

L'emozione e la parola

Quando me emociono, quando canto de um modo tão intenso que chego a chorar, não tem nada a ver com o público, ou com o meu estado de espírito, não tem a ver com estar apaixonada ou não. ... Nem sei como hei-de chamar a isto. Talvez eu não seja criadora, mas quando canto estou a inventar.¹

Questa citazione tratta dalla biografia di Amália ci permette di affrontare un dettaglio non irrilevante della vita artistica di Amália Rodrigues, contrassegnata dal costante bisogno di allargare gli spazi della sua musica.

Riprendiamo alcune delle immagini raccontate poco fa da David Ferreira.

Il brusio nei camerini della sartoria Anahory zittito da una voce che avverte: «C'è Amália!». In mezzo ai suoi compagni un David, poco più che adolescente, che sceglie i costumi per la rappresentazione teatrale del Colégio Moderno e avverte la presenza di una donna, bellissima, che attraversa le stanze del negozio. Non è la prima volta che David incontra Amália. Poco tempo prima, portato dai suoi genitori in una Casa di Fado, l'aveva vista esibirsi e aveva pensato che quella ragazza, solo di alcuni anni più grande di lui, fosse come prigioniera di un mondo di adulti.

Queste sono le immagini che segnano l'incontro percepito, prima ancora che realizzato, tra David e Amália. L'incontro vero, quello da adulti in un mondo di adulti, verrà solo nel '53 grazie a Ruy Valentim de Carvalho, cognato di David e figlio del fondatore della prestigiosa casa discografica portoghese Valentim de Carvalho. Per quel ragazzo, quindi, Amália rappresenta l'immagine idealizzata di una donna bellissima e costretta. Scopriremo tra poco se questa percezione corrispondeva alla realtà.

Nel 1953 Amália era già famosa, stella riconosciuta dei luoghi del Fado, aveva già inciso per la Continental – una casa discografica brasiliana – e si esibiva regolarmente non solo in Portogallo, ma anche all'estero. Un successo crescente che aveva già avviato nei suoi confronti quell'atteggiamento misto di ammirazione e invidia, non sempre in quest'ordine, che sarà una costante della carriera di Amália. Amata dal pubblico, soprattutto, da un pubblico capace di manifestazioni di affetto incontenibile nei modi fino ad allora riservati soltanto a protagonisti di altri campi, dello sport per esempio, osannata all'estero per quel suo modo spontaneo di far penetrare le struggenti melodie del fado nelle anime di chi la ascoltava, Amália era anche oggetto di un'invidia provinciale, alimentata sul nulla che le attribuiva contraddittoriamente ora una colpa ora quella opposta.

Gran parte di questa incapacità di comprendere il ruolo universale che Amália avrebbe ricoperto per il fado e per il Portogallo trovava una sua ragione nell'irrefrenabile curiosità che Amália nutriva per la parola. Quella curiosità che già poco dopo il suo esordio come fadista le faceva avvertire la necessità di rinnovare i testi di fado facendo ricorso a nuovi autori che le aprissero le porte di uno spazio nuovo, a volte scrittori di prestigio, altre poeti improvvisati, altre ancora a brani pubblicati su quotidiani, a letture occasionali.

¹ *Quando mi emoziono, quando canto in modo così intenso che arrivo perfino a piangere, questo non ha niente a che vedere con il pubblico, o con il mio stato d'animo, e non dipende dal fatto che io sia innamorata o no ... Non so neanche come definire questo stato. Forse non sono una creatrice, ma quando canto io invento qualcosa di nuovo.* Vitor Pavão dos Santos, *Amália – uma Biografia*, Editorial Presença, 2ª ed. 2005, p. 137.

O fado quando comecei, era amarrado como se tivesse só uma divisão e a minha maneira de cantar deu-lhe mais duas casas. Porque nada dentro daquela divisão me deixava fugir. A minha voz queria fugir dali, mas batia na porta. Tive que cantar à minha maneira ... houve sempre coisas que eu queria cantar, poemas de que gostava, e não encontrava música para mim.²

La parola, quindi, è per il fado di Amália lo spazio vitale, non tanto la via di fuga verso un genere diverso, quanto la necessità di allargare uno spazio – per usare la stessa immagine di Amália – diventato inadeguato a contenere il “mondo” di Amália, restare nella stessa casa e allargare le pareti.

Un sacrilegio per difensori di un fado cosiddetto puro, caratterizzato da poche, ma semplici regole metriche, melodiche e soprattutto tematiche.

Nella sua casa, in Rua São Bento, si presentano gli autori più disparati, ciascuno a proporre un suo fado che Amália avrebbe potuto cantare. Per tutti, la porta è aperta, Amália li ascolta e non rifiuta nulla di quelle proposte animata da quella curiosità spontanea verso tutto quello che potrebbe essere un buon fado.

Quella stessa curiosità che dopo una continua ricerca di testi da cantare - ricorrendo ad autori dell’800, per esempio, e l’incontro con Pedro Homem de Mello - le farà cantare per oltre un decennio testi scritti per lei da David.

Cresci. Palavras que ignorava cheguei a elas por intuição, por dedução, que sempre tive apurada.³

Va subito detto che fra tutte le collaborazioni che Amália ha realizzato, quella con David ci ha lasciato gli episodi più elevati della storia del fado e della carriera di Amália. Ciò che oggi il fado rappresenta, da New York a Parigi, da Roma a Tokyo è ancorato saldamente, e si potrebbe dire esclusivamente, al periodo in cui si è realizzata la collaborazione artistica tra Amália e David. Collaborazione che ha visto il suo momento più elevato nell’incisione del disco conosciuto come “O Busto” del 1962 di cui parleremo poco più avanti. Va fatto notare, inoltre, che se i critici musicali sono concordi nell’affermare che il disco del “Busto” rappresenta il momento più alto della produzione di Amália, ancora oggi, a distanza di quarant’anni dal quel disco e dopo la scomparsa di Amália nell’ottobre del 1999, quei brani rappresentano il riferimento del fado.

La parola, quindi, è il laccio che cattura Amália. Parola nella sua forma più essenziale, superficiale nel senso di forma esteriore, parola corpo ritmico, suono articolato prima ancora che concetto lessicalizzato.

² (Quando ho iniziato a cantare, il fado era chiuso, come se una casa avesse solo una stanza, e il mio modo di cantare gliene ha aggiunte altre due. Niente in quella stanza mi lasciava fuggire. La mia voce avrebbe voluto scappare da lì, ma sbatteva nella porta. Ho dovuto cantare a modo mio ... ci sono sempre state cose che avrei voluto cantare, poesie che mi piacevano, ma non trovavo la musica adatta) Ibid.

³ (Sono cresciuta. Sono arrivata a comprendere parole che non capivo con quella capacità di intuire, di dedurre che ho sempre avuto) Op. cit. p. 96

Amália, infatti, sembra essere tanto sensibile al significato dei testi che sceglie di cantare quanto agli aspetti musicali della lingua, al ritmo della frase, alla cantabilità delle vocali, sebbene dimostri questa attenzione in due modi diversi.

L'attenzione verso i temi, per così dire, tradizionali del fado come la passione sofferta e soffocata, l'amore infinito di cui solo la donna è capace, l'attesa del ritorno dell'amato, il gesto estremo che suggella un patto eterno, insieme alla leggerezza di alcune figure femminili, alla devozione per la propria terra, la propria gente e così via, appartengono al contesto musicale nel quale Amália si muove. Fanno parte cioè di quella dimensione che si potrebbe dire pubblica, esteriore, condivisa. Sono le mura di quella casa – per tornare all'immagine esposta prima – nelle quali Amália vuole stare ma che sente il bisogno di allargare.

La parola, invece, rappresenta per Amália un'attrazione istintiva, la sensibilità innata e geniale che le farà avvertire d'istinto quale sarebbe stato il percorso che le parole avrebbero dovuto prendere.

Às vezes mudava aquilo que não me dava jeito cantar. Quando mudo os versos, os poetas, mesmo os grandes poetas, nunca estão em desacordo comigo. Porque eu canto e eles não cantam. Há palavras que escritas ficam bem e cantadas não soam.⁴

Parlando di David, Amália dice:

Depois do Pedro Homem de Mello, outros poetas fizeram coisas para mim. O David Mourão-Ferreira escreveu fados muito bonitos. O primeiro que cantei dele foi Primavera. Era, em bom, um poema na linha das coisas que eu cantava nessa altura. Um fado de amor, que foi sempre uma constante no fado, mas tratado por um bom poeta, de uma maneira diferente. Conheci-o por intermédio da Casa Valentim de Carvalho. Ele deve ter ouvido eu cantar o Pedro Homem de Mello, viu que os versos não eram maltratados e deu-me poemas para eu cantar. Também fez algumas adaptações para músicas que eu queria cantar, como Barco Negro. As melhores coisas dele são Maria Lisboa, Madrugada de Alfama, dois fados que canto muito, e Sombra.

Um dos primeiros fados do David Mourão-Ferreira foi Libertação. No meu entender, aqueles versos falavam só de um grande amor. Para mim, aquele nem as esperanças do céu me conseguem demover não era dúvida no Céu, nem em Deus, era que o amor era tão grande, pois ia para o Inferno. Eu nunca foi ousada. Quando cantei Abandono também não percebi que era político. Gosto muito do Espelho Quebrado, mas as pessoas não pegam nessas coisas. Um outro poema do David Mourão-Ferreira, As Águias, já não é bem para fado. É como se fosse um bocado de serapilheira num vestido de cetim. É demais. As pessoas não entendem.⁵

⁴ (Alle volte cambiavo i versi che non mi piacevano. Quando modifico i versi, i poeti, anche quelli grandi, non sono mai contrari. Perché io canto e loro no. Ci son parole che scritte funzionano bene, ma cantandole no).Ibid.

⁵ (Dopo Pedro Homem de Mello ci sono stati altri poeti che hanno scritto per me. David Mourão-Ferreira ha scritto dei fado molto belli. Il primo fado che ho cantato scritto da lui è stato *Primavera*. Era una bella struttura di poesia in linea con quelle che cantavo in quel periodo. Un fado d'amore, una costante nel fado, ma scritto da un bravo poeta, in un modo diverso dagli altri. L'avevo conosciuto grazie alla casa discografica Valentim de Carvalho. Doveva avermi sentito cantare dei testi di Pedro Homem de Mello, aveva visto che il modo di cantarli era curato e così mi ha dato delle sue poesie da cantare. Ha scritto anche degli adattamenti per delle melodie che volevo cantare, come *Barco Negro*. Le sue cose migliori sono *Maria Lisboa*, *Madrugada de Alfama*, due fado che canto spesso, e *Sombra*.

Uno dei primi fado che ho cantato di David Mourão-Ferreira è *Libertação*. Per me quei versi parlavano solo di un grande amore, e quel *nem as esperanças do céu me conseguem demover* non era mancanza di fede nel Cielo, né in Dio, ma solo che l'amore era così grande che sarebbe finito all'Inferno. (In realtà il contenuto politico di *Libertação* è

Consegnando la sintetica descrizione di fado scritti bene, Amália restituisce la sua percezione di cantante di una scrittura efficace, e chi canta sa bene l'importanza di un testo "scritto bene". Un giudizio che non è circoscritto alla valutazione estetica, strutturale e formale di un testo poetico, ma che contiene considerazioni più ampie, attinenti al dominio musicale e che consistono per esempio nel voler dire che il testo consente i fiati giusti, che la successione delle vocali permette il sostegno dei crescendo, o l'accento dei piani senza metterne a rischio la fragilità, vuol dire che la frase non intralcia i rubati, agevola le fioriture dei gorgheggi. Vuol dire, in buona sostanza che quando un testo è "scritto bene" non è parole, ma è già musica.

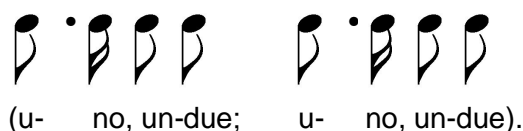
La citazione di Amália solleva diversi interrogativi che per brevità non possiamo affrontare in questa occasione, possiamo però almeno porci un quesito.

Potremmo chiederci, cioè, che cosa della scrittura di David avesse catturato Amália.

Se teniamo presenti l'intuito e la genialità di Amália insieme alla necessità di trovare nuovi spazi per il suo sentimondo fadista è possibile sostenere che l'incontro con David, abbia rappresentato per Amália la possibilità di estendere la lingua cantata verso soluzioni linguistiche ancora non percorse dagli altri autori di fado.

Per Amália, nel caso dei testi di David, questo territorio è inizialmente rappresentato dal gioco d'incastro di fonemi e cellule ritmiche, colto con quell'intuizione di cui Amália, come abbiamo visto, è capace.

Brano esemplare di un perfetto equilibrio ritmico-fonetico è *Barco Negro*. Il testo, composto nel 1956 sulla melodia brasiliana di Caco Velho in sostituzione del testo originale *Mãe Preta*, adottato per il film *Les Amantes du Tage*, insiste su un ostinato ritmico formato da una croma puntata seguita da una semicroma e due crome:



Va detto, per inciso, che non deve trarre in inganno l'origine brasiliana della melodia la quale non ha nulla della stereotipata formula di un samba sincopato. Il ritmo di *Barco Negro* è al contrario, semplice, regolare e incessante, una percussione interminabile che percorre tutta la melodia. Una tale cellula ritmica, reiterata per l'intera durata del brano, suggerisce un passo esitante, quasi incerto, giocato sull'accento del movimento piuttosto che sulla sua realizzazione. Come se coi piedi incollati al suolo, in un corpo si muovesse, perché non ne potrebbe fare a meno, solo il bacino.

Un tale cenno di esitazione è realizzato nel primo verso di *Barco Negro* con la sequenza delle bilabiali nasali:



esplicito già nella seconda strofa: *Na esquina de cada rua,/uma sombra nos espreita,/e nos olhares se insinua,/de repente uma suspeita*. Ndr) Io non sono mai stata molto coraggiosa. Anche quando ho cantato *Abandono* non avevo compreso il significato politico. Mi piace molto *Espelho Quebrado*, ma il pubblico non si lascia coinvolgere. Un'altra poesia di David Mourão-Ferreira, *As Águias* è già troppo per un fado. È come cucire un pezzo di iuta su un vestito di seta. È troppo, la gente non lo capisce).op. cit. p. 97

Seguendo la cellula ritmica, si può notare che i fonemi si trovano in tre diverse posizioni rispetto alla scansione degli accenti: la prima volta sul levare della semicroma, poi sul battere e infine sul levare della croma. Realizzando così quel senso di indecisione, di accenno, di timore contenuto nel ritmo e esplicitato nel verso.

Nel secondo verso l'incastro si ripropone questa volta con le vibranti alveolari:

A cordei, tre men do, dei ta - da n'a re ia



per poi sciogliere la tensione nel terzo verso con le due laterali, alveolare e palatale:

Mas logo os teus o - lhos dis se - ram que nã - o



e trovando quiete e riposo nel verso conclusivo della strofa:

E o sol pe - ne - tro - u no meu co - ra - ção.



Un altro elemento strutturale riguarda la successione delle vocali, possiamo infatti notare la predominanza di vocali palatali nei primi due versi, tesi – grazie all'apertura delle "a" di *manha*, *achasses*, *feia*, *acordei*, *deitada*, *areia* - verso la progressione melodica ascendente, che esprimono il timore e il terrore della protagonista di sentirsi inadeguata agli occhi del proprio amato. A questa presenza di vocali anteriori si contrappone la predominanza di vocali velari nei due versi conclusivi della strofa, nei quali le paure si dissipano allo sguardo dell'amato, il timore si ricompone nel crescendo melodico del terzo verso consentito dal comodo sostegno grazie alla ripetuta successione della vocale "o" in *logo os teus olhos*, apice dinamico della strofa. Soluzione, quella dell'impiego della vocale velare chiusa a sostegno del volume di suono, che ritroviamo anche nell'urlo struggente e straziante della coda:

São loucas! São loucas!

Come è facile avvertire, leggendo anche a mente i versi, la costruzione davidiana di *Barco Negro* rende del tutto superflua la melodia, in altre parole la supera. Non è un caso, infatti, che Mariza, oggi forse l'erede più probabile di Amália, esegue questo brano in tutti i suoi concerti con il semplice accompagnamento di un tamburello.

Ciò che contiene, quindi, il sintetico giudizio di Amália sulla scrittura di David è l'intuizione della geniale corrispondenza fonetico-ritmica che si è realizzata, nei testi di fado, solo in quelli scritti da David.

La storia della loro collaborazione ci lascerà altri pregevoli esempi ritmici, come *Maria Lisboa* e *Madrugada de Alfama* insieme a altri testi più melodici come *Abandono*.

Durante il periodo di collaborazione con David, Amália fa un altro passo che la porterà ad allargare ulteriormente gli orizzonti del Fado sentendo l'esigenza di rinnovare anche le melodie. Compito eseguito da Alain Oulman protagonista, insieme ad Amália e a David del famoso disco

del "Busto" inciso nel 1962 e che contiene *Aves Agoirentas*, *Madrugada de Alfama*, *Maria Lisboa* e *Abandono* scritti da David.

Terminata la collaborazione con David, agli inizi degli anni '70, poco dopo si conclude, nel '75, anche quella con Alain Oulman. Amália canterà ancora, riscuotendo successi in tutto il mondo, ma non si replicherà più l'apice creativo realizzato negli anni '60 con David. Amália non cesserà la ricerca di nuovi testi che allarghino le pareti del fado, trovando forse soddisfazione nei suoi stessi testi. Negli ultimi anni della sua carriera, infatti, canta quasi esclusivamente testi suoi giustificandosi con l'abbandono al quale l'avrebbero lasciata gli autori, ma di fatto dimostrando che la sua ricerca non ha più trovato appagamento.

Gabriele Giuga