali popolari sono chiamati in diversi modi: *boui-boui*, *estaminet*, *caboulots*; cfr. C. Condemi, *Les café-concerts. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Quai Voltaire, Paris 1992, p. 143. Polaire (1933, p. 75) dettaglia così il pubblico che la viene ad ascoltare al Théâtre de Belleville: «negozianti del vicinato, prostitute truccate, ricoperte di gioielli falsi, ragazzi in berretto ed espadrillas, “ragazzi di vita” e venditori ambulanti. Presenza agitata, vibrante, d'un entusiasmo comunicativo...». I più importanti locali, con i loro caratteri, sono presentati in P.-R. Leclercq, *Soixante-dix ans de café-concert, 1848-1918*, Les Belles Lettres, Paris 2014, e nell'ormai classico F. Caradec, A. Weill, *Le café-concert*, Hachette, Paris, 1980.

mi fischiò, tentai di rientrare... ma il baccano era tale che dovettero calare il sipario!¹⁴

Ma nessuno di questi esordienti si scoraggia, nessuno si ferma ai primi traumi: ritentano, magari in un altro posto o con altre canzoni¹⁵. E quando finalmente il pubblico si convince che l'artista è da applaudire, il gestore del locale offre un primo contratto pagato, che segna l'inizio della carriera. Dopo qualche settimana (o mese) di esibizioni in quello stesso posto, se hanno davvero talento, gli artisti iniziano una vera e propria scalata, passando a locali di sempre migliore qualità, fino ai Templi della Canzone. Allora, una volta giunti in alto, la scrittura delle proprie memorie serve anche a marcare la differenza fra sé e le molte centinaia di professionisti, o aspiranti tali, che costituiscono il brulicante *parterre* del *café-concert*¹⁶. Gli elenchi selezionati di artisti di valore sono come una mappatura di una élite, una specie di repubblica dell'eccellenza cui appartiene colui o colei che ne mette su carta i nomi¹⁷.

Ciò è ancor più necessario per le donne, poiché «sembra incontestabile che una buona parte di esse ricorresse alle diverse forme dell'attività di prostituzione»¹⁸ – almeno agli inizi della carriera, quando, prive di mezzi di sostentamento, devono sottostare ad una serie di obblighi (come intrattenere i clienti dopo lo spettacolo per fargli

¹⁴ Yvette Guilbert (1865-1944) è stata la più famosa *disease*; autrice e compositrice, è, in assoluto, una delle figure più importanti nell'intera storia della *chanson* francese. Scrittrice raffinata, oltre alle memorie (Guilbert, 1927) ha scritto altri libri di riflessioni e ricordi, e un prezioso volumetto sull'interpretazione, *L'art de chanter une chanson*, Grasset, Paris 1928 (per un bilancio bibliografico cfr. *Yvette Guilbert, disease de fin de siècle*, Musée Toulouse-Lautrec-Albi, Musées d'Aix-en-Provence, Bibliothèque nationale de France, 1994: catalogo della mostra itinerante). Amica e corrispondente di Sigmund Freud, nel 1932 ebbe la Legion d'onore.

¹⁵ Tanto Mayol quanto Guilbert raccontano con orgoglio che, fischiati al loro debutto e cacciati via dai gestori, hanno urlato loro che sarebbero ritornati un anno dopo, pagati per una serata quanto in quel momento veniva loro offerto per un mese; ed effettivamente la profezia si avvererà: cfr. Mayol (1929, p. 31) e Guilbert (1927, p. 56).

¹⁶ La grande varietà umana dei professionisti del *café-concert*, con tutte le sue bassezze e meschinità, è efficacemente descritta in A. Chadourne, *Les Cafés-Concerts*, Dentu, Paris 1889 (reperibile in gallica.bnf.fr).

¹⁷ Secondo Condemi (*Les café-concerts*, cit., p. 157), autrice del più lucido studio sul *café-concert*, «Sull'insieme del secolo scorso [= XIX], non ci sono più di una cinquantina di cantanti che danno prova di un talento sufficientemente originale per avere diritto a compensi che finiscono per apparentarsi a vere piccole fortune».

¹⁸ Ivi, p. 159.

ordinare molto champagne), incluso l'esercizio non sistematico della prostituzione¹⁹. E in quest'ottica di autopromozione morale (valida anche per gli uomini, pur da un altro punto di vista) rientra il fatto di esibire nelle proprie memorie quelle personalità dell'alta società e dell'alta cultura che mostrano una vera e propria passione per il *café-conc'*, nobilitandone così l'arte e legittimando la promozione sociale dei loro migliori professionisti. La famiglia imperiale di Francia accoglie nei propri saloni Thérésa, "la Patti del boccale" (Thérésa, 1865, p. 2)²⁰. L'Infanta di Spagna, Louise d'Orléans, invita a palazzo reale Eugénie Buffet, per farla esibire davanti al re e alla regina, i quali «riprendevano in coro i ritornelli di alcune canzoni che mi avevano pregato di aggiungere al mio programma» (Buffet, 1932, p. 161). Leopoldo II del Belgio, ricorda ancora Buffet, sulla spiaggia di Ostenda «ci seguiva come un bambino attento, continuando a canticchiare nella lunga barba» (ivi, p. 97). Yvette Guilbert, in un'audizione privata, è molto lodata da Zola, Daudet, Loti, Mirbeau (Guilbert, 1927, pp. 148 ss.). Mayol²¹ a sua volta, nel salotto sceltissimo della pittrice Madeleine Lemaire, è molto applaudito dai grandi attori Sarah Bernhardt, Lucien

¹⁹ Interessante, in questa prospettiva, è il caso di Thérésa, che decide di scrivere le proprie *Mémoires* piccata dall'esser stata paragonata ad una ballerina di scarsa moralità, la Rigolboche, autrice ella stessa di un volume di memorie. Un importante critico aveva detto di lei: «- È la Rigolboche della canzonetta!. La parola era crudele; mi procurò molto dispiacere. Da allora l'ho spesso sentita risuonare nelle orecchie in mezzo alle calorose acclamazioni che mi riserva ogni sera un pubblico amico. [...] Che cosa ho in comune con questa donna, che, per qualche mese, ha goduto di una triste celebrità, e della quale il pubblico ha fatto giustizia? Non devo la mia reputazione ad un'arte che non si può confessare in pubblico, e non avrò mai da arrossire della mia fortuna» (Thérésa, 1865, pp. 1-6). Comunque, almeno, «al *café-concert*, la cantante, contrariamente alla prostituta della casa chiusa che è registrata presso la prefettura di polizia, ha il vantaggio di sfuggire alla sorveglianza delle autorità» (Condemi, *Les café-concerts*, cit., p. 161).

²⁰ J. Blanche, *Thérésa (1837-1913), première idole de la chanson française*, s.n., La Fresnay-sur-Chedouet, 1981, pp. 64 e 69.

²¹ Félix Mayol (1872-1941) è stato il più famoso di tutti i divi del *café-concert* del primo Novecento. Come dice Maurice Chevalier in una trasmissione televisiva dei tardi anni Cinquanta, «Mayol era il più popolare, perché era indiscutibilmente il più umano, il più semplice ed il più affascinante [...]. Quando Mayol entrava in scena c'era di colpo qualcosa che cambiava» (https://www.youtube.com/watch?v=Yochox_YOVO, ultima consultazione 6 luglio 2015). Su Mayol, cfr. Ch. Marcadet, *Du répertoire à la performance, ou comment Mayol s'imposa au café-concert*, in *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne, études réunies par S. Hirschi, E. Pillet et A. Vaillant*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes 2006, pp. 277-98.

Guitry e Réjane, e da uno scrittore di grido come François Coppée (Mayol, 1929, pp. 153 ss.).

Le memorie si scrivono anche per difendere la propria onorabilità, o per giustificare fatti dubbi del passato, o per fare da traino a fatti nuovi. Ad esempio Maurice Chevalier comincia a scrivere le proprie memorie nel 1943, durante l'occupazione della Francia, e ne pubblicherà il primo volume nel 1946 per rispondere al discredito che lo colpisce per esser stato (ingiustamente) accusato di collaborazionismo²². Mentre Polaire pubblica le sue memorie a cinquantanove anni, per provare a riaccendere l'interesse del pubblico dopo la rovinosa frana lavorativa seguita a grossi guai con il fisco²³.

Questi libri autobiografici sono molto diseguali – a cominciare dal formato, che va dalle 50 paginette di Charlus ai 10 tomi di Maurice Chevalier. Alcuni sono scritti di proprio pugno dagli artisti, ed è un piacere per il lettore scoprire ad esempio la prosa fine ed evocativa di Yvette Guilbert, o ritrovare nell'affabulazione di Maurice Chevalier lo stesso tono della sua personalità d'interprete. Altri ricorrono a scrittori professionisti, che ne “raccolgono le confidenze”²⁴; ma anche in questo caso si riconosce sempre, dietro ogni libro, una personalità forte, unica e inconfondibile.

²² Cfr. B. Lonjon, *Maurice Chevalier, le chéri de ces dames*, Les éditions du moment, Paris 2012, p. 101, e l'elenco completo a p. 229. *Ma route et mes chansons* è il titolo del primo volume di memorie, che diventerà poi titolo generale della serie: infatti, dopo il successo del primo volume, ne pubblicherà un totale di dieci, fra il 1946 e il 1969, tutti stampati a Parigi, da Julliard, tranne l'ultimo, da Presses de la Cité. Un ultimo volume, *On est comme on naît*, già consegnato all'editore, viene ritirato da Chevalier stesso poco prima di morire, ed è rimasto inedito; cfr. *ivi*, p. 210. I primi quattro tomi sono stati ristampati da Flammarion nel 1989, in un unico volume, con il titolo *Ma route et mes chansons*, e una prefazione di Charles Aznavour. Chevalier ha anche pubblicato scritti autobiografici in inglese: cfr. *ivi*, p. 229.

²³ Émilie-Marie Bouchaud (1877-1939), nata ad Algeri, esordisce a 14 anni con uno stile nuovo, un po' selvaggio, misto di sfrontatezza ed originalità, scegliendosi il nome d'arte di Polaire. A 18 anni interpreta il ruolo principale nell'adattamento teatrale di *Colette*, di Willy e Colette, segnando così l'inizio di una nuova e felice carriera di attrice.

²⁴ Alle spalle delle *Mémoires* di Thérèse, che pure il frontespizio dichiara «écrits par elle-même», starebbero ben tre diverse penne – Albert Wolff, Ernest Blum e Henri Rochefort (cfr. Blanche, *Thérèse (1837-1913)*, cit., p. 45). Nel 1868 Henry Morel pubblica *Les nouveaux mémoires de Thérèse*, «volumetto di 24 pagine che rettifica certe inesattezze delle prime Mémoires, e le completa sui tre anni appena trascorsi» (*ivi*, p. 68).

Centrale in questi libri è il mito dell'artista – un mito antico che prende un significato nuovo all'interno della cultura tutta parigina della Bohème²⁵. Comune a tutti è la rivendicazione di un'incontenibile vocazione a diventare artisti, un «sacro fuoco», come lo definisce Mayol (ivi, cap. II). «Dacché penso», scrive Thérésa (1865, p. 5), «la mia costante preoccupazione è stata di diventare un'artista». Le fa eco Mayol (1929, p. 9), oltre sessant'anni dopo: «Dalla mia più tenera infanzia, dal momento più lontano che mi possa tornare in mente, mi ricordo di aver avuto una sola ambizione: essere "ARTISTA"!... Non solo per la vana e facile gloria di comparire sul "palco"; volevo diventare *qualcuno*». Talvolta ciò è un'eredità familiare, un destino che si raccoglie da un genitore o da entrambi. «Mio padre, un umile musicista», racconta Thérésa (1865, p. 10),

andava a suonare il violino in tutti i balli dove si trovava pane per la sua famiglia. La sua più grande gioia era di sentirmi cantare le arie che suonava sul violino e che mi faceva provare per ore intere. È vero che non gli davo molto lavoro, perché bastava che mi suonasse tre o quattro volte la stessa aria perché la imparassi.

E quando, a sette anni, un signore la sente cantare e le chiede chi le abbia insegnato queste belle canzoni, lei risponde che è stato il padre: «– Ah! E che fa tuo padre, operaio? – No, signore, risposi con fierezza, è artista» (ivi, p. 11). Nel caso di Mayol la vocazione gli è insufflata da entrambi i genitori: «Mio padre e mia madre cantavano tutti e due, da dilettanti, d'accordo, ma molto bene» (Mayol, 1929, p. 9).

Ma cosa vuol dire 'essere artista' per giovani delle fasce più povere della società? È un complesso di emozioni forti, la visione di un mondo fatato che in una condizione di miseria appare irresistibile, come spiega bene Eugénie Buffet ricordando i primi spettacoli cui assisteva da bambina:

[...] il fascino della musica, la magia del canto, l'ardore dei "bravo!", il richiamo fatto agli artisti, mi trasportavano, mi rendevano folle. Restavo insensibile alle occhiate dei ragazzini della mia età, o agli sguardi troppo pesanti degli uomini maturi che stavano vicini a noi nel parterre: non vedevo che la chiarezza della scena, il mio sguardo si tuffava in questo bagno di luce, si meravigliava

²⁵ Sulla specificità dell'artista nella cultura della Bohème cfr. J. Seigel, *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Viking, New York 1986 (ma ho consultato la trad. francese, Gallimard, Paris 1991), e M. Gluck, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard University Press, Cambridge 2005.

dei colori violenti dei costumi, dell'arditezza delle silhouettes e della prospettiva delle scene. Il mio sogno prendeva una forma; la mia anima aveva una vita; non ero più una bambina incosciente e disorientata; ero già un'artista, per l'ampiezza del mio entusiasmo e la forza del desiderio. La mia decisione era presa, incrollabile. Avrei ormai rovesciato tutti gli ostacoli, calpestato tutti i rispetti, strappato dal mio cuore tutti i vecchi pregiudizi sentimentali perché trionfasse la mia volontà suprema: fare teatro (Buffet, 1932, p. 13).

Il mito dell'artista che vive in miseria perché risponde solo alle leggi della propria arte, elaborato dalla cultura della Bohème sotto la monarchia di luglio e ripreso sotto il secondo impero²⁶, offre ai nostri protagonisti un modo di purificare la propria povertà mettendola sotto il segno dell'arte²⁷. E ciò spiega perché sia così forte (e un po' patetico e commovente allo stesso tempo) il loro attaccamento alla definizione di *artista*. Colette, che per diversi anni è stata mima, ballerina ed attrice nel music-hall, descrive con tenerezza ed empatia l'ingenuo ma sincero voto alla religione dell'arte che caratterizza i suoi colleghi:

Gli artisti di café-concert... Come sono mal conosciuti, e diffamati, e poco compresi! Chimerici, orgogliosi, pieni di una fede assurda e sorpassata nell'Arte, essi soli, essi, gli ultimi, osano ancora dichiarare, con una febbre sacra:

– Un *artista* non deve... un *artista* non può accettare... un *artista* non deve acconsentire...

Fieri, certo, perché se hanno, spesso, sulle labbra un "Che porco mestiere!", o "Che schifo di vita!", non ho mai sentito uno di loro sospirare: "Sono infelice..."²⁸.

Infatti Mayol, nel 1929, si lamenta del fatto che tutti si attribuiscono questa qualifica, come il suo barbiere che se ne riempie la bocca ad ogni frase

[...] allora un giorno, irritato, gli dico:

– Ah! I barbieri sono diventati "artisti"! E allora come avreste chiamato Sarah-Bernhardt e Mounet-Sully?

Il figaro, imperturbabile, mi ha risposto:

– Ma, signore, artisti *anche* loro! (Mayol, 1929, pp. 320-1).

²⁶ Su questo tema cfr. soprattutto Seigel, *Bohemian Paris*, cit., in particolare cap. v.

²⁷ Thérèse (1865, p. 104) ricorda con nostalgia i primi tempi della sua carriera, quando, ancora sconosciuta e squattrinata, passava spesso le notti sul Boulevard du Temple parlando e cantando: «Adoravo queste notti passate quasi interamente sotto le stelle, con gli artisti, miei compagni».

²⁸ Colette, *La Vagabonde*, Michel, Paris 1990, p. 92. Sull'attività teatrale di Colette, cfr. C. Pichois, A. Brunet, *Colette*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2000, cap. 7.

Allo stesso tempo, però, Mayol si compiace di raccontare un aneddoto grazie al quale possiamo assaggiare la stratificazione simbolica del termine “artista” nel mondo popolare, fra anticonformismo bohèmien e scurrilità²⁹. A Ginevra degli amici lo portano in una casa chiusa, per mostragli una giovane e bella donna tutta tatuata:

[...] aveva sul lato anteriore della sua persona un’iscrizione molto chiara nella quale si leggeva: “*Ingresso del pubblico*”, e sull’altro lato, alla stessa altezza, un’epigrafe simmetrica annunciava: “*Ingresso degli artisti*”. Non ho mai osato domandare dove si trovasse la scena... (ivi, pp. 113-4).

Ed è sempre Mayol (ivi, p. 231), dovendo difendersi dall’accusa di brama di danaro, a spiegare molto bene quale sia la molla principale del sogno di diventare artista:

Ci tengo [...] a fissare un punto esatto della mentalità di un artista: la prima cosa cui aspira, quella per la quale spende senza risparmiarsi i suoi primi sforzi è, prima di ogni altra cosa, *il successo*. Arrivare a farsi un nome, salire ogni giorno un gradino in più della scala che accede alla riuscita, arrivare ad essere conosciuto e amato dal pubblico, queste sono le prime ambizioni del debuttante, anche se non ha niente, o quasi niente, per realizzarle.

Il danaro e il piacere di possederlo vengono dopo – ma, almeno in molti casi, sarebbe meglio dire con Stan Laurel che «i soldi vanno e vengono»³⁰. Tanti artisti non hanno alcuna abitudine all’amministrazione oculata dei propri guadagni, né tanto meno al risparmio: dissipano ingenti guadagni in cattivi investimenti, come Paulus³¹, o magari dilapidando enormi fortune ai tavoli da gioco, come la Bella Otero³². Nelle sue memorie Polaire riporta un articolo del 1929 del deputato A.R., il quale simpateticamente spiega: «Polaire non sarebbe stata l’artista che è se avesse saputo praticare i principi di ordine e di economia che sono la forza degli onesti borghesi terra-terra [...]. Il danaro è, per

²⁹ «Noi siamo un’altra cosa: siamo artisti. Abbiamo vedute più larghe» dice Totò in *Yvonne La Nuit*, film del 1949 di Giuseppe Amato, con Olga Villi, Frank Latimore, Gino Cervi e Eduardo De Filippo.

³⁰ Con questa battuta Stan Laurel inizia un memorabile monologo in *Fra Diavolo* (1933), dopo esser stato derubato del gruzzolo (anzi, del gruzzòlo) costruito in anni di sacrifici.

³¹ Paulus è il primo cantante di café-concert a guadagnare cachet enormi, che però dissipa con molta facilità: «Ho guadagnato quasi tre milioni nel corso della mia carriera artistica; me ne resta... il ricordo»: Paulus (1906, cap. xxxiii, p. 334).

³² Anche lei autrice di un libro di memorie: *La Belle Otero, Souvenirs et vie intime*, Sauret, Monaco 1993.

l'artista, qualcosa di precario, costituisce solo un elemento nell'arsenale degli accessori di scena» (Polaire, 1933, p. 96).

L'importanza profonda dell'ambizione di diventare artisti del canto si misura sull'ambiente in cui sono nati e cresciuti i nostri protagonisti. Nella stragrande maggioranza provengono da povere famiglie operaie; oppure, come Polaire, da famiglie benestanti che precipitano nella miseria per la morte improvvisa del capofamiglia; o, come Guilbert e Chevalier, da famiglie povere in cui il padre ubriaccone abbandona il focolare, facendo scivolare nella miseria moglie e figli³³.

Maurice Chevalier è il più schietto nell'evidenziare l'incongruenza fra la sua origine operaia, e la carriera di artista:

Al fondo, non ero fatto per essere artista. Ed è nel momento di cominciare la storia della mia vita che questa impressione mi pare ancora più giusta. Non ero fatto per essere artista perché, nono figlio di una moglie di operaio, ero votato, come i miei fratelli, come tutti gli altri ragazzi del mio quartiere, ad imparare un mestiere subito dopo aver ottenuto il diploma di studi primari. Apprendista, giovane operaio, poi operaio: ecco cosa doveva essere normalmente la mia strada. Nessun antecedente artistico nella famiglia (Chevalier, 1946, p. 9).

Tuttavia la convinzione di esser stati "chiamati" alla professione dell'artista, di esser nati con una vocazione ed esser quindi votati ad un altro destino, non cancella in tutti i nostri protagonisti la consapevolezza di appartenere al popolo, e di non doverlo e non poterlo tradire – pena l'annullamento della propria ragion d'essere. «Sono una figlia del popolo», scrive Thérèse (1865, p. 2), «e diverto il popolo. È così che trovo il mezzo per non separarmi dalla mia famiglia». E tutti, nelle loro memorie, sottolineano, a più riprese e orgogliosamente, di essere "chanteurs populaires". Anche Yvette Guilbert, che passa da una prima stagione francamente popolare ad una seconda più raffinata, con un repertorio scelto di canzoni antiche, rivendica di continuare ad attingere al patrimonio collettivo del popolo francese:

Re, principi, duchi, cavalieri, furono i suoi primi cugini [della canzone]. Trovatori, giullari, trovieri la fecero a poco a poco scendere dai palazzi e dai castelli nelle abitazioni del popolo, e trovare presso i nostri contadini il terreno

³³ Per la distinzione fra povertà e miseria, cfr. E. Buret, *De la misère des classes labourieuses en Angleterre et en France*, 2 voll., Pauli, Paris 1840 (scaricabile da gallica.bnf.fr). Come ha notato Gill (*Eccentricity and the Cultural Imagination*, cit., p. 184), a partire dalla monarchia di luglio, in Francia la miseria urbana diventa oggetto di attento studio.

sul quale essa [la canzone] doveva seminarci, germogliare, fiorire e cogliersi a bracciate³⁴.

Del resto è nelle memorie di Guilbert che si trova la più toccante riflessione sulla povertà popolare, nella quale lei stessa era cresciuta. Bambina, andava in giro per Parigi con la mamma a tentare di vendere cappelli confezionati in casa, spesso rientrando la sera a mani vuote:

La mattina seguente rimettevamo le povere scarpe bucate o umide del giorno prima... reindossavamo i nostri poveri vestiti malamente asciugati, cosa che dava loro questa specie di profumo speciale della miseria, un profumo acre che somiglia all'alito delle persone che restano spesso senza mangiare... Ah! Come li conosco quegli odori! Quando degli infelici vengono a trovarmi, posso dire il grado della loro miseria solo dall'odore che emanano i loro vestiti e le loro bocche... (Guibert, 1927, p. 20).

A conclusione del mio discorso metterò a fuoco il modo in cui l'individualità e l'originalità artistica si realizzino attraverso la scelta delle canzoni. Per molti dei nostri protagonisti la vocazione all'arte è inizialmente generica, comprende un po' tutte le manifestazioni teatrali: «canto qualsiasi cosa, suono la chitarra, faccio equilibrismi, recito nelle commedie»³⁵. La messa a fuoco della propria, specifica fisionomia di cantante arriva solo dopo una dura ed infruttuosa gavetta; talvolta quasi (ma solo apparentemente) per caso. Thérésa, la prima grande diva, comincia come attrice; ma poiché non brilla, passa a cantare canzoni ed arie sentimentali. Debutta con «*Fleurs des Alpes*, una romanza di Mazzini», ma «con mediocre successo». Poco tempo dopo viene invitata ad un veglione di fine d'anno, dove, al termine di una cena allegra, si mette addosso vestiti buffi, e, insieme ad un collega, «con accompagnamento di chitarra e tamburello [ci mettemmo] a cantare comicamente la famosa romanza *Fleurs des Alpes*. Ebbi personalmente un successo prodigioso. Mi si fece bizzare. Bissai adottando un accento tedesco e *tirolizzando* il refrain. Gli applausi scoppiarono» (Thérésa, 1865, p. 220). Un impresario presente alla sua performance la prende da parte, e la invita caldamente ad abbracciare il genere comico. Dopo molte resistenze Thérésa accetta; e sarà la sua fortuna, perché con questo tipo di canzoni diventerà la regina del *café-concert*.

³⁴ *Une heure de musique avec Yvette Guilbert*, préface de Madame Yvette Guilbert, Aux Éditions Cosmopolites, Paris s.d. [1930], p. 5.

³⁵ Così tratteggia se stesso agli esordi Ouvrard (1929, p. 15).

Eugénie Buffet comincia, giovane, ad esibirsi a Marsiglia, con canzoni riprese da repertori altrui; ma il pubblico che trova, «composto soprattutto da loschi individui che mi bramavano e mi inseguivano» (Buffet, 1932, p. 19) fa naufragare il suo sogno artistico. Allora, per salvarsi dalla miseria entra nel demi-monde, e diventa una mantenuta; sarà il tempo del benessere materiale, di una vita di feste e gioielli. Ma anche questa stagione ha una sua saturazione, e a 26 anni «debbuttai a *La Cigale* nell'anonimato più assoluto, con la menzione "audition" scritta a grosse lettere sull'avviso fatto scivolare dall'organizzatore, a sinistra della scena» (ivi, p. 59). Questa volta è il trionfo, perché Eugénie ha saputo scegliere un nuovo repertorio, con canzoni di Aristide Bruant che parlano del mondo delle *pierreuses*, le prostitute di strada. Ha costruito per sé un personaggio nuovo e originale. Per far questo ha studiato i modi di fare e di essere delle protagoniste delle sue canzoni:

le vivevo come uno scrittore che fa un romanzo e che si immerge nell'ambiente in cui si muovono i suoi personaggi. La notte seguivo le passeggiatrici dei boulevards esterni per tutto il tempo. Rincantucciata nell'ombra delle stradine, spiavo i loro richiami ai passanti, le pedinavo da lontano, rasentando i muri, ascoltavo i loro discorsi negli angoli delle porte di alberghi loschi; delle volte, persino, truccata e vestita come loro, scivolavo fra i tavoli delle bettole e mi mescolavo alla loro conversazione (ivi, p. 56).

E così diventa la regina della canzone di strada, l'eroina delle diseredate, ottenendo un gran successo di pubblico grazie al fascino che la Parigi sconosciuta delle 'classi pericolose' esercita sui borghesi frequentatori delle sale di café-concert³⁶.

Per finire citerò un caso diverso, quello di Mayol. Secondo Chevalier, per lui e gli altri grandi del suo tempo (Paulus, Polin, Dranem) «il successo era venuto del tutto naturalmente, senza combattere, e perché avevano apportato una maniera personale di far ridere o di commuovere» (Chevalier, 1946, p. 111). Ma, a leggere le memorie di Mayol, le cose non sono proprio andate così. Effettivamente la sua gavetta non fu dura come quella di altri, e si può dire che la sua fu un'ascesa graduale, senza strappi. Tuttavia ci volle tempo perché Mayol arrivasse a definire quel particolare personaggio che ne garantirà uno stabile successo per diversi decenni. Il mezzo per riuscirci è scegliere e

³⁶ Su questo aspetto cfr. Gill, *Eccentricity and the Cultural Imagination*, cit., pp. 175 ss. Studiando la personalità di Eugénie Buffet ci si imbatte nell'enigma di combinare questa decisa scelta artistica con la sua altrettanto decisa adesione alla destra radicale, antisemita e antidemocratica.

commissionare un certo tipo di canzoni nuove che gli permettano di sviluppare la sua idea di *diseur*. È lui a individuare la musica di uno dei suoi più grandi successi, *Viens, poupoule*, a intuirne la possibile fortuna e a metterla nelle mani dei suoi fidati collaboratori. Aspettando il suo ingresso in scena, aveva notato più volte che la collega precedente danzava su un refrain strumentale molto efficace. Viene a scoprire che è una canzone tedesca, intitolata *Komm, Karoline*, e se ne procura lo spartito. Rielabora in francese il testo insieme al suo amico, il compositore Christiné, ma tutti e due non riescono a trovare il degno sostituto francese di “Karoline”. Sfogliano tutto il calendario, ma inutilmente: Viens Lisette... Ninette... Musette... nessuno sembra funzionare.

Ora, un giorno che dopo la matinée domenicale chiacchieravamo nella hall della Scala, ci fu un uomo del popolo che – senza rendersene conto, il buon diavolo – ci diede la parola tanto desiderata... Sì, un allegro operaio, scendendo dalla galleria, metteva fretta alla moglie, più indolente: – Allora la chiamava, *viens poupoule!* [vieni, cocca!] Vieni!... Guardai bruscamente Christiné; insieme gridammo: – Ci siamo!... (Mayol, 1929, p. 136).

Dunque l’ispirazione viene a Mayol da un operaio, un uomo del popolo come lui, che gli permette di trovare la soluzione del problema restando in contatto con la fonte del suo successo e della sua personalità artistica: il popolo, appunto.

E sull’osservazione di questa circolarità condivisa da tutti i nostri protagonisti, dal popolo agli artisti e dagli artisti al popolo per il tramite della canzone, chiudo questa breve ricognizione in un corpus letterario pieno di pagine interessanti, ora toccanti, ora divertenti, ora futili, ora malinconiche, che (spero averlo suggerito al lettore) vale la pena leggere.

Appendice *Elenco dei libri di memorie citati nell’articolo*

- BUFFET 1932: Eugénie Buffet, *Ma vie, mes amours, mes aventures. Confidences recueillies par Maurice Hamel*, Eugène Figuière, Paris 1932.
- CHARLUS 1950: *J’ai chanté... Souvenirs de Charlus, recueillis et présentés par J. M. Gilbert*, introduction de Maxime Lévy, témoignages de Gabaroché, Le Progrès de l’Oise, 1950 (i riferimenti al testo, senza numero di pagine, sono relativi a: http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/charlus/charlus_memoires.htm).
- CHEVALIER 1946: Maurice Chevalier, *Ma route et mes chansons*, Julliard, Paris 1946.

- GUILBERT 1927: Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie. Mes mémoires*, Grasset, Paris 1927 (l'indicazione delle pagine si riferisce all'edizione Grasset, Paris 1995).
- MAYOL 1929: Mayol, *Mémoires*, recuillis par Charles Cluny, Querelle, Paris 1929.
- OUVRARD 1894: *La vie au café-concert. Etudes de moeurs par Ouvrard de la Scala*, Schmidt, Paris 1894.
- OUVRARD 1929: *Elle est toute nue! La vérité sur la vie des coulisses, exposée par Ouvrard père, ex-vedette des Grands Concerts de Paris. Ses mémoires, ses souvenirs, ses révélations*, avec una préface de Gustave Fréjaville, Propriété de l'auteur, en vente "Au café-concert", Paris 1929 (l'indicazione delle pagine si riferisce al PDF scaricabile in http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/ouvrard/memoires/ouvrard_memoire_intro.htm).
- PAULUS 1906: *Trente ans de Café-Concert. Souvenirs recueillis par Octave Pradels*, Société d'Éditions et de Publications, Paris 1906 (l'indicazione delle pagine si riferisce al PDF scaricabile in http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/paulus/memoires/paulus_trente_ans_de_cafe_concert.pdf).
- POLAIRE 1933: *Polaire par elle-même*, Eugène Figuière, Paris 1933 (l'indicazione delle pagine si riferisce al PDF scaricabile in http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/polaire/polaire_memoires/00_polaire_memoires_intro.htm).
- THÉRÉSA 1865: *Mémoires de Thérèse, écrits par elle-même*, Dentu, Paris 1865; rist. anast. Adamant media, s.l., 2006 (anche scaricabile da gallica.bnf.fr).