

Le tracce della volpe: Giovanni Testori nella e sulla canzone d'autore

Guglielmo Bottin

Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
(guglielmo.bottin@unimi.it)

Abstract

L'articolo presenta diversi casi di collaborazione e affinità elettiva tra Giovanni Testori e compositori della scena milanese (Suligoj, Carpi) e con lo *chansonnier* monegasco Léo Ferré, sia per quanto riguarda la messa in musica di poesie e testi teatrali, sia come la scrittura da parte dello stesso Testori di note di copertina a corredo delle opere dei suoi amici musicisti. L'insieme di queste pratiche costituisce un interessante caso di polimedialità nella produzione testoriana.

Parole chiave

Theatrical songs, Italian chanson, poetry in music

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/688>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

L'articolo presenta diversi casi di collaborazione tra Giovanni Testori e compositori della scena milanese (Suligoj, Carpi) e con lo *chansonnier* monegasco Léo Ferré, sia per quanto riguarda la messa in musica di poesie e testi teatrali, sia come la scrittura da parte dello stesso Testori di note di copertina a corredo delle opere dei musicisti. La prima parte è dedicata al rapporto artistico tra Testori e Suligoj, in particolare per la canzone *Volpe d'Amore* che, dalla prima messa in scena de *L'Ambleto* nel 1972, viene in seguito più pubblicata su disco. Ogni edizione discografica differisce per arrangiamento e interprete, ciascuno dei quali opera una rimediazione e una (ri)appropriazione del brano che, da musica di scena, diventa prima prodotto artistico cantautorale e poi *cover* discografica in forma di omaggio all'autore novatese. Vedremo come, a un certo punto, parola e musica vengono indebitamente separati, cancellando di fatto il lavoro della prima compositrice della parte musicale che si troverà sostituita da nuovo musicista più potente e famoso. Infine anche le parole di Testori vengono profondamente rielaborate, anzi, di fatto riscritte da un altro autore, al fine di aggirare contese legate ai diritti sulla canzone originale. Nella seconda parte si indaga l'affinità e l'amicizia tra Testori e lo *chansonnier* monegasco Léo Ferré. Testori aiuta Ferré a farsi conoscere in Italia, scrivendo per lui un encomiastico programma di sala per il concerto al Piccolo Teatro di Milano e le note di copertina per la sua prima raccolta di canzoni in lingua italiana. Ferré ricambia la stima e l'amicizia di Testori, mettendo in musica una sua poesia e presentandola poi in un programma televisivo cui partecipa lo stesso Testori. Le canzoni di Testori, nate come poesie o brani di scena, rappresentano così un particolare caso di polimedialità, tra pubblicazioni discografiche, diffusioni radiotelevisive e nuove messe in scena.

1. Suligoj: melodia e ritmo affondati nella storia

Elide Suligoj (1936-2015), («si pronuncia sciuligoii»), di padre slavo e madre pavese («battezzata nel Naviglio»), frequenta casa Strehler e studia al Conservatorio Verdi di Milano¹. A quattordici anni viene presentata da Nunzio Filogamo al Teatro Puccini e, a ventuno, diventa cantante orchestrale. Due anni più tardi, nel 1959, firma un contratto editoriale come compositrice di canzoni, («unica donna in Italia») scrivendo, spesso insieme al paroliere Luciano Beretta, con cui collabora abitualmente, brani per Claudio Baglioni, Don Marino Barreto, Camaleonti, Fausto Leali, Milva, Domenico Modugno, Nomadi, Flo Sandon, Lara Saint Paul, Ornella Vanoni. Un speciale del Radiocorriere dedicato alle cantautrici, «le Walkirie della canzone», descrive Suligoj come dotata di «radice letteraria e intellettuale» e «voce profonda, suggestiva e francesizzante», attribuendole un buon successo all'estero ma non ancora in Italia poiché «troppo cerebrale, troppo complessa, troppo intellettualista»². Dopo gli esordi discografici come interprete in *Gocciolate Di Luna/Salutiamoci* (1960) e i successivi *Nadie/Quaranta Notti di Luna Piena* (1961), *Esperanza/Tesoro Mio* (1962) e *La Chitarra/Dolce Amore Non Piangere* (1970), incide nel 1978 un 45 giri su parole di Testori, *Volpe D'Amore*³:

Quando la sera dolce veniva

¹ s.n., *Prima compone poi canta*, «StampaSera», 13 aprile 1978, p. 24.

² Piero Novelli, *Le Walkirie della canzone: è il momento delle cantautrici*, «Radiocorriere», 9-15 Luglio 1961, pp. 18-20.

³ Elide Suligoj, *Volpe d'Amore*, Discorso Records ES-270001, 1978.

tu mi apparivi, volpe d'amore,
quando la notte negra scendeva
in me cadevi, neve d'ardore.
Sì, eri tu, sì,
soltanto tu,
soltanto tu,
che mi prendevi baciandomi,
fasciandomi,
ma la felicità, la gran felicità,
mai.
Tu mia neve,
tu mia grande viola, mio bambino,
mio
cielo, luce, nido, canto,
rabbia, voce, grido, pianto.
Quando la notte in alba finiva
tu mi piangevi dentro le mani
e mi chiedevi
perché se m'ami
tutto finisce,
tutto svanisce.

La metafora della volpe è centrale nella poetica testoriana e l'autore se ne serve spesso per significare l'impossibilità di essere completamente accettati nel mondo e la mesta consapevolezza di esserne rifiutati e allontanati⁴. La volpe che cerca di avventurarsi all'esterno della sua tana è subito respinta, braccata e costretta a nascondersi: «Il tuo muso di volpe/che usciva per un momento/dalla tana/e poi subito spaurito/rientrava/era quello di un figlio/nato per caso/che non voleva capire/d'essere in questa terra/un disperato, un evaso»⁵.

Tornando alla canzone di Elide Suligoj, la compositrice rende *Volpe d'Amore* in forma di ballata con andamento ternarieggiante in 6/8. Nella prima metà del brano, la voce è accompagnata da arpeggi di chitarra e brevi disegni di oboe e di archi in forma responsoriale o di contrappunto. In «tu mia neve/tu mia grande viola» la voce si impenna in una scala minore armonica che sale per un'ottava e mezza fino al quarto grado per poi scendere alla tonica e modulare in maggiore. La parte musicale, di forma inevitabilmente strofica giacché segue puntualmente i versi di Testori senza aggiungere ritornelli o altri elementi diatattici tipici della popular music del periodo, è impreziosita da una particolare cura del ritmo armonico e dell'arrangiamento, da cui emerge in parte l'origine teatrale della canzone. A tre minuti, terminato il canto e spentosi l'accordo di tonica finale, Suligoj si avvale di un espediente di drammaturgia musicale lanciando all'improvviso una struggente coda strumentale di pianoforte, archi e sintetizzatore dall'attacco lento e dal timbro acuto. Questa sezione è inoltre più veloce del resto del brano ed è in fa minore, un semitono sopra la tonalità principale della canzone.

⁴ Anna Fochi, *Through Hamlet, with Hamlet, against Hamlet: Giovanni Testori's Translation of the Ultimate Character*, «New Readings» 12,1, 2012, pp. 73–90.

⁵ Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani, 1997, p. 934.

Nel 1994, Milva scorpora il testo dalla musica di Suligoj e ne commissiona una nuova al compositore e politico greco Athanasios Mikroutsikos, in quegli anni Ministro della Cultura del Movimento Socialista Panellenico⁶. Con un provvedimento d'urgenza, il tribunale di Milano blocca la commercializzazione del disco importato dalla Grecia (dove aveva già venduto oltre trentamila copie) in seguito alla denuncia della stessa Suligoj. Nel suo ricorso in tribunale, la cantautrice racconta di aver fatto ascoltare a Milva, poco dopo la morte di Testori nel 1993, la canzone che aveva scritto con lui vent'anni prima: «Milva ha contravvenuto ad elementari regole di etica professionale, ignorando del tutto la legge sul diritto d'autore. Le parole di Testori, come ha riconosciuto il giudice, sono legate indissolubilmente alla musica dalla cessione editoriale e dal deposito dei diritti alla Siae»⁷. Milva si difende dicendo di avere una lettera dell'erede di Testori che la autorizza a utilizzare il testo dello scrittore. Per non contravvenire all'ordinanza del giudice ed eludere ogni disputa con Suligoj, il disco di Milva verrà ristampato registrando sulla nuova musica di Mikroutsikos un testo sostanzialmente omofono (*Vento d'Amore*) scritto dal veneziano Maurizio Piccoli in sostituzione di quello testoriano:

So che la luna / spogliava il cuore / e tu mi rapivi / vento d'amore / non c'era
un quando / nemmeno un dove / solo lo spazio / di un sempre e un fiore /
qui c'eri tu / qui, non volo più / lassù nel blu tu mi cantavi / stringendomi,
baciandomi / estate e gli anni miei / stringendomi, pregandomi / di non
lasciarti mai / mai / dolce mare / sguardo di tempesta / sole e aquilone mio /
furia, pianto / fuoco spento / freddo tempo / voce, vento / avevi stelle di un
altro cielo / o l'innocenza di nuove viole / perché le notti stanno tremando /
perché ti canto e non ho parole⁸

Al di là degli aspetti legati al diritto d'autore, l'irritazione di Elide Suligoj per la scelta di Milva di sostituire la sua musica con quella di Mikroutsikos appare del tutto comprensibile, considerando che le due collaboravano da molti anni e che la cantante di Goro aveva già interpretato dei brani composti di Suligoj tra cui *Monica Delle Bambole*, *L'Uomo Questo Mascalzone* ma soprattutto *Sono Matta da Legare* che Suligoj aveva ricantato e pubblicato nel 1978, proprio sul lato b di *Volpe d'Amore*⁹.

⁶ Milva [Maria Ilva Biolcati], Θάνος Μικρούτσικος, *Volpe d'Amore - Αλεπού Της Αγάπης*, Minos-EMI 724348053817, 1994. <https://www.youtube.com/watch?v=p1f8hvGcX8g>

⁷ s.n., *Il disco di Milva: bloccato «Volpe d'amore»*, «La Stampa», 17 gennaio 1995, p. 22.

⁸ Milva [Maria Ilva Biolcati], *Vento d'Amore*, in *Milva canta Thanos Mikroutsikos*, Agorà AG167.1, 1998.

⁹ Elide Suligoj, *Volpe d'Amore*, Discorso Records ES-270001, 1978.



Fig. 4-1 Le immagini di copertina di *Volpe d'Amore* di Suligoj (1978) e di Milva (1994)

In realtà il brano *Volpe d'Amore*, con parole di Testori e musica di Suligoj, risale al 1972 ed è presente nella prima messa in scena de *L'Ambleto*. È cantato dal personaggio del Francese interpretato da Alain Corot, nome d'arte di Alain Pierre Toubas, compagno ed erede di Testori, ossia colui che ha avrebbe in seguito autorizzato la versione di Milva. Ne *L'Ambleto* la volpe è al centro dell'incontro tra il protagonista e il personaggio del Francese: il giovane appare tenendo in braccio una volpe ferita, soccorsa dopo essere stata abbandonata sulla neve da un cacciatore. La volpe torna poi nel finale della commedia quando, in punto morte, Ambleto che conferma la propria identificazione con l'animale: «sta vorta la volpe ha dovuto morire»¹⁰.

La prima versione discografica di *Volpe d'Amore* viene incisa da Toubas su etichetta Elektra¹¹. L'arrangiamento non presenta particolari guizzi, a eccezione della voce che, nella parte centrale, è moltiplicata da un marcato effetto di eco che le conferisce una qualità onirica quasi ultraterrena e pare collocarla fuori dallo spazio acustico del brano. Dopo due minuti, i primi versi vengono ripetuti da una voce femminile dal timbro a metà tra il flebile e il sussurrato che risponde sommessamente all'invocazione di Toubas/Corot. Potrebbe trattarsi di un 'cameo' di Giovanna Nocetti, nota cantante e discografica qui però accreditata solo come produttrice esecutiva. Nel dicembre del 1974, Nocetti aveva in effetti partecipato con Toubas allo spettacolo musicale *Ieri e Sempre* al Teatro Gerolamo di Milano in cui, insieme a canzoni varie, vengono recitati testi editi e inediti e alcune poesie tratte della raccolta *A te*¹². In ogni caso, a differenza della versione registrata da Suligoj nel 1978, nel disco di Toubas del 1976 il testo è ripetuto e organizzato per meglio adattarsi alla forma canzone e, forse, anche alla durata standard del singolo discografico.

Le parole di *Volpe d'Amore* sono riportate per intero sul retro della copertina del quarantacinque giri insieme a quelle di *Miissimo di me*, canzone incisa sulla facciata posteriore e tratta da un'altra poesia di Testori musicata da Suligoj, anche questa

¹⁰ Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, cit., pp. 1227–8.

¹¹ Alain Corot [Toubas], *Volpe d'Amore*, Elektra T-12238, 1976.
<https://www.youtube.com/watch?v=pJXDLQ5tabQ>

¹² Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, cit., pp. 1520–1522.

presente nell'edizione del 1972 de *L'Ambleto* e interpretata dal Franzese al principio della terza scena¹³:

Que tu as,
mon amour?
Parle-moi:
cos'hai, amore miissimo di me?
Est-il possible
che tu ne saches
che il dolore
è scritturato
nel nostro istesso nascimento?
Mais si toi ou moi
On ne nasceré pas
Alors, sur la terre
Et dans le ciel entier,
arebbe mancato qualcosa
un delirio, un 'bracciamento,
una rosa.
Alors ne pleure pas:
non piangere, amore miissimo di me!
Ferme ta tête.
Quand vien la sera
E la bufera
E tremano i morti
didentro del tuo cuore,
poggia la spalla in su di me
e dormi, miissimo di me,
miissimio mio amore!

Sulla copertina del disco le canzoni sono indicate come tratte «dallo special TV omonimo», un progetto televisivo che non risulta essere poi stato realizzato. Un'altra versione di *Miissimo di me*, cantata a cappella da Sandro Lombardi, è inclusa nella registrazione della diretta radio di *Due Lai* del 15 dicembre 1999¹⁴.

¹³ Giovanni Testori, *L'Ambleto*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 36.

¹⁴ Giovanni Testori, *La pietà e la rivolta: il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, a cura di Giovanni Agosti, Roma, Rai Libri, 2001.

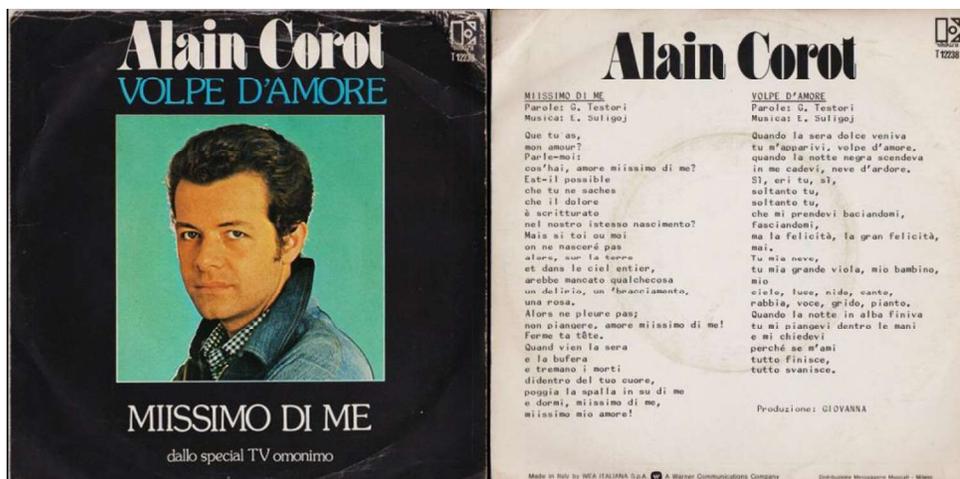


Fig. 4-2 prima versione discografica di *Volpe d'Amore* (1976)

Nel 1978 Suligoj mette in musica diciannove poesie di Carlo Porta, vincendo il Premio della Critica Discografica Italiana. Nel gennaio del 1979 la televisione nazionale le dedica lo speciale *Elide Canta Suligoj*¹⁵. La stima di Testori per la musicista è confermata dalle note di copertina che l'autore scrive per l'album *Il mio Porta*¹⁶, parlando di un lavoro di "innamoratissima chirurgia" in cui ritmo e melodia risultano "affondati dentro la storia" e restituiscono una godibilità popolare opposta alla "inciviltà culturale" del consumismo. Può essere utile riportare il testo integralmente poiché, da quanto ho potuto verificare, non risulta pubblicato nelle antologie testoriane:

Mettere in musica Porta; dare musica alla musica dura e pur umanissima che corre sotto i suoi versi dove tutto un popolo vive, soffre, ama, gioisce, si ribella, si indigna, si addolora e si esalta. L'impresa poteva apparire chiusa in partenza. Ma, così come la poesia nasce sulla poesia, anche la musica nasce sulla musica. Il segreto, il dono o come chiamarlo?, la meritatissima grazia, ecco, stava nel prendere tra le mani il filo delle note non scritte che sottendono la musicalità dei versi di cui il gran poeta milanese e lombardo, anzi e «tout court», italiano è costruito. Ma prender tra le mani quel filo significava prima di tutto intuire con la luce del proprio intelletto e con la passione del proprio cuore, e non già per via di ricostruzioni filologiche, l'onda immensa del canto che preme dentro la poesia portiana; la voce di ciascuno dei suoi personaggi e, con la voce, la possibile melodia e il possibile ritmo che correvano e corrono (trattandosi di personaggi imperituri) nell'intelletto nel cuore di quei personaggi; che sono sì infiniti, e che emergono e s'alzano ciascuno con la propria individualità, ma che poi tornano dentro l'unità generante e generale del coro. Elide Suligoj che fin qui aveva trattenuto la sua grande vocazione nei territori, per lei i propri e, a evidenza, troppo stretti, della canzone ha trovato nel suo e nostro supremo concittadino e, «in primis», nel suo e nostro dialetto (qui giunto alla sua più totale espressione) lo scatto per uscire da quei territori dove la sua peritissima natura musicale si intratteneva; e mentre ha

¹⁵ s.n., *Elide canta Suligoj*, «Radiocorriere», 7-13 gennaio 1979, p. 70.

¹⁶ Elide Suligoj, *Il mio Porta*, Discorso Records ES-LP 2702, 1978.

preso tra le mani e, per dir meglio, tra le corde della sua chitarra e quelle della sua gola, quel filo lontano ha liberato il suo grande estro e il suo gran talento nella realtà di una poesia musicale che, come tutte le vere poesie, ha la forza di contraddire e di vincere tutto quanto l'ha preceduta. Le canzoni della Suligoj erano bellissime; sempre sulla soglia di lacerare il limite, del resto difficilmente perquisibile, su cui le canzoni crescono e si moltiplicano; ma qui si tratta di ben altro. Della canzone è rimasta la piena e popolare godibilità; ma lo spessore, la tensione, il livello di ironia, di rivolta, d'amore, di strazio di pianto, appartengono ad altre zone. Canto? Poesia cantata? Davvero non saprei come chiamarla. Intanto conviene dire che la godibilità è qui sì popolare, ma non in senso «consumistico»; anzi, in un senso che all'attuale «consumismo» si oppone totalmente ed è già per opporsi a questa attuale cultura o inciviltà culturale che la Suligoj ha scelto il Porta. Popolare qui sta per una melodia e un ritmo che sono affondati dentro la storia, ne han percorsi tutti i meandri per giungere, ecco, a toccarne le radici, la melma sacra del suo humus poverissimo ed eterno. La modernità di questa musica della Suligoj sta proprio nel suo riaffiorare da quelle radici e da quell'humus; lucidissima e rapace, ironica e dolce, esattissima e rapinosa, beffarda e dolente, la musica portiana inventata (nel senso latino di «invenire») dalla Suligoj fa continuamente la spola dall'antico al presente. Come un'operazione d'innamoratissima chirurgia, questa musica taglia, definisce, s'avventa contro la menzogna e l'ipocrisia, deride, pronuncia il nome d'una libertà vera e civile, abbraccia e stringe a sé gli occhi ed i cuori, e su di tutto stende poi, senza mai nulla perdere della sua definitoria chiarezza, un velo d'umanità tutta nostra; il velo, ecco dell'antica ed eterna umanità e pietà lombarda.

Nell'anno della morte di Suligoj, le parole di Testori sono state registrate dalla voce di Gianfranco Scotti, già consulente per la dizione dei versi portiani nelle incisioni del 1978¹⁷. C'è però almeno un'altra poesia di Testori divenuta canzone. Si tratta di *Sorte la luna*, musicata da Fiorenzo Carpi, anche questa inserita nel copione di *Ambleto* e inclusa nello spettacolo del 1973 sebbene pubblicata solo postuma¹⁸. In quegli anni Carpi era il compositore d'elezione dell'ambiente teatrale milanese e, conseguentemente, anche di diversi drammi testoriani tra cui *l'Arialdia* (che tuttavia, nella sua prima messa in scena, conteneva dodici canzoni musicate da Nino Rota, poi espunte)¹⁹, *Edipus*, *Macbetto* e *La*

¹⁷ Gianfranco Scotti, *Mettere in musica Porta*, lettura delle note di copertina di Giovanni Testori a Suligoj (1978). <https://www.youtube.com/watch?v=6lZh3bhnL3c>

¹⁸ Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, cit. p. 1537.

¹⁹ La prima versione de *l'Arialdia* messa in scena da Visconti nel 1960 comprendeva dodici canzoni brevi come filastrocche, con parole di Testori e musica di Rota, collocate come siparietti allegorici tra una scena e l'altra: «certe sibilline melopee del maestro Nino Rota che quasi non si sentono, coperte come sono dal brusio e dai colpi di tosse del pubblico» (Tullio Kezich, *Tragedia milanese, fischi romani*, «Settimo Giorno», 3 gennaio 1961). I brani risultano espunti dal testo pubblicato e la musiche rimaste inedite fino al loro ritrovamento nella nastroteca privata del compositore, depositata presso la Fondazione Cini: «Dodici canzoni per voce di bambino, come inglese, due clarinetti, clarinetto basso, pianoforte, organo Hammond» (Veniero Rizzardi, *L'undicesima musa: Nino Rota e i suoi media*, Roma, Rai Libri, 2001, pp. 248-252). Si tratta di versioni di studio le cui circostanze di registrazione non sono note. I titoli: *Usciti dalle fabbriche*, *Chi chiede non ottiene*, *I morti chiamano i morti* (questi tre brani condividono la medesima musica); *Escono quando è scuro*; *Non piangere*; *Dormono sotto terra*; *Il cuore che ho da darti*; *Dammi la mano*; *L'angelo che m'hai voluto*; *Quel che sognavo m'hai dato*; *Cadono le speranze*. Il

Maria Brasca. L'unica versione discografica di *Sorte la luna* che sono riuscito a rintracciare non è però tratta da *Ambleto* bensì dal CD con le registrazioni di *Cleopatràs*²⁰. monologo parte del trittico *Tre lai*, uno degli ultimi lavori di Testori pubblicato postumo²¹ e portato in scena da Sandro Lombardi tra il 1996 e il 1998. Nell'antologia *La pietà e la rivolta* curata da Giovanni Agosti è presente un'altra versione di *Sorte la luna*, tratta dalla messa in onda di *Cleopatràs* su Radio 3 del 6 febbraio 1997²². Come già in *Volpe d'Amore*, anche in questo caso la musica ha metro ternario per meglio attagliarsi ai versi.

Sorte la luna su in del cielo
 Passa una piuma dentro al cuor
 In quella piuma gli è il mio amore
 Che a te s'imbrazza fino al dolor
 Tortora bianca della mia vita
 Croce di rosa jamais finita
 La mia jeunessa a te ho ferita
 Tutto ai tuoi piedi stendarò
 La tua magnolia è la mia bouche
 La mia gioiezza è se mi touche
 Touchemi dolce con le tue dida
 Strengemi forte fino a morir
 Tortora bianca della mia vita
 Tortora bianca della mia vita
 Croce di rosa jamais finita
 La mia jeunessa a te ho ferita
 Tutto ai tuoi piedi stendarò

2. Testori e Léo Ferré: "Poetar in musica o cantar in poesia"

Nel marzo del 1969, Ferré si esibisce al Piccolo Teatro proponendo, tra le altre, diverse canzoni su testi Aragon, Baudelaire, Rimbaud e Verlaine. Il programma della serata è scritto da Testori il quale dimostra una conoscenza approfondita del lavoro di Ferré e un entusiasmo per i suoi «grandi, inobliali poemi pronunciati». Nell'appassionato testo di presentazione l'autore si domanda: «Da dove viene questa voce roca e solenne, rabbiosa e trepida, affamata e straziante? Da che fondi bui e inesplorati; da che cieli; da

candore delle voci infantili unito ad accompagnamenti strumentali piuttosto cupi restituisce un effetto tra il tragico e lo straniante che potrebbe ricordare le atmosfere di Hanns Eisler nelle cantate scritte con Brecht per *Die Mutter*. L'audio della messa in scena del 1960 è invece stato pubblicato solo di recente (Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti: l'Arielda 1960*, Milano 2015). I brani sono stati poi sapientemente eseguiti e registrati dal coro di voci bianche dell'Arcum (Paolo Lucci e il coro di voci bianche dell'Arcum, *Nino Rota*, Armel Music ARDL 32078, 2019). Ringrazio Emilio Sala per la segnalazione.

²⁰ Sandro Lombardi, Giancarlo Cardini, *Cleopatràs*, Materiali Sonori, MASO CD 90088, 1996. <https://soundcloud.com/sandrolombardi/sorte-la-luna>

²¹ Giovanni Testori, *Tre lai: Cleopatràs, Erodià;*; *Mater strangosciàs*, Milano 1994.

²² Giovanni Testori, *La pietà e la rivolta*, cit.

che labirinti; da che tombe; da che urne; da che lazzaretti; da che divani d'amore; da che lenzuoli di agonia»²³.

L'anno seguente, Ferré regala a Testori una copia della prima edizione francese del suo romanzo di formazione, *Benoît Misère*, con una dolcissima dedica: «À toi, Gianni, / mon frangin / mio fratello / avec tout mon / amitié d'Amour / colla mia amicizia / di Amore. / A te»²⁴. Il racconto si apre con il ricordo di un Ferré non ancora nato che si agita nel liquido amniotico e termina con un sogno di regresso nel ventre materno. Si tratta di un topos in cui Bruzzese ravvisa una profonda consentaneità con la prima scena dell'Amleto di Testori²⁵, poiché è proprio attraverso il ritorno allo stato prenatale nel *Leib* (corpo vivo) in cui è stato concepito e da cui è venuto alla vita, che il protagonista parla col fantasma del padre e intravede l'inganno e la maledizione materni:

Vado indietro, Franzese. Indietro e indietro. De qui a un momento non farò neanche più: "uè, ué". La vose me se ferma in della gola. 'Desso me se ferma qui, in del grembo benedetto [...] C'è tutta 'na venatura per in de qua e per in de là. Una venatura rosa, rosata e anca violetta, [...] Ecco. 'Desso tutto comenza a stringersi su come se fudessi in una vessiga che se sgonfia perché l'hanno spunguta cont uno spillo. [...] ed eccota, la vessiga che me tiene indietro se lassa andare; se lassa andare ammò indepiù; ammò indepiù; e vado indietro, franzese, indietro; e devento sempre più piscinino.²⁶

È in questo punto che la volpe viene evocata per la prima volta: il Franzese la nomina mentre cerca di coadiuvare il protagonista nella sua allucinatoria regressione nel seme paterno, ricordando all'amico come anche la volpe avesse un tempo perso ogni speranza, in riferimento al loro primo incontro, in cui il giovane Franzese era intento a salvare l'animale ferito dal cacciatore. Nello stesso anno di pubblicazione de *L'Amleto*, Testori scrive delle encomiastiche note per il primo album di Ferré in lingua italiana, *La Solitudine*²⁷. Anche in questo caso, in ragione della sua scarsa reperibilità, può valere la pena riportare il testo per intero:

Ferré, il grande, irripetibile Ferré «voltato» in italiano? Che diranno mai i suoi fans più antichi e appassionati (tra cui mi prendo subito il vanto d'occupare la primissima fila) di questo suo nuovo «exploit», loro che conoscono così bene le ragioni di struttura e di carne, d'indignazione e di strazio, di lacrime e di rivolta, per cui la sua parola non può essere «voltata» perché in effetti non si tratta della parola d'una canzone, bensì e «in toto», l'una parola d'una parola che è già in sé e di per sé poesia? Più segreto ed imperquisibile, in questa decisione di Ferré dev'esserci stato il bisogno di trovare nuovi lidi (e nuove perdizioni) per la sua esistenza di ascolti e per il suo disperato inno di pietà e di ribellione, di bestemmia e di pianto. Ma da che parte, mi sono

²³ Testori citato in Léo Ferré, *Il cantore dell'immaginario*, a cura di Mauro Macario, Milano, Elèuthera, 1994, p. 9.

²⁴ Dedicata di Ferré a Testori riportata in Stefano Bruzzese, *Un'amicizia d'amore: Giovanni Testori e Léo Ferré*, «Treccani Magazine», 26 giugno 2023.

²⁵ Stefano Bruzzese, *op. cit.*

²⁶ Giovanni Testori, *L'Amleto*, cit.

²⁷ Léo Ferré, *La Solitudine*, Barclay BRC 60028, 1972.

chiesto appena ebbero a farmi la proposta di presentare questa sua nuovissima serie di incisioni (una proposta che, in ogni caso, non avrei mai rifiutato); da che parte Ferré avrebbe affrontato e risolto il non facile problema di trovare l'equivalente di quell'indicibile poetar in musica o cantar in poesia che fa di lui, senza dubbio alcuno, il caso più isolato e più grande che la storia della canzone moderna sia riuscita a proporci? Prima ancora di sentirne i risultati (del resto già mandatici innanzi, seppure a frammenti, dalla televisione) ho pensato che Ferré, dovendo rinunciare al fascino intrinseco, alle intrinseche lacrime e alle intrinseche seduzioni della lingua in che questi suoi «canti» vennero redatti, avrebbe cercato deliberatamente di premere ancor più, non tanto sulla musica, anch'essa già scritta, quanto sul mezzo che fa da raccordo tra parola e musica: cioè, sulla voce. In effetti Ferré ha sentito benissimo che il miracolo della restituzione nella nostra lingua sarebbe stato possibile, non già cercando l'introvabile parallelo italiano del suo stile (ora dorato, come il crepuscolo, ora per contro livido e plebeo; ora coltissimo e dolce, come d'un simbolista stremato e perduto, ora diretto ed eversivo, come quello dei maledetti, dei ladri, delle prostitute e dei grandi, immortali «revolté» dell'anarchia) bensì nello stringere più a fondo e più d'appresso il mistero cupo e fatale della sua voce; si da cavarne tanto il fruscio di lamento e di morte, quanto l'inno disperato e protervo di chi per sangue, per natura, e per dedizione, sa di dover essere sempre e comunque contro. Per questa via, paragonate alle edizioni originali, alcune di queste canzoni rivelano in Ferré come un di più, anzi un massimo mai raggiunto, di tensione vocale e interpretativa nel doppio binario dell'abbandono e del «rictus»; talvolta il paragone sembra addirittura pendere in favore della redazione italiana, com'è il caso della bellissima «La Solitudine», dove l'assalto della parola ripetuta diventa una vera e propria strozza d'angoscia, d'orgoglio, di ribellione e di pianto; o come nell'indimenticabile «Col tempo», dove tutta la pronuncia ricerca il tono definitivo che, sulla chiusa, raggiunge veramente il velluto mortale dell'addio, per sempre, alla felicità e all'amore; e tuttavia con quell'apertura, impossibile eppure certa, verso una speranza che abita aldilà della stessa disperazione, in quel regno, in quel fruscio di ceneri vive e di morti balenanti ed eterne che formano il basso continuo e rammentante del grande, eroico e sublime «canzoniere» di Ferré. Amo così pensare, non solo che i vecchi amici si troveranno tra mano un'altra pagina da sentire, leggere e meditare, spetrandola magari attraverso i già conosciuti originali, ma anche e più che altri se ne formeranno, imperterriti e fedeli come quelli; e che e che lui stesso, un giorno, dopo questa e altre prove, s'accinga a reinventare la sua poesia e musica direttamente nella nostra lingua. Poiché, carissimo Leo, se la tua canzone, nella passione che suscita, è un poco anche malattia, può darsi che una consimile malattia sia anche nella terra in cui, adesso, hai scelto di vivere, ribellarti, dire sempre ancora di no, lavorare ed amare.

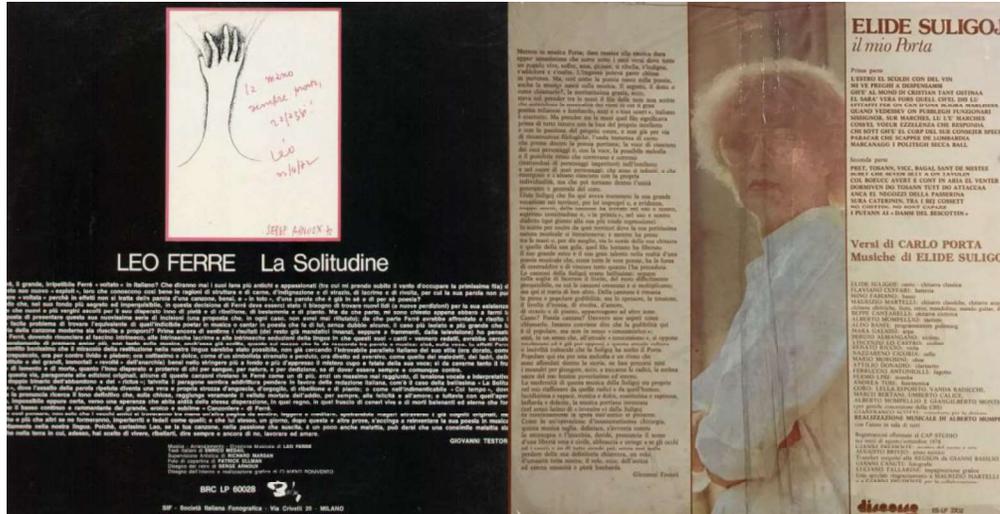


Fig. 4.1 - Le copertine dei dischi *La Solitudine* (Ferré 1972) e *il mio Porta* (Suligoj 1978b) con le note di Testori

La sera del 14 ottobre 1977, Giovanni Testori siede tra gli ospiti del programma televisivo *La poesia è un clamore*, dedicato a Ferré. Senza averlo prima annunciato a Testori (o almeno così pare), il musicista esegue al pianoforte un'inedita versione cantata della poesia lxxiii, tratta dalla raccolta *L'Amore*²⁸:

Tuo padre cammina come te, tuo figlio avrà il tuo passo, anche mio padre camminava così che quasi sembrava che cadesse; aiutami tu con la tua mano sostieni la mia prossima caduta È stanco e chiede di morire il tuo amico, il tuo antico cuore amato. Tuo padre cammina come te, tuo figlio avrà il tuo passo, anche mio padre camminava così che quasi sembrava che cadesse; aiutami tu.

Come rinnovata sorpresa, il brano verrà inserito come *ghost track* nella riedizione di *La vita mi prende come l'amore*²⁹. La registrazione è proprio quella tratta dalla trasmissione televisiva del 1977, in cui Testori aveva reagito commuovendosi fino alle lacrime:

Io ho sempre pensato che Ferré sia, è, un grandissimo poeta e un grandissimo musicista, ed è poi un grandissimo musicista anche per gli altri poeti, per Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Rutebeuf, Aragon ma non pensavo... io ero piccolo, davvero, mi hai tolto la parola, non so cosa dire... per questa tua, io ti ringrazio con tutto il cuore, anche perché poi parli di una cosa della mia vita che m'ha ferito, ma vorrei dire a tutti quelli che amano veramente la poesia e che sanno che la poesia, come giustamente lui dice, è un clamore, è fatta per essere gridata, cantata, che è già musica e chiede ancora più musica, vorrei dire che Ferré è poeta in proprio, però quando ha musicato i grandi poeti francesi l'ha fatto con una tale aderenza, con una tale tragica e dolcissima compartecipazione per cui, per esempio, mi riesce assolutamente impossibile scindere quando leggo, e lo leggo quasi tutti i giorni, Verlaine e Rimbaud dalla sua musica. Come sento *Âme*, te souvient-il? c'è la tua musica [...] è

²⁸ Giovanni Testori, *L'Amore*, Milano, Feltrinelli, 1967.

²⁹ Léo Ferré, *La vita mi prende come l'amore* (edizione su cd del disco del 1977), La Mémoire Et La Mer 10004, 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=DcAVkwEo-EI>

diventata una pasta sola, una sola entità e credo sia la cosa più bella. Vorrei che anche la mia poesia fosse degna delle tue parole... mi pare che si è cimentata, che è diventata... io ti ringrazio!³⁰



Fig. 4.2 –Programma televisivo *La poesia è un clamore* (Ferré 1977). Testori è seduto a destra.

³⁰ Testori in Léo Ferré, *La poesia è un clamore*, programma televisivo, Rete 2, 14 ottobre 1977.
<https://www.teche.rai.it/2016/05/giovanni-testori-e-leo-ferre-1977/>