

# Canzone d'autore e *gatefold* di servizio: un'edizione italiana di *Cantigas do Maio*

Andrea Ragusa

Università di Parma, Italia

**Abstract** José Afonso's popularity abroad, especially in the 1970s, is closely linked to Portuguese revolutionary events. It was in this context that the Italian edition of the LP *Cantigas do Maio* was published under the title *Portogallo 25 Aprile – Grândola Vila Morena* (Vedette Records, 1975). While the song selection and recordings are nearly identical to the Portuguese edition (Discos Orfeu, 1971), the gatefold contains translations and paratexts worthy of study. This article aims to analyze the linguistic and sociolinguistic aspects of these apparatuses in light of two other Italian publications of Zeca's work (*República e Per le cooperative agricole portoghesi*). It highlights the concrete connections between the singer-songwriter and his concept of formative and civil song and the Italian political context of the mid-1970s, particularly the extra-parliamentary context.

**Keywords** José Afonso. Portuguese Revolution. Canzone d'autore. Musical dissemination. Song's translation.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 *Portogallo 25 Aprile*: testi, paratesti e traduzione 'linguistica'. – 3 Associazionismo politico e divulgazione musicale. – 4 Conclusioni.



## Peer review

Submitted 2025-06-06  
Accepted 2025-09-08  
Published 2025-12-12

## Open access

© 2025 Ragusa | 4.0



**Citation** Ragusa, A. (2025). "Canzone d'autore e *gatefold* di servizio: un'edizione italiana di *Cantigas do Maio*". *Rassegna iberistica*, 48(124), 295-310.

Em terras  
Em todas as fronteiras  
Seja bem-vindo quem vier por bem  
Se alguém houver que não queira  
Trá-lo contigo também  
(José Afonso, *Traz outro amigo também*)

## 1 Introduzione

La geografia delle canzoni di José Afonso è di per sé un incentivo, un invito quasi, al superamento delle frontiere, non soltanto musicali, ma politiche, culturali, linguistiche. Jorge Martins, attento studioso del linguaggio di 'Zeca' analizzando le varie occorrenze dei toponimi presenti nella sua discografia, ha osservato che la maggiore o minore ricorrenza dei luoghi menzionati nelle 95 canzoni che ha composto,<sup>1</sup> vicini o distanti che siano, non dipende quasi mai da ragioni personali o autobiografiche, ma è invece una «volta ao mundo» che permette tutt'al più di tracciarne una biografia artistica e musicale (2022, 62-9). C'è poi, parallelamente, anche un'altra geografia – se così si può definire – che è quella della ricezione della sua opera al di là delle frontiere portoghesi (o dei paesi di lingua portoghese), all'interno di realtà che non hanno come denominatore comune un'immediata identità linguistica o storico-culturale, ma dove, soprattutto negli anni Settanta è stata promossa la diffusione del repertorio musicale di José Afonso – seppur a margine della grande distribuzione – in virtù di una forte solidarietà politica o di uno spiccato interesse per la musica popolare straniera da parte di editori o responsabili di etichette e sottoetichette indipendenti. Esempi emblematici, in Europa, sono quelli delle case discografiche francesi Le Chant Du Monde – vicina al PCF (Parti communiste français), in particolare durante la direzione di Jean Roire, tra il 1954 e il 1975 (Casanova 2004, 9) – che pubblica *Cantigas do Maio* (1974) all'interno della collezione *Le Nouveau Chansonnier International*, e L'escargot, filiale dell'omonima canadese, diretta in Francia da Gilles Bleiveis, che distribuisce una versione di *Enquanto há força* nel 1979. Anche l'etichetta pläne (peraltro rappresentante tedesca di Le Chant du Monde) stampa in Germania *Cantigas do Maio*, con il titolo *Grândola, Vila Morena* (1975a), e due anni dopo distribuisce *Mein Schönes Portugal...* (1977c; versione tedesca di *Com As Minhas Tamanquinas*). Sempre in Germania, la Verlag Arbeiterkampf di Amburgo – la cui posizione politica è esplicitamente espressa dal

---

<sup>1</sup> Lo stesso Martins, indicando come fonte i dati della Associação José Afonso (<https://aja.pt>), ricorda che le canzoni di cui è autore esclusivamente Zeca sono 95 delle 166 da lui interpretate e/o registrate in totale (2022, 19-22).

nome stesso (Casa Editrice Lotta Operaia) – pubblica, nel 1976, *A Luta Continua (Solidarität Mit Den Kooperativen Der Landarbeiter In Portugal)*.<sup>2</sup> In Spagna, dove la musica e lo statuto sociopolitico di Zeca si stavano radicando soprattutto in Galizia,<sup>3</sup> la Movieplay spagnola<sup>4</sup> pubblica, nel 1970, *Canciones del Caminante (Cantares do Andarilho)*, seguita dalla CFE (*Compañía Fonográfica Española*), che distribuisce *Venham Mais Cinco/¡Choca Esos Cinco!* nel 1974, poi da Guimbarda (*Enquanto há força*, 1978) e, soprattutto, da Hispavox, etichetta particolarmente attiva e attenta alla musica popolare, cui si devono le edizioni spagnole di *Cantigas do Maio*, *Eu Vou Ser Como A Toupeira* (entrambe del 1976), *Coro dos Tribunaís* e *Com As Minhas Tamanquinas* (1977).<sup>5</sup>

Si tratta, in ogni caso, di dischi in cui l'attivismo sociale e politico è chiaramente posto in evidenza, aspetto peculiare della produzione musicale di José Afonso dagli anni immediatamente precedenti la caduta dell'*Estado Novo*, fino al PREC (*Processo Revolucionário em Curso*) e ai primi tempi del sistema democratico: indicativamente, dal 1968 (anno di pubblicazione di *Cantares do Andarilho*) al 1978, quando viene distribuito *Enquanto há Força*. La preferenza assoluta da parte delle etichette straniere per dischi di carattere impegnato, a scapito della produzione 'lirica' di Zeca – dato ampiamente spiegabile con la portata internazionale degli eventi portoghesi degli anni settanta e con il suo coinvolgimento diretto in quegli stessi avvenimenti – non esclude, tuttavia, una valorizzazione della dimensione estetica dei suoi lavori nella loro interezza,<sup>6</sup> anche tramite traduzioni di servizio (elemento comune alle edizioni tedesche, francesi, spagnole e italiane), sintetiche note esplicative e paratesti biografico-critici inclusi nei *gatefold* che contengono i vari LP, sebbene si tratti sempre di dischi poco distribuiti (con tirature ridotte) fuori dal Portogallo e realmente accessibili solo a circoscritti movimenti politici o ad alcune élite artistiche e musicali.

---

**2** Come si vedrà, anche la versione italiana dello stesso LP, intitolato *Per le cooperative agricole portoghesi* (1976d), fa parte della medesima iniziativa promossa da José Afonso e Francisco Fanhais (Castro 2022, 250-1).

**3** È noto che la prima esibizione pubblica del brano *Grândola, Vila Morena* sia avvenuta a Santiago de Compostela nel 1972 (Guerreiro, Lemaître 2014).

**4** La Movieplay ha una sede in Spagna e una in Portogallo, almeno fino al 1977, quando, in seguito allo scioglimento della Sonoplay, l'etichetta portoghese diventa, di fatto, autonoma, venendo poi acquisita da José Serafim nel 1979 (Neves 1998, 91). Sull'industria discografica in Portogallo si veda il recente studio di Góber (2025).

**5** Ricavo tutte le informazioni relative agli LP citati dalla piattaforma Discogs ([www.discogs.com/it](http://www.discogs.com/it)).

**6** Prevale, di fatto, la pubblicazione di LP completi (33 rpm), seppur a volte con alcune modifiche nell'ordine dei brani.

## 2 **Portogallo 25 Aprile: testi, paratesti e traduzione 'linguistica'**

In questo scenario si colloca anche la pubblicazione in Italia, nel 1975, dell'LP *Cantigas do Maio*, con il titolo *Portogallo 25 Aprile - Grândola Vila Morena*, per la casa discografica Vedette Records di Cologno Monzese, all'interno della sottoetichetta I Dischi dello Zodiaco, a sua volta ispirata, nel nome e nell'intento, a I Dischi del Sole delle Edizioni *Avanti!*. Va ricordato che responsabile e fondatore di questa sezione della Vedette è Antonio Virgilio Savona, già membro del Quartetto Cetra, ma soprattutto ricercatore musicale, militante e autore impegnato, promotore della diffusione presso il grande pubblico della canzone popolare e politica, sia italiana che straniera.<sup>7</sup> Il momento geopolitico, la specifica situazione italiana e gli eventi portoghesi del biennio 1974-75 hanno, naturalmente, un ruolo fondamentale nella pubblicazione sia di questo che dei successivi LP, *República* e *Per le cooperative agricole portoghesi*, che, come si vedrà, vengono prodotti e distribuiti direttamente in Italia. Nel convulso clima di quegli anni, segnato da una serie importante di fatti interni, il Portogallo del PREC offre, in particolare agli appartenenti a correnti di tipo marxista-leninista (la cosiddetta 'estrema sinistra'), la possibilità di misurarsi in prima persona con il processo rivoluzionario, generando una sorta di pellegrinaggio politico, soprattutto tra marzo e novembre 1975 (Strippoli 2014, 49-51), che, tra le altre cose, favorisce lo scambio culturale e artistico.

*Portogallo 25 Aprile - Grândola Vila Morena* viene pubblicato nel 1975 da I Dischi dello Zodiaco-Vedette Records,<sup>8</sup> esclusivamente in vinile, con copertina pieghevole e una *cover* diversa da quella della prima edizione di *Cantigas do Maio*, poiché in luogo del celebre disegno di José Santa-Bárbara si trova una fotografia di José Afonso in campo bianco, su cui risalta il nome dell'autore, in rosso (e in un carattere che ha punti e peso maggiori rispetto ai titoli), come a sottolinearne la posizione politica attraverso una precisa connotazione cromatica.<sup>9</sup> Si può immaginare che la scelta del titolo *Portogallo 25 Aprile*, già utilizzato in una pubblicazione dello stesso

---

**7** Tra il 1969 e il 1986, all'interno della sottoetichetta I Dischi dello Zodiaco vengono pubblicati dischi di Giorgio Gaber, Inti-Ilmiani, Victor Jara, Giovanna Marini, Michele L. Straniero e Ivan della Mea, solo per fare alcuni esempi. *Viva Chile!*, degli Inti-Ilmiani, viene pubblicato nel 1973, due mesi dopo il colpo di stato di Pinochet e raggiunge il sesto posto in classifica in Italia nel 1975 (Tomatis 2019, 406-7; Savona 2022).

**8** Sebbene sul centrino a colori si trovi indicato «1974 / VPA 8219 - Stereo», la matrice incisa sul vinile riporta la data «8/1/75» (1975b).

**9** Va ricordato, a titolo di curiosità, che il rosso (pt. *vermelho* o *rubro*) è anche il colore maggiormente citato nei testi delle canzoni di José Afonso, con 11 menzioni in totale, 8 prima del 25 Aprile e 3 dopo (Martins 2022, 52).

anno (Borga, Cardoso, Rodrigues 1975), faccia leva sulla possibilità di essere particolarmente allusiva nel contesto italiano, anche per l'immediata familiarità con la data simbolica della Liberazione di Milano. L'interno del *gatefold* contiene i testi originali delle canzoni e le relative traduzioni in italiano, oltre alla scheda tecnica e a due note di commento, una per *Grândola Vila Morena* e l'altra per *Cantar alentejano*, che peraltro sono due delle tre canzoni tratte da questo disco (l'altra è *Coro da Primavera*), tradotte anche nel volume antologico *Canti Rivoluzionari Portoghesi* (Falavolti, Settimelli 1976, 29, 53, 75). Il retro di copertina riporta una breve biografia di Zeca, i titoli dei brani (in portoghese e italiano) e i crediti autoriali.

Dal punto di vista strutturale si possono osservare alcune differenze nell'ordine delle canzoni, sia rispetto alla versione distribuita in Portogallo da Discos Orfeu nel 1971, che alla ristampa di Orlador-Círculo de Leitores del 1974:

**Tabella 1** Edizioni portoghesi di *Cantigas do Maio*

<i>Cantigas do Maio</i> Discos Orfeu, 1971, Orlador-Círculo de Leitores, 1974		<i>Portogallo 25 Aprile – Grândola Vila Morena,</i> I Dischi dello Zodiaco, 1975	
A1	Senhor arcanjo	Grândola Vila Morena	Grândola città bruna
A2	Cantigas do Maio	Cantigas do Maio	Canti di maggio
A3	Milho verde	Milho verde	Mais verde
A4	Cantar alentejano	Cantar alentejano	Canzone dell'Alentejo
B1	Grândola Vila Morena	Senhor arcanjo	Signor Arcangelo
B2	Maio maduro Maio	Maio maduro Maio	Maturo maggio
B3	Mulher da erva	Ronda das mafarricas	Danza delle streghe
B4	Ronda das mafarricas	Mulher da erva	La donna dell'erba
B5	Coro da Primavera	Coro da Primavera	Coro di primavera

Dal momento che *Grândola Vila Morena* viene posizionata in apertura, *Senhor arcanjo*, che apriva *Cantigas do Maio*, ne prende il posto come primo brano del lato B, ma resta comunque meno comprensibile, a prima vista, lo scambio di posizione tra *Mulher da erva* e *Ronda das mafarricas*. La scelta di inserire in apertura *Grândola Vila Morena* ha un valore prettamente funzionale, dato che la canzone è considerata già nota in Italia, per il ruolo operativo e strumentale<sup>10</sup>

**10** Se è vero che «non c'è rivoluzione che non abbia la sua canzone» (Falavolti, Settimelli 1976, 7), è anche vero che si tratta sempre di canzoni che hanno funzioni e significati ben diversi nelle rispettive 'rivoluzioni'. In questo senso, *Grândola Vila Morena* ha avuto un ruolo del tutto diverso rispetto a quello di *Bella Ciao*, che si ritiene non abbia avuto particolare diffusione nell'ambito della lotta partigiana propriamente detta (Flores 2020, 17-20).

svolto durante il *golpe* del 25 aprile 1974 (Castro 2022, 227-8), e per il valore simbolico di 'inno' acquisito già all'indomani della rivoluzione, come si legge, peraltro, nella nota biografica presente nel retro di copertina (Afonso 1975b). Lo statuto ormai consolidato di inno antifascista è comprovato anche dalla nota esplicativa posta in calce alla traduzione della canzone stessa, di cui (come per tutti gli altri apparati della *cover* pieghevole) non sono specificati i crediti. Più denso è invece il commento a *Cantar alentejano*, testo ispirato a un episodio di repressione senz'altro più noto e più grave, l'assassinio della mietitrice Catarina Eufémia, avvenuto a Baleizão nel 1954 (Casanova 2014).

Se esistono essenzialmente due tipi di traduzione della canzone - quello in cui il testo viene stravolto in virtù delle caratteristiche ritmiche e melodiche del brano, e quello 'linguistico', in cui prevale la salvaguardia del testo originale (Kaindl 2005, 235-62) - le versioni italiane di *Portogallo 25 Aprile* sono indubbiamente del secondo tipo, con un intento che è di ordine puramente informativo, di semplice trasmissione del significato, e come tali devono essere trattate e analizzate. Molto diverse sono invece, sempre all'interno del panorama di lingua portoghese, le tendenze e le necessità dei traduttori coevi che si occupano della varietà brasiliana, e diverso sarebbe in quel caso lo spunto per l'analisi, poiché l'attenzione dovrebbe concentrarsi soprattutto sugli elementi non verbali, trattandosi di adattamenti pensati per una cantabilità concreta.<sup>11</sup> È evidente che le traduzioni contenute nel *gatefold* dell'edizione italiana di *Cantigas do Maio* - e lo stesso si potrebbe dire di quelle pubblicate nella citata raccolta *Canti Rivoluzionari Portoghesi* (Falavolti, Settimelli 1976) - sono state realizzate senza alcuna collaborazione diretta con l'autore delle canzoni, né particolari preoccupazioni fonetiche o poetiche, e anche la loro significatività semiotica prescinde dall'andamento della

---

**11** Mi riferisco a testi pensati per l'adattamento al cantato in italiano, come le traduzioni di Sergio Bardotti per l'album *La voglia, la pazzia, l'incoscienza, l'allegria* (1976) di Ornella Vanoni, Toquinho e Vinicius de Moraes, o la versione, dello stesso Bardotti, di *Construção (La costruzione)*, di Chico Buarque de Hollanda, interpretata da Enzo Jannacci (*Secondo te...Che gusto c'è?*, 1977). Lo stesso si può dire della traduzione di *Águas de Março* (Antônio Carlos Jobim) realizzata da Giorgio Calabrese (*La pioggia di marzo*) per il disco *Frutta e verdura* (1973) interpretato da Mina, e quella di *João, o telegrafista*, di Cassiano Ricardo Leite, musicata e cantata ancora da Jannacci (*Vengo anch'io, no tu no/Giovanni telegrafista*, 1967) a partire da un adattamento per il canto di una traduzione in italiano di Ruggero Jacobbi, pubblicata in precedenza in volume (1960).

melodia, dalla tonalità, dal timbro o dal ritmo dei brani:<sup>12</sup> sono traduzioni di servizio, tutto sommato accettabili dal punto di vista della decodificazione e ricodificazione, ma con qualche comprensibile difetto, in parte a causa di problemi oggettivi, in parte di scelte lessicali, morfologiche, stilistiche e sintattiche non sempre ideali.

Considerando, quindi, l'approccio linguistico (e non ritmico) dell'anonimo autore o dell'anonima autrice di queste versioni, in una traduzione come quella del brano-simbolo del disco, *Grândola, Vila Morena* (*Grândola città bruna*), l'espressione originale risulta normalizzata attraverso l'uso di un iperonimo (it. 'città') che mette in secondo piano la dimensione della località evocata nel brano, essendo il pt. *vila* una via di mezzo tra città e villaggio (it. 'cittadina').<sup>13</sup> È vero che nel testo originale si fa anche un uso generico del termine *cidade* («Dentro de ti ó cidade», ripetuto due volte, in tonalità crescente), ma in questo caso il suo utilizzo è sempre complementare a quello più circoscritto di *vila*, che tra titolo e testo occupa uno spazio di ben maggiore rilevanza. Non è un dettaglio sofisticato, dato che attraverso questo brano, composto nel 1964 e dedicato alla *Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense* – ma privo, inizialmente, del messaggio politico di cui verrà investito in seguito per ragioni storiche (Ciccia 2013, 11) – si vuole valorizzare l'associazionismo popolare della comunità di una cittadina di provincia, esaltandone la semplicità operosa, l'ospitalità e la tenacia, anche tramite l'essenzialità del testo e dell'arrangiamento. È un canto che nasce dalla provincia rurale, da una *vila* dell'Alentejo e non da una città, e racconta lo slancio di *fraternidade* e *igualdade* che emerge dal basso, come frutto della *vontade* degli umili, e non dalle deliberazioni di un nucleo decisionale: una volontà che diventa compagna 'giurata' («Jurei ter por companheira | Grândola, a tua vontade») e che dovrebbe acquisire un valore esteso, dalla parte al tutto, dalla vila all'intero paese.

Anche la traduzione della fortunata locuzione «O povo é quem mais ordena» suona innaturale in italiano, poiché 'Il popolo è *chi* comanda' risulta essere un calco del portoghese: pur mantenendo la focalizzazione ('o povo') anche in traduzione, sul piano della struttura tematica sarebbe risultato più lineare ed efficace 'È il popolo a

---

**12** Tuttavia, è ragionevole immaginare che, almeno in qualche caso, determinate scelte siano comunque attribuibili alla ricerca di un maggiore ritmo, almeno nella lettura, facendo anche ricorso a figure caratteristiche della lirica italiana, come avviene, a titolo di esempio, per l'apocope vocalica nelle prime due strofe (ma non nelle successive) della traduzione del brano *Cantigas do Maio* («Sono stato a trovar la mia amata»; «Sono andato a trovar il mio bene»).

**13** Per l'adattamento in sardo realizzato da Stefania Secci Rosa (*Grândola Bidda Morisca*) il termine scelto è, al contrario, un iponimo, *bidda* (it. 'borgo'). Si veda <https://www.emigratisardi.com/video/25-aprile-grandola-bidda-moriska.html>.

comandare' o 'È il popolo *che* comanda'.<sup>14</sup> Riguardo alle relazioni semantiche tra le parole e ai vari livelli di iponimia, iperonimia o sinonimia, nella medesima traduzione troviamo 'viso' per *rosto*, anche se il traduttore più adeguato sarebbe 'volto', maggiormente legato all'insieme dei lineamenti e all'espressività rispetto a 'viso' (pt. *cara*);<sup>15</sup> poi 'bivio' per *esquina* (it. 'angolo'), con un uso estensivo del termine, e 'quercia' (pt. *carvalho* o *sobreiro*) per *azinheira* ('leccio'), albero tipico dell'Alentejo: la traduzione risulta però qui particolarmente difettosa, sebbene entrambe le piante appartengano alla stessa famiglia (*Fagaceae*) e allo stesso genere (*Quercus*).

Si tratta, in ogni caso, di imperfezioni non determinanti per la comprensione del significato, che si possono segnalare nell'ottica della riflessione linguistica e dell'analisi in prospettiva traduttiva, e non per vivisezionare i risultati di chi ha tradotto questi testi e che mostra, in ogni caso, di avere una discreta conoscenza della lingua portoghese, oltre a una buona competenza della cultura sociolinguistica che con essa cerca di trasmettere, pur dovendo oltrepassare difficoltà e problemi oggettivi legati a discrepanze tra il significato linguistico o referenziale e il significato connotativo di alcuni termini o di alcune locuzioni. Tale competenza emerge in misura ancora maggiore se si fa un rapido raffronto della traduzione di *Grândola Vila Morena* contenuta in questo *gatefold* con la pletora di versioni apparse in rete, soprattutto nel 2024 (in occasione del cinquantesimo anniversario della Rivoluzione), le quali contengono versioni 'equiritmiche' e interpretazioni più o meno comprensibili, come 'città dei Mori' e 'moresca' (per *morena*), oppure 'olmo' e 'sughera' (per *azinheira*).<sup>16</sup>

Il ricorso a iperonimi e iponimi è il fenomeno maggiormente riscontrabile nelle nove versioni italiane contenute in *Portogallo 25 Aprile*, come si può ancora osservare nell'uso del traduttore 'streghe'

---

**14** Nell'altra traduzione italiana a stampa di questo brano la locuzione «O povo é quem mais ordena» è resa, appunto, con un più naturale 'è il popolo che comanda', ma anche it. 'città' per *vila* e 'fratellanza' per *fraternidade*. (Falavolti, Settimelli 1976, 75). Una costruzione sintatticamente identica si trova, per esempio, nel brano composto da Roberto Roversi, poi musicato e interpretato da Lucio Dalla, *Le parole incrociate*: «Attenzione, dentro ci siamo tutti, è il potere che offende» (*Anidride solforosa*, 1975).

**15** Penso, per esempio, sempre nell'ambito della canzone d'autore, all'esplicito discrimine posto da Fabrizio De André tra *viso* e *faccia* nel brano *La bomba in testa*: «Chi ha la faccia e mostra solo il viso | Sempre gradevole, sempre più impreciso» (*Storia di un impiegato*, 1973).

**16** Le versioni che ho consultato sono di Riccardo Venturi (*Canzoni contro la guerra*, dove la traduzione è integrata da un'ampia introduzione alla canzone e alle sue versioni in 23 lingue (<https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=229&lang=it#agg287879>), e di Orlando Borges Ribeiro (<https://testi-canzoni.com/canzone/mostrare/5328237/zeca-afonso/testo-e-traduzione-grndola-vila-morena/>) oltre a quella anonima pubblicata su Lyrics Translate (<https://lyricstranslate.com/it/grandola-vila-morena-grandola-citta-moresca.html>).



(pt. *bruxas*) per *mafarricas* (it. 'indemoniate', uso sostantivato), nel titolo *Ronda das mafarricas*, particolarmente problematico alla luce della parallela presenza di *bruxas* nel corso del testo. Iperonimo è anche 'barca' per *falua* (tipica fregata del Tago), in *Maio maduro Maio*, sebbene in questo caso – trattandosi evidentemente di una *realia* – la scelta sia più comprensibile. Mi sembra, invece, che l'uso dell'it. 'contadine' per *ceifeiras* ('mietitrici'), privi di una connotazione caratteristica tutto lo scenario della commemorazione in onore di una *ceifeira*, Catarina Eufémia, da parte di altre *ceifeiras* (Afonso 1975b). Nello stesso brano si trova poi un caso di omissione dell'articolo davanti al toponimo Alentejo<sup>17</sup> all'interno del testo («Alentejo l'ha vista nascere»), ma non dell'articolazione nel titolo (*Canto dell'Alentejo*) scelta apparentemente inspiegabile, dal momento che in italiano i nomi di continenti, stati, grandi isole e regioni, salvo rare eccezioni (es. Israele, Cuba) hanno l'articolo, a differenza dei nomi di città e centri minori, per i quali si registra invece un'ampia casistica (Arthur 1973, 124-31). L'articolo è altrettanto inspiegabilmente inserito nella traduzione del titolo *Mulher da erva* (*La donna dell'erba*), dal momento che le ragioni della sua omissione nella versione originale sono di ordine poetico e stilistico, e non grammaticali. Fuorviante risulta anche la scelta di 'prezioso' per il pt. *supremo* («De erva fresca | Supremo bem»), mentre non sorprende l'uso dello sp. *siesta* (riposo dopo il pasto di mezzogiorno) come traducevole del pt. *sesta*, in *Maio maduro Maio* («Sempre depois da sesta | Chamando as flores»), trattandosi di un uso ampiamente consolidato e attestato anche all'interno del panorama linguistico italiano. Meno scontata è invece la scelta di inserire l'avverbio a inizio frase, nella versione italiana, che è, sì, un tentativo di equilibrio ritmico tra i due versi, ma suona anche come un calco sintattico del portoghese: «Sempre dopo la siesta | Chiamavamo i fiori»). Una significativa espressione idiomatica presente nel disco è invece 'ao pé coxinho' (saltellare su una gamba sola, come nei giochi infantili) che però risulta normalizzata, appiattita in italiano, sebbene fosse senz'altro di traduzione non facile (Afonso 1971b).

Dal punto di vista sociolinguistico, è significativa la nota in calce alla traduzione di *Senhor arcanjo* relativa al termine *papaia* (definito 'Frutto assai comune in Angola e Mozambico', anche se di origine

**17** Nelle note a *Grândola Vila Morena* e *Cantar alentejano*, citate in precedenza (Afonso 1975b), l'Alentejo è definito per due volte 'provincia', in senso esteso, pur essendo una regione. Una traduzione di questa canzone, come si è detto, è stata pubblicata anche nel volume antologico, con il titolo *Canzone alentejana* e l'articolo davanti al toponimo («l'Alentejo la vide nascere»), ma sempre 'contadine' come traducevole di *ceifeiras* (Falavolti, Settimelli 1976, 75). In merito alle traduzioni e agli apparati di questo volume, in ogni caso, si possono serenamente condividere le non entusiastiche impressioni di Manuel Simões (1979, 112-13).

caraibica), specificazione che si giustifica considerando la scarsa o nulla diffusione del termine nell'italiano standard degli anni Settanta, e la sua posteriore lessicalizzazione per ragioni extralinguistiche legate alla diffusione di prodotti etnici in Italia, in particolare negli ultimi due decenni. Anche per la traduzione di alcuni termini specialistici presenti nella 'Scheda tecnica' – tutti *realia* appartenenti al linguaggio musicale – si fa ricorso a tentativi di ricodificazione ('tambas' per *tumbas*, sebbene sia più diffuso *congas*), definizioni poste tra parentesi in determinati casi (*darbuka*, *adufe*, *guimbarda*), perifrasi esplicative ('effetto di passi' per *passos*), iponimi ('voci' o 'voce' per *coros*) e omissioni (*apitos de fole*, *berimbau*, *passos*):

### 3      **Associazionismo politico e divulgazione musicale**

È pensabile che la diffusione di questo disco, presumibilmente modesta dal punto di vista delle vendite,<sup>18</sup> si possa mettere in relazione con la pubblicazione, nel 1975, dell'LP *República*,<sup>19</sup> registrato a Roma, presso gli studi di Santini Edizioni, e distribuito esclusivamente in Italia da Lotta Continua, *Il Manifesto* e Avanguardia Operaia, per un'iniziativa a sostegno dell'omonimo quotidiano portoghese, che si trovò al centro del dibattito internazionale nella tarda primavera di quell'anno (Costa, Rodrigues 1975). Inoltre, come ricorda Hugo Castro, la radicalizzazione politica dopo il tentativo di *golpe* di António de Spínola (11 marzo 1975) spinse il IV governo provvisorio, presieduto da Vasco Gonçalves, ad accelerare il processo della Riforma agraria, aspetto che ebbe un forte impatto sulle già esistenti divisioni tra i cantanti e sulle ragioni immediate della creazione musicale (Castro 2022, 249). In questo contesto matura la collaborazione di José Afonso con la LUAR (Liga de Unidade e Acção Revolucionária) e la successiva pubblicazione del singolo contenente le canzoni *Viva o Poder Popular* e *Foi na Cidade do Sado* (1975d), uno dei pochi dischi a non essere distribuito in Portogallo dall'etichetta Orfeu. Durante il *Verão Quente* del 1975, Zeca e Fanhais intraprendono un viaggio in vari paesi europei, allo scopo di raccogliere fondi per le cooperative agricole (Castro 2022, 251; Pimentel; Vieira 2009, 125-6), arrivando in Italia nel settembre di quell'anno: in tale occasione registrano un

---

**18** Nonostante gli ammirevoli sforzi e i saltuari successi (anche in termini di vendite) delle etichette indipendenti e degli autori impegnati, il mercato discografico italiano dei primi anni Settanta è dominato dal pop e dal rock anglosassone, salvo poche eccezioni (Alcini 2019, 127-47).

**19** Una breve sintesi della genesi di questo disco è stata realizzata da Vanessa Castagna (*Cartas de Veneza: José Afonso em Itália*: <https://aviagemdosargonautas.net/2017/03/06/carta-de-veneza-jose-afonso-em-italia-por-vanessa-castagna/>).

LP poi pubblicato in due versioni quasi identiche dal punto di vista dei contenuti, ma diverse per titolo e *layout*, *República* (1975c) e *Per le cooperative agricole portoghesi* (1976d).

Anche in questo caso, come per *Portogallo 25 Aprile*, si trovano le traduzioni di servizio delle dieci canzoni, sebbene qui i crediti vengano esplicitati (Clara Piccone, João de Azevedo). La copertina di *República* è una *cover* singola e priva di immagini o grafismi, che riproduce su fondo bianco, in verticale, la testata del giornale *República*, corredata dal testo del *Manifesto dos Trabalhadores do "República"* e da un breve messaggio dei due autori accreditati, Jose Afonso e Francisco Fanhais. La copertina pieghevole di *Per le cooperative agricole portoghesi* riproduce, invece, una fotografia di Fausto Giaccone in cui è rappresentata una cooperativa dell'Alentejo. La differenza più significativa tra queste edizioni, tuttavia, è costituita da due brani con un titolo simile per assonanza, ma diversi per testo, linea melodica e arrangiamento: uno già pubblicato come lato B del singolo *Viva o Poder Popular*, intitolato *Foi na Cidade do Sado* (e con questo titolo inserito anche nell'LP *Per le cooperative agricole portoghesi*); l'altro, *Foi No Sábado Passado*, pubblicato esclusivamente in *República* (Afonso 1975c).

I due brani hanno in comune la natura dello spunto iniziale, essendo entrambi ispirati a episodi di repressione occorsi nel 1975 e alla contestazione che ne seguì, seppur in paesi e contesti differenti da vari punti di vista (Portogallo, Spagna e, di riflesso, Italia). Il primo, *Foi Na Cidade Do Sado*, riguarda i disordini avvenuti a Setúbal (la 'cidade do Sado') il 7 marzo, in occasione di un comizio del PPD (Partido Popular Democrático) presso il Clube Naval Setubalense, alla cui realizzazione si opponevano le forze popolari: l'episodio, oltre a diversi feriti, provocò anche l'uccisione di un manifestante, João Manuel Lopes, per mano delle forze di polizia (Castro 2022, 248), accusate apertamente nel brano di essere colluse con 'os Pê Pê Dês'. *Foi No Sábado Passado* prende invece spunto da due grandi manifestazioni realizzate a Roma, il 24 e il 27 settembre 1975, in segno di protesta contro la programmata fucilazione di cinque militanti antifascisti spagnoli (di ETA e FRAP), esecuzione che avvenne tre giorni dopo (tra Barcellona, Burgos e Madrid), e coincide con la 'giornata europea' per il Portogallo, indetta a Roma, sabato 27 settembre, da tutti i gruppi della sinistra radicale (uniti dallo slogan «Il Portogallo non sarà il Cile d'Europa»), ritenuta la più significativa tra le iniziative della sinistra extraparlamentare in Europa (Strippoli 2014, 49). Di queste manifestazioni romane Zeca fece certamente tesoro, attingendo poi anche al gergo e alle espressioni dell'attivismo italiano (*compagni, manife, boia*; «Viva Portogallo Rosso») per la contestuale stesura del testo del brano, registrato pochi giorni dopo questi fatti, come si legge nel retro di copertina dell'LP *República*:

«Questo disco è stato registrato il 30 settembre e il 1° ottobre 1975 presso gli studi SANTINI EDIZIONI - Roma».

Esiste, però, un'ulteriore versione del testo di *Foi No Sábado Passado*, che differisce da quella stampata, in cui la ripetizione dei versi «Toda a força à classe operária | ouve-se em Lisboa ainda» è sostituita da «Toda a força à classe operária | Vanguarda e Lotta Continua»,<sup>20</sup> come riportato anche da Jorge Martins (2022, 60): un riferimento direttamente legato al sodalizio con le organizzazioni extraparlamentari che, come si è visto, insieme a *Il Manifesto*, si fanno anche carico della distribuzione dei due LP. L'orientamento politico della sinistra rivoluzionaria emerge, inoltre, dall'esaltazione dell'aspirazione unitaria («Esquerda revolucionária | Toda unida numa linha»), e dalla formulazione di parallelismi iperbolici come «Aos gritos de Franco boia | (Franco, Soares, Pinochet)», dove il socialista Mário Soares è posto sul medesimo piano dei due dittatori reazionari. È altrettanto presente uno dei tratti essenziali e caratteristici del processo rivoluzionario portoghese, l'alleanza tra popolo e militari («Dia internacionalista | Não faltava o militar | Apoiando os companheiros | Portugueses e a cantar»), che pone dialetticamente (e praticamente) una parte consistente delle forze armate dalla parte del popolo, in opposizione alle forze di polizia che pretendono invece di reprimere la contestazione.

#### 4 Conclusioni

L'idea di una canzone civile e formativa è inseparabile dallo slancio internazionalista di José Afonso, essendo anche il principio fondamentale di quella coscienza artistica che gli consente la piena condivisione di intenti ed esperienze - sociali, umane, artistiche, politiche - dentro e fuori il Portogallo, prima e dopo il 25 aprile 1974.

Le ragioni e le caratteristiche della sua presenza in Italia - certamente agevolata dal contesto sociopolitico, musicale e discografico di quel momento - prima tramite la pubblicazione di *Portogallo 25 Aprile* e poi con la diretta partecipazione ad avvenimenti e iniziative che si rifletteranno nella pubblicazione degli altri due album, sono assimilabili a una medesima idea di condivisione e di elevata concezione del ruolo della canzone e del cantautore. Se è vero che il sodalizio tra musica e politica, come osservava Romano Màdera, non è «un tranquillo ritrovarsi», ma è un conflitto, un equivoco in cui si scorge spesso il tentativo, da parte di una certa politica, «di far servire la musica da belva fiaccata, da tigre ingattita» (1978, 14), si

---

**20** Questa versione del testo è anche l'unica presente alla pagina web della Associação José Afonso (<https://ajja.pt/letras/>).

può dire che è di questo genere anche la 'lotta' intellettuale di Zeca. Sempre diviso tra canto e impegno civile, che riteneva inscindibili, fece il possibile per non confonderli (e non confondersi) con un partito, con un movimento, e ancor meno con un'istituzione,<sup>21</sup> provando a superare le frontiere in virtù di un bisogno innato di contatti e collaborazioni, dirette o indirette, che fossero anche il riflesso di un impegno profondamente e reciprocamente sentito. I suoi dischi 'italiani', così pregni di storia vissuta, ci restituiscono la vivacità del mondo intellettuale in cui sono venuti alla luce e l'impegno tenace di una piccola e dignitosa collettività, al di là di qualsiasi comprensibile 'errore'.

## Bibliografia

- Afonso, J. (1969). «Entrevista a José Armando Carvalho». *Comércio do Funchal*, 1 giugno.
- Alcini, F. (2019). *Italia d'autore. 1965-1985: il periodo d'oro dei cantautori dal vinile al Cd*. Roma: Arcana Edizioni.
- Arthur, I. (1973). «Osservazioni sull'uso dell'articolo determinativo davanti ai nomi di città (e di centri minori)». *Studia Neophilologica*, 45(1), 124-57.
- Borga, C.; Cardoso, M.; Rodrigues, A. (1975). *Portogallo 25 Aprile: 229 giorni per abbattere il fascismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Campos, C. (2020). «'Vejam bem'. José Afonso, Brecht y la vía moderna a la Canção de Protesto». *Anuario Musical*, 75, 117-37. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2020.75.06>.
- Carvalho, M. (1976). *A Música e a Luta Ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Casanova, V. (2004). «Jalons pour une histoire du Chant du Monde à l'heure de la guerre froide (1945-1953)». *Bulletin - Centre d'Histoire des Slaves*, 18, 141-62.
- Casanova, J. (2014). *Catarina Eufémia: militante comunista, mulher de Abril, companheira de luta*. Lisboa: Avante!.
- Castro, H. (2022). «A Canção de protesto na Revolução dos Cravos». Rosas, F. (ed.), *Revolução Portuguesa 1974-1975*. Lisboa: Tinta-da-China, 227-70.
- Ciccia, M. (2013). «Grândola Vila Morena: l'hymne de la contestation portugaise». *Lengas. Revue de sociolinguistique*, 74 (*Chants des Suds De la chanson à l'hymne, de l'affiche à l'emblème*). <https://doi.org/10.4000/lengas.307>.
- Côrte-Real, M.S.J. (1996). «Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974». *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6, 141-71.
- Costa, F.; Rodrigues, A. (1975). *O 'caso República'. Documentos, entrevistas, comentários*. Lisboa: Edição de autor.
- Fabbri, F.; Plastino, G. (2014). *Made in Italy. Studies in Popular Music*. London; New York: Routledge.

---

**21** In un'intervista rilasciata ad António Duarte (*Jornal de Letras*, 25/5/1982) dichiarava: «Não confundo canção de intervenção com panfleto partidário, embora em determinada altura, eu tenha incorrido nesse erro» (in Martins 2022, 101).

- Falavolti, L.; Settimelli, L. (a cura di) (1976). *Canti Rivoluzionari Portoghesi*. Roma: Newton Compton.
- Flores, M. (2020). *Bella Ciao*. Milano: Garzanti.
- Gobern, J. (2025). *Tira o Disco e Toca ao Vivo. A indústria musical em Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Guerreiro, M.; Lemaitre, J. (2014). *Grândola Vila Morena - A Canção da Liberdade*. Lisboa: Colibri.
- Jacobbi, R. (1960). *Lirici brasiliani: dal modernismo a oggi*. Milano: Silva.
- Kaindl, K. (2005). «The Plurosemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image». Goriée, D.L. (ed.), *Song and Significance: Virtues and Vices of vocal translation*. Amsterdam: Rodopi, 235-62. Approaches to Translation Studies 25.
- Màdera, R. (1978). «La musica è politicamente sospetta». Màdera, R. (a cura di), *Ma non è una malattia. Canzoni e movimento giovanile*. Roma: Savelli, 9-17.
- Martins, J. (2022). *As Palavras-Chave das Canções de José Afonso*. Lisboa: Âncora Editora.
- Moiso, S.; Strippoli, S. (2024). *Riti di passaggio. Cronache di una rivoluzione rimossa. Portogallo e immaginario politico 1974-1975*. Milano: Mimesis.
- Neves, J. (1998). *Os profissionais do disco. Um estudo da indústria fonográfica em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Pimentel, I.; Vieira, J. (2009). *Fotobiografias do Século XX – José Afonso*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Savona, V. (2022). *Oltre il Quartetto Cetra. A. Virgilio Savona. Scritti critici e giornalistici 1939-1998*. A cura di P. Somigli, postfazione di C. Savona. Firenze: Nardini Editore.
- Simões, M. (1979). Recensione di *Canti rivoluzionari portoghesi*, di Settimelli, L.; Falavolti, L. *Rassegna iberistica*, 4, 112-13.
- Strippoli, S. (2014). «Lotta Continua e il processo rivoluzionario portoghese». *Estudos Italianos em Portugal*, Nova série, 9, 47-61.
- Teles, V. (2009). *As voltas de um andarilho. Fragmentos da Vida e Obra de José Afonso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Tomatis, J. (2019). *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: il Saggiatore.
- Viseu, A. (2014). *A simbologia das palavras: os sentidos implícitos nas canções de Zeca Afonso*. Lisboa: Chiado Editora.

## Discografia

- Afonso, J. (1970a). *Canciones del Caminante*. Movieplay (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1970b). *Traz Outro Amigo Também*. Discos Orfeu (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1971). *Cantigas do Maio*. Discos Orfeu (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1974a). *Cantigas do Maio*. Le Chant du Monde (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1974b). *Cantigas do Maio*. Orlador-Círculo de Leitores (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1974c). *Venham Mais Cinco!/Choca Esos Cinco!* CFE (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1975a). *Grândola Vila Morena*. pläne (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1975b). *Portogallo 25 Aprile – Grândola Vila Morena*. Vedette Records-I Dischi dello Zodiaco (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1975c). *República*. Lotta Continua-Il Manifesto-Avanguardia Operaia (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1975d). *Viva o Poder Popular*. LUAR (single, 45 rpm).
- Afonso, J. (1976a). *A Luta Continua (Solidarität Mit Den Kooperativen Der Landarbeiter In Portugal)*. Verlag Arbeiterkampf (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1976b). *Cantigas do Maio*, Hispavox (LP, 33 rpm).

- Afonso, J. (1976c). *Eu Vou Ser Como A Toupeira*. Hispavox (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1976d). *Per le cooperative agricole portoghesi*. La Cooperazione Italiana (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1977a). *Com As Minhas Tamanquinhas*. Hispavox (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1977b). *Coro dos Tribunais*. Hispavox (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1977c). *Mein Schönes Portugal.... pläne*. (LP, 33 rpm).
- Afonso, J. (1978). *Enquanto há força*. Guimbarda (LP, 33 rpm).
- Dalla, L. (1975). *Anidride solforosa*. RCA Italiana (LP, 33 rpm).
- De Andrè, F. (1973). *Storia di un impiegato*. Produttori Associati (LP, 33 rpm).
- Inti-Illimani (1973). *Viva Chile!*. I Dischi dello Zodiaco (LP, 33 rpm).
- Jannacci, E. (1967). *Vengo anch'io, no tu no/Giovanni telegrafista*. ARC (45 rpm).
- Jannacci, E. (1977). *Secondo te...Che gusto c'è?*. Ultima spiaggia (LP, 33 rpm).
- Mina (1973). *Frutta e verdura*. CDU (LP, 33 rpm).
- Moraes, V., Toquinho, Vanoni, O. (1976). *La voglia, la pazzia, l'incoscienza, l'allegria*. Fonit Cetra (LP, 33 rpm).
- Savona, V. (1969). *Pianeta pericoloso*. I Dischi dello Zodiaco (LP, 33 rpm).
- Savona, V. (1972). *È lunga la strada*. I Dischi dello Zodiaco (LP, 33 rpm).

