

Gaia Zaccagni

REBE...KÉ?

IL REBETIKO COME VEICOLO DELLA MEMORIA

Il rebetiko è un prodotto, o forse meglio, lo specchio della crisi (Zaccagni 2018). Nasce come espressione di sfogo in contesti di squilibrio, disarmonia, difficoltà materiali, come contrappeso del dolore. E, naturalmente, è un canto libero, spontaneo, diretto. Dice pane al pane e vino al vino. Senza troppi arzigogoli e gorgheggi: «Ho fumato e non mi reggo in piedi. Troppi pensieri ho per la testa. Non ho una lira in tasca e come faccio ora? Perché la bella ragazza alla finestra non abita più qui e non mi degna nemmeno di uno sguardo? Verrò a prenderti, ti farò divertire! Credimi, non mi trattare male solo perché sono un poveraccio!».

Alla luce dei motivi storico-sociali e nell'ambito di determinazioni concrete, possiamo tentare di comprendere come mai la massa si sia identificata con un certo prodotto musicale. Il rapporto è tra un insieme di condizioni storiche e un insieme di modelli musicali che le riflettono e ne corroborano il perpetuarsi. Applicando questo discorso al rebetiko e alla sua perpetuazione come genere musicale fino a oggi, possiamo dire che il suo periodo iniziale, ossia quello della produzione spontanea e autentica, ancora non condizionata dalle logiche di mercato delle case discografiche e non impedito e snaturato dalla censura, è quello che va esaminato come una vera e propria rivoluzione musicale, un momento di crisi, nel senso di rottura e di riadattamento su nuovi equilibri, sul quale poi si è andata formando la riconoscibile fisionomia del genere. Questo ci può dare spiegazioni e motivi di riflessione sul successo che il rebetiko continua ad avere sino ai nostri giorni. Anzi, ora, possiamo dire, è diventato un modo di evadere, attraverso una sorta di riattualizzazione di testi e suoni appartenenti a un'epoca lontana. Il nocciolo della questione è che queste canzoni furono prodotte in maniera spontanea da fasce sociali appartenenti al popolo, al proletariato e al sottoproletariato, in cui i livelli di istruzione erano bassi, dove mancava la teorizzazione dell'arte intesa come prerogativa delle classi alte, come forma colta di svago. Cosa che ne ha salvaguardato l'autenticità e la atemporalità delle espressioni musicali, facendole continuare ad essere attuali ed eloquenti, anche in società così diverse e complesse, che però tuttora poggiano i piedi sul modo di sentire popolare.

I *rebetes*, come gruppo socioculturale, hanno un loro proprio linguaggio/morfema musico-poetico che è divenuto oggetto di ricezione, valutazione, gestione e controllo da parte degli "altri", di coloro cioè che si trovano al di fuori di tale gruppo "chiuso".

Per capire che cos'è realmente il rebetiko dobbiamo rifarci alle testimonianze interne, ossia alle definizioni che gli stessi *rebetes* danno di sé e del genere che incarnano. Se ci rifacciamo alle valutazioni esterne, adottate dall'opinione pubblica per decenni e ancora oggi dominanti, possiamo notare due approcci o correnti di pensiero con cui la cultura "alta" percepisce il rebetiko: 1) da una



Compagnia di *rebetes* al mercato Karaiskakis al Pireo, 1936 II materiale fotografico fa parte dell'Archivio «Ilias Petropoulos», sezione archivi, Scuola americana di studi classici di Atene

«autentica espressione del canto urbano» (Vlisidis 2004, p. 167), con possibile derivazione, dal punto di vista sociale, dagli strati più bassi e, dal punto di vista musicale, dal canto demotico e dalla musica bizantina. La conferenza che il musicista Manos Chadjidakis tenne nel 1949 presso il Teatro dell'Arte (Θέατρο Τέχνης) fu la pietra miliare che inserì a pieno diritto il genere rebetiko nel contesto della tradizione artistica greca, mettendone in evidenza il carattere politico che tali canzoni esprimono attraverso i rimandi metaforici, e la dimensione tragica (propria della tragedia antica, costruita sulla compresenza di parola, musica e movimento) con cui esprimono il sentimento d'amore ed il rapporto con la morte.

È da questo tipo di approccio più oggettivo e scevro di giudizi morali e politici che inizia a delinearsi la reale fisionomia dei *rebetes*, personaggi del popolo, membri di gruppi sociali emarginati dal corpo dominante della "buona società", tipi umani che non si adattano allo

REBE...KÉ?

stato delle cose del periodo moderno e postmoderno, anticonformisti, appartenenti alle fila del "contropotere".

Fra i testi in cui si rintraccia la consapevolezza di appartenere a un gruppo marginale della società, contrapposto alla classe dominante, non solo su basi economiche, ma anche e soprattutto sulla base dei valori e della visione del mondo, ci sono naturalmente le canzoni rebetike, una sorta di "istantanee" sulle difficili condizioni di vita nel periodo tra le due guerre: povertà, repressione, situazioni al limite fra legalità e illegalità.

Damianakos (2003) suddivide la produzione delle canzoni rebetike in tre periodi: 1) «periodo originale» (prima del 1922): canzoni anonime,



Dimitris Gkogkos detto Bajaderas, insieme alle figlie, suona i canti natalizi 1954

strettamente legate alle tematiche dell'hashish, della prigione e della criminalità urbana; 2) «periodo classico» (1922-1940), in cui si formano i tratti distintivi del genere; 3) «periodo operaio» (1940-1953), dove la musica si adatta alle condizioni esistenziali della classe operaia. Molte sono le canzoni in cui emergono i sintomi più evidenti della crisi (Zaccagni 2018). L'elaborazione del tema delle disparità sociali diventa una presa di coscienza politica, che porterà poi a considerazioni sul futuro: per superare disparità e ingiustizie è necessario il sovvertimento dell'ordine sociale, una sua riorganizzazione su basi più giuste. La disposizione psicologica della borghesia, che si sente colpevole e nutre compassione per gli "emarginati", fa sì che essa si accosti al loro mondo ideologico: Markos Vamvakaris, nella sua Autobiografia, racconta: «Veniva [a sentirmi suonare] gente di tutti i tipi. Aristocratici dell'alta società, come anche manghes e vagabondi e se la spassavano fino all'alba. Da lì è passata tutta la creme de la creme di Atene. Lì veniva tutto Kolonaki» (Vamvakaris 1973, p. 175). Negli anni settanta l'interesse per il rebetiko aumenta e l'approccio

REBE...KÉ?

tende a dirigersi verso la tutela e registrazione della storia orale, intesa come più autentica e libera rispetto alla storiografia dominante. Inizia così il periodo in cui il movimento studentesco, gli intellettuali indipendenti, gli scrittori e gli artisti non allineati con il potere dominante (che in Grecia, ricordiamolo, era dal 1967 al 1974 la dittatura della Giunta dei colonnelli), rivolgono la loro attenzione alle forme autentiche della cultura popolare, tra cui preponderante è il genere rebetiko. La necessità di registrare e conservare la memoria collettiva diventa categorica, perché – finalmente – ci si rendeva conto che si trattava di un prezioso patrimonio irripetibile che andava portato "in salvo". Attraverso la stesura di biografie, di interviste ai protagonisti



Gruppo di magkes al mercato del Pireo che giocano a barbut, 1936

ancora in vita, le testimonianze di prima mano uscirono dalla cerchia ristretta e autoreferenziale del gruppo di appartenenza.

Naturalmente, però, come ammonisce il musicologo Fotis

Anoghianakis (Vlisidis 2004, p. 168), la metodologia di ricerca in voga in quegli anni non era ancora ben codificata e risulta difficile individuare e valutare l'intervento di curatori e studiosi sulle testimonianze dirette e il grado di "alterazione" dei documenti e dei testi stessi.

Un'indagine metodologicamente corretta dovrebbe svolgersi a più livelli sociali e psicologici, per verificare, ad esempio, sino a che punto, nell'ambito della cultura di massa, i livelli sociali costituiscono elemento di differenziazione della fruizione. Di solito la canzone "di consumo" viene utilizzata mentre si è occupati in altre attività, diventando perciò una sorta di sottofondo a cui non si presta particolare attenzione; invece, la canzone percepita come "diversa", nel senso che si scosta dalla mera fruizione consumistica e trasmette contenuti utili anche alla memoria storica, richiede rispetto e interesse. La canzone

rebetika, in Grecia, non è percepita come diversa, in quanto fa parte del patrimonio genetico dei greci (o per lo meno di una parte di essi), scorre nelle loro vene, fa loro articolare le parole più comuni, d'uso quotidiano. Il cosiddetto fruitore ingenuo, ossia il consumatore non determinato da pregiudizi intellettuali di origine colta (potrebbe trattarsi di un operaio o di un piccolo borghese), cosa prova ascoltando una data canzone?

La cosa sicura è che, come diceva Edgar Morin (1962) nel suo saggio sulla cultura delle masse, «per poter analizzare la cultura di massa bisogna segretamente divertircisi». Lo stesso accade per



Nikos Mathesis (versificatore di rebetiko) con amici al Pireo, 1935. L'uomo che si copre il viso con il cappello era ricercato dalla polizia

il rebetiko: per avere il privilegio di comprenderlo, bisogna viverlo dall'interno, passare ore, serate, giorni interi ad ascoltare queste canzoni, impararne l'andatura $modale^1$, il ritmo, sentirsene palpitare dentro i versi, così semplici e diretti, imparare a parlare e a comunicare nella particolare lingua dei rebetes, una sorta di gergo ($\alpha\rho\gamma\kappa\delta$) in cui si mescolano parole turche, italiane, termini tecnici appartenenti a realtà specifiche (la lingua del mare, della fabbrica, del fumo, della

¹ La concezione fondamentale della musica modale è quella di una nota-base, chiamata tonica o centro tonale, che fa da punto di riferimento per tutte le altre, e che non cambia all'interno di un'esecuzione musicale. Le altre note assumono significato in rapporto al centro tonale, in base all'intervallo che formano rispetto ad esso. L'insieme di tutte le note forma una "scala modale", non necessariamente intesa in senso lineare, ma come struttura di rapporti tra le note che la compongono. Elemento principale dello sviluppo di un brano modale sono le formule melodiche che lo caratterizzano, in coerenza con i rapporti tra le note prima descritti, e che vanno da aggregati di poche note a brevi "temi" prefissati che contribuiscono a formare composizioni compiute. Trattandosi di tradizioni musicali a trasmissione orale, l'improvvisazione ha un ruolo preponderante. I rapporti tra le note e lo sviluppo melodico individuano il modo specifico, e da una data scala modale di partenza possono derivare più modi differenti (detti anche dromoi o makam).

prigione etc.). Certo, la situazione attuale, che vede il rebetiko inserito nel patrimonio immateriale dell'Unesco, è sicuramente ben diversa da quando Petropoulos (1999), nel 1968, pubblicò clandestinamente il suo libro-enciclopedia sulle canzoni rebetike. Ma resta tuttora estremamente vero che è difficile spiegare agli stranieri, e forse ancor più ai greci stessi, cosa sia stato, storicamente, il rebetiko e cosa sia tutt'oggi, come mai esso continui a essere la musica per eccellenza con cui buona parte dei greci sceglie di divertirsi o di accompagnare momenti della vita quotidiana, una pratica musicale capace a sua insaputa di farsi portatrice della memoria, in cui un intero popolo – e non solo – può attingere per ritrovare i propri passi. La Grecia appare tuttora scissa, perennemente alla ricerca di un'identità. Un'identità indefinibile in termini netti e a tinte forti, e proprio per questo ricca, intensa e profonda, piena di chiaroscuri, di sfumature, densamente e



Marika della Politissa (di Istanbul), cantante di rebetiko

intrinsecamente poetica.

Riporto qui in traduzione alcuni passi tratti dal breve saggio Ρεμπέτικα 1964 dello scrittore greco Kostas Tachtsis (Tachtsis 1995, pp. 35-45), che delinea in modo esaustivo il carattere del genere rebetiko e la ricezione che di esso si è avuta in connessione con gli eventi storici della Grecia, dagli anni trenta, dominati dalla dittatura del 4 Agosto 1936 di Ioannis Metaxas in poi.

Le canzoni rebetike sono di origine turca? Sì e no. Non lo sono, dal momento che quando i turchi giunsero a Bisanzio, non avevano una propria cultura, ma presero in prestito elementi della cultura persiana, araba e bizantina. Lo sono, dal momento che con il tempo diedero ad esse il carattere "pesante" che si confaceva alla loro idiosincrasia nazionale. Questi prodotti culturali secondari i Greci li conobbero nel periodo della schiavitù e li portarono con sé quando vennero in Grecia nel 22. Il fatto

alla musica europea, le percepirono come canzoni "turche", non è affatto strano. Non chiamavano forse anche i profughi stessi "semenza turca"? [...] Sotto il regime di Metaxas, nonostante fossero vietate, ascoltavo molte canzoni rebetike, e soprattutto quelle più pesanti, non le cantavo poiché ero ancora un piccolo conformista. In questo seguivo l'esempio dei grandi, che erano soliti collegarle al mondo dei margini e perciò le disprezzavano. Ma qual era questo "mondo dei margini"? Erano certo i vari elementi "anti-sociali", il lumpenproletariat. Ad esso va aggiunta una parte della classe operaia - che i borghesi confondevano a quell'epoca con il mondo dei margini –, ed anche molti dei profughi più poveri, che lottavano come potevano per sopravvivere [...]. Tutta questa moltitudine variegata delle classi povere aveva bisogno di un modo per esprimersi in musica, che fosse diverso dalle canzoni demotiche dei villaggi e dalle ballate al ritmo di tango dei borghesi. Abbracciarono dunque il rebetiko, che però fu inevitabilmente condannato come antisociale e indesiderato dallo stato fascista del 4 Agosto. Se questo divieto si fosse protratto a lungo, è probabile che ne avrebbe impedito lo sviluppo, oppure lo avrebbe fatto scomparire. Ma la guerra e il caos che seguì gli diedero l'occasione di evolversi. Tutti i greci in quel frangente, ladri di portafogli, borghesi e piccoloborghesi, si ritrovarono nello stesso sacco e in parte si mescolarono alle classi dei margini del periodo prebellico [...]. Non c'erano più affamati e sazi, signori e servi: ormai tutti, o quasi, erano affamati, e tutti erano "servi". Tutti sentivano il bisogno di piangere il proprio destino, espressione naturale per i greci sin dall'epoca del dominio romano. L'atmosfera di illegalità, di paura, di miseria e di morte, che una volta si percepiva solo nel tekes [fumeria, n.d.r.], ora era diffusa ovunque. Davanti al comune nemico straniero, i greci, delinquenti o innocenti, ricchi o poveri che fossero, erano ad eccezione dei traditori – quasi sullo stesso piano, tutti ormai soggetti ad un trattamento che, in tempo di pace, si riservava solo ai delinquenti. Tutti vivevano alla giornata, tutti avevano paura, e tutti, in un modo o nell'altro, s'imbattevano ogni giorno nella morte. In quest'atmosfera, il rebetiko trovò terreno fertile per emergere. Molte delle canzoni che si ascoltavano subito dopo la guerra, erano state scritte proprio in questo periodo. Naturalmente, il tango, il valzer e i ritmi lenti (slow) continuarono ad essere incisi e cantati senza sosta. [...] Nelle taverne delle città, però, non poteva di fatto avere spazio la musica ufficiale imposta dall'alto, come marcette, valzer e tango: quando i greci si ubriacavano - e il vino era forse l'unico bene che non venne mai a mancare loro, parallelamente all'hashish che allora si vendeva quasi liberamente – cantavano soprattutto le canzoni rebetike: queste può darsi che non parlassero della Resistenza o dei veleni dell'Occupazione straniera. Parlavano però di qualcosa di più duraturo: dei veleni della vita, a cui ciascuno dava l'interpretazione che

che i borghesi e piccolo borghesi locali, che nel frattempo si erano abituati

Il fatto che il genere del rebetiko, nato e sviluppatosi in un contesto sociale determinato e in un periodo storico circoscritto, abbia avuto una fortuna e una diffusione così vasta e sentita, anche molto al di là

momento che anche tu ti sentivi un po' "fuori legge"

voleva. [...] Erano canzoni "rivoluzionarie" nel senso più ampio del termine: protestavano contro l'ingiustizia sociale, contro la vita stessa e, in modo del tutto inconsapevole, forse, erano in lutto anche per la sconfitta del movimento di sinistra che già si prefigurava chiaramente. Anche se non considerate esattamente illegali o dichiaratamente fuori legge dalla polizia, erano comunque oggetto dell'odio di tutti gli ignoranti, reazionari e borghesi in doppio petto che non persero tempo, subito dopo la liberazione e ancor più durante la Guerra civile, a riorganizzarsi e a professarsi come l'unico e legale giudice del comportamento sociale. [...] Non so quando esattamente sia avvenuto il salto dalla cosiddetta illegalità alla loro consacrazione sociale. So solo che, un tempo, cantare canzoni rebetike faceva alzare molte sopracciglia, il poliziotto ti guardava storto, cosa per niente strana dal

dei suoi limiti sociali e cronologici, ci fa toccare con mano la staticità della società occidentale contemporanea e la dilagante carenza di valori che va al di là del fatto musicale specifico. Generazioni intere di giovani cosiddetti alternativi, che non si uniformano cioè alla massa dei cittadini-consumatori, qualunquista e perbenista, non soltanto ascoltano il rebetiko, ma lo assumono come bandiera del loro modo di essere e di intendere la vita.

Proprio il fatto che il rebetiko sia l'espressione più lampante della crisi (a tutti i livelli), fa sì che esso costituisca ancor oggi una specie di lingua esperanto con la quale si possono comunicare ed esprimere costumi e consuetudini del quotidiano che continuano a riprodursi e a ripetersi, rimanendo attuali e universali.

BIBLIOGRAFIA

Damianakos, S. (2003) Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός [Tradizione di rivolta e cultura popolare], Plethron, Athina.

Morin, E. (1962) *L'Esprit du temps*, Grasset, Paris.

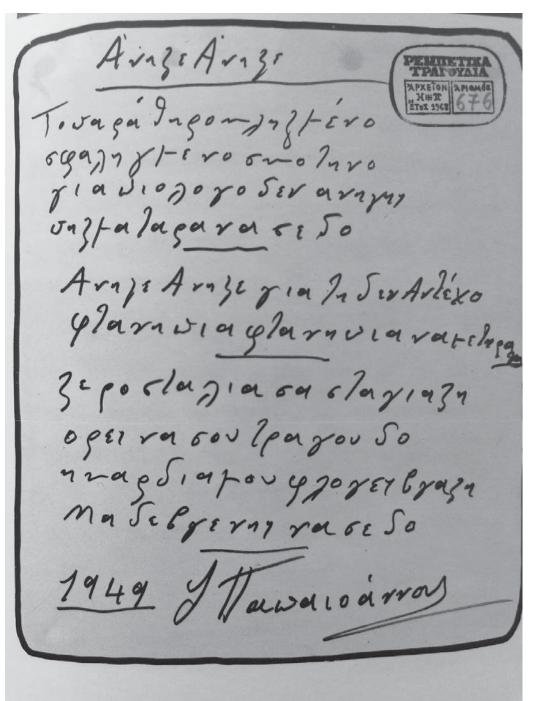
Petropoulos, E. (1999) Songs of the Greek underworld: the Rebetika tradition, Saqi, London [I ed. Athina, 1968].

Tachtsis, K. (1995), *Ρεμπέτικα 1964 [Rebetika 1964]* in *Η Γιαγιά μου η Αθήνα [In Id., Mia nonna Atene]*, Pataki, Athina [I ed. Athina, 1979].

Vamvakaris, M. (1973) *Αυτοβιογραφία [Autobiografia]*, Papazisi, Athina.

Vlisidis, K. (2004) Οψεις του ρεμπέτικου [Aspetti del rebetico], Eikostou Protou, Athina.

Zaccagni, G. (2018) *Ma che vita è questa? 85 canzoni rebetike della crisi*, ETPBooks, Athina.



Apri / La finestra chiusa

Ioannis Papaioannou

La finestra è chiusa, serrata, buia. [per quale motivo non la apri, testarda, così che possa vederti?] x2

[Apri, apri, perché non resisto, basta, basta, non mi tormentare più] x2

Mi sono congelato al freddo a cantare per ore, [il mio cuore manda fiamme, ma tu non esci, non ti fai vedere] x2

[Apri, apri, perché non resisto, basta, basta non mi tormentare più] x2

Znjtbourt Str Dtsourt
Non hero Na htsourt
Mwalnen Desour van htsour
Tia ra pxapuson Joure

Basasrapo Basasrapo
Tn ptstpla Na 9003 Napo

Mitt Tree 1968

Il saltatore

Michalis Ghennitsaris

Sono invidiosi, non vogliono vedermi ben vestito, per essere soddisfatti, vogliono vedermi ridotto come un pitocco.

Salto su, salto su e gli prendo la ruota di scorta

Ma io sempre me la cavo bene, perché salto su una macchina dei tedeschi e sempre mi rifaccio

Salto su, salto su e gli prendo la ruota di scorta

Di benzina e petrolio noi andiamo a caccia, perché valgono molto soldi e così ce la spassiamo alla grande.

Salta, afferra la scorta, dileguati e scappa via.

I Tedeschi ci inseguono, ma noi non li ascoltiamo, noi sempre faremo gli assalti, fino a che non ci restiamo.

Salto su, salto su e gli prendo la ruota di scorta.

I ATAXTH HJEja va oavla yova Va vor jega Kapwood View de oor ripiga ? o Nors Nayor Kobar En 7,000 Der oz garo per oz garo Thu der oa pa wo deroz dejo TTapE Spoyo Kiarle do Kajo Morlower H Magiors Me In a gapolis TE, 15 gor dis Kui In der Euava Tiuot

Tin va or diopdood

Mugan 2000 Alax In RATE YATA

Spirton Tiura Thi 2000

Mapurs Baybaneps

Ribelle

Markos Vambakaris

Vorrei proprio incontrarti per dirtene quattro, e se non ti faccio cambiare idea, ah... mi taglino la lingua!

Non ti voglio, non ti voglio, non ti amo più, non ti voglio, prendi la tua strada e vattene a quel paese.

Me l'hanno detto le maghe e tutte le fattucchiere Me l'ha detto una egiziana, ah... con le trecce grosse.

Non ti voglio, non ti voglio, non ti amo più, non ti voglio, prendi la tua strada e vattene a quel paese.

E cosa non ho fatto per te, per raddrizzarti, ma tu sei così ribelle, ah... fila via così la scampo.

Non ti voglio, non ti voglio, non ti amo più, non ti voglio, prendi la tua strada e vattene a quel paese.