

DANIEL WINKLER

Tony Massarelli canta l'amore

Tonino Caticchios Songtexte, die italienische und die quebecer Populärkultur. Plädoyer für eine transatlantische Medienkulturwissenschaft

Abstract

Whereas the study of cultural and ethnic differences is integral part of the Anglophone research landscape, it is a domain traditionally neglected by German media studies as well as by some trends of German cultural sciences. With the example of Italian and Quebec popular music, the following article tries to show that Canadian studies, interdisciplinary by vocation, could play a key and mediating role in the so called "Cultural Media Studies" (Medienkulturwissenschaften). My analysis of the singer Tony Massarelli and his "impresario" Tonino Caticchio in the context of Italian and Quebec popular culture of the 1960s (to the 90s) aims at connecting media and cultural studies in the form of a transatlantic dialogue.

Résumé

L'analyse des différences culturelles et ethniques est, contrairement au champ scientifique anglophone, un domaine traditionnellement négligé par les études de médias allemandes, mais aussi par certaines tendances des sciences de la culture allemandes. L'article suivant essaie de montrer, à travers l'exemple de la musique populaire italienne et québécoise, que les études canadiennes, interdisciplinaires par définition, pourraient jouer un rôle clef et médiateur dans le cadre de ce qu'on appelle les « études de la culture des médias » (Medienkulturwissenschaften). Mon analyse du chanteur Tony Massarelli et de son « impresario » Tonino Caticchio dans le contexte de la culture populaire italienne et québécoise des années 60 (aux années 90) tend ainsi à mettre en relation les études des médias avec les études culturelles sous la forme d'un dialogue transatlantique.

Populärkultur, Medienwissenschaften und Songtextforschung

In seinem legendären Aufsatz „The Good, the Bad and the Indifferent: Defending Popular Culture from the Populist“ (1991) stellt Simon Frith eine grundsätzliche Vernachlässigung von Fragen der Ästhetik der Populärkultur fest. Ihm zufolge hat auch die akademische Institutionalisierung der Cultural Studies diese Situation nicht fundamental verändert. Die Forschungen zur Populärkultur dominieren seiner Ansicht nach einerseits die Erben der Frankfurter Schule, die ihr kritisch gegenüberstehen, andererseits die Subcultural Studies, die sich v.a. der Frage des Konsums widmen und dabei in einem entgegengesetzten Sinn eine ideologische Perspektive einnehmen (Frith 1991, 191-195).

Seit der Veröffentlichung des Aufsatzes ist einige Zeit vergangen, doch bleibt der Text gerade im Rahmen der deutschen Medienwissenschaften, die zu einem Großteil aus der Germanistik und der Philosophie entstanden sind, interessant. Wie der kanadische Medienwissenschaftler Geoffrey Winthrop-Young festgestellt hat (2008, 121-123), zeichnen sich die deutschsprachigen Medienwissenschaften durch ein geringes Interesse für ethnische Differenzen aus, die aber wie Fragen der kulturellen Hegemonie zentrale Aspekte der anglophonen Media und Cultural Studies sind. Der Lateinamerikanist Christopher F. Laferl betont, gewissermaßen Frith und Winthrop-Young ergänzend, dass die allmähliche akademische Auseinandersetzung mit Songtexten v.a. im Rahmen der britisch-amerikanischen Cultural Studies ab den 1970er Jahren von Statten geht, dabei aber eine Konzentration auf die diskursiven Regeln von Populärmusik und selten eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem Werk einzelner Songschreiber und Songs erfolgt (Laferl 2005, 58).

Diese Tendenzen haben deutliche Auswirkungen auf die deutschsprachige Italo- und Frankophonieforschung. So dominiert im Rahmen der Songtextforschung¹ – analog zur Filmwissenschaft – (neben der Folklore) die Auseinandersetzung mit dem Autorenlied (z.B. Barwig 2008; Bechter 1993; Bremer/Heydenreich 2005; Mathis 1990)². Massenmediale Aspekte werden meist zugunsten von Genres, die ‚hochliterarisch‘-lyrische Analogien zulassen oder aber politische Anliegen vertreten, vernachlässigt. Laferl betont zu Recht, dass im Bereich der internationalen Populärmusikforschung v.a. sozialkritische Sänger wie Georges Brassens, Fabrizio De André, Bob Dylan oder Caetano Veloso wissenschaftlich konsekriert wurden (Laferl 2005, 58-62)³. Ihren Songs werden in der Regel nicht nur lyrische Qualitäten zugestanden,

-
- 1 Hier wird Laferl (2005) folgend dem Begriff Song bzw. Songtext (*song lyrics*) gegenüber Lied, Schlager und Textmusik der Vorzug gegeben, da er präziser auf populärkulturelle Genres des 20. und 21. Jahrhunderts zielt und gleichzeitig weder nationale noch pejorative Konnotationen aufweist.
 - 2 Ein Beispiel für die zunehmende wissenschaftliche Beschäftigung mit (ausgestorbener) Folklore und deren Revival unter kommerziellen Vorzeichen ist die salentinische Pizzica-Musik, die im Rahmen des so genannten *neotarantismo* ein Comeback feiert (z.B. Nacci 2004).
 - 3 Selbst in Richard Baillargeons und Christian Côtés populärwissenschaftlicher *Histoire de la musique populaire au Québec* (1991) findet Massarelli keinen Platz. Die Autoren zitieren zwar

sondern die Sänger können auch dem politisch-intellektuellen Engagement der 1960er bis frühen 1980er Jahre zugerechnet werden. Sie finden nicht zuletzt deshalb auch bei einem akademischen Publikum Anklang. In Bezug auf die Cultural Studies wäre vielleicht noch die Kategorie von Sängern und Bands hinzuzufügen, die wie Elvis Presley ohne politischen Anspruch als Repräsentanten einer Jugendkultur für einen gesellschaftlichen Aufbruch stehen und diesbezüglich auch eine akademische Aufmerksamkeit erfahren haben. Laferls Feststellung, dass in der akademischen Welt Vorurteile gegenüber der affirmativen Ästhetik, dem wiederholenden Charakter und der angeblichen Geistesarmut der Populärmusik auch weit nach Theodor W. Adorno verbreitet sind, kann auf jeden Fall als zentraler Grund für die wissenschaftliche Vernachlässigung breiter Teile dieser Musikrichtung angeführt werden (Laferl 2005, 62, 310). Es handelt sich also nicht um eine spezielle Tendenz in Bezug auf die italienische und quebecer Populärmusik, sondern um ein in breiten Teilen der Geistes- und auch Kulturwissenschaften verbreitetes Phänomen.

Eine Forschungslücke scheint in Bezug auf Quebec insbesondere für die Produktion sanften Mainstreams ca. ab den 1960er Jahren zu bestehen. Dieser beansprucht für sich kein politisches Engagement und ist literarisch wie musikalisch nicht experimentell ausgerichtet. Gleichzeitig ist in den Jahrzehnten ab 1960 eine rege quebecer Produktion im Bereich des politisch-literarischen Chansons festzustellen (Bechter 1993, 71-77). Im Gegensatz zur Vor- und unmittelbaren Nachkriegsproduktion ist der sanfte Mainstream stark durch das Fernsehen geprägt und enthält kaum subversive oder nicht-kommerzialisierte Folkloremomente. Dies dürften weitere Gründe sein, warum dieser Mainstream in der stark auf Aktualität ausgerichteten deutschen Medienwissenschaft (im Gegensatz zum Autorenlied und zum Hiphop) auf wenig Interesse stößt (z.B. Budach 2008; Schweiger 2007).

Das Anliegen einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Populärkultur sowie einer stärkeren Verbindung von Medienwissenschaft und Kulturstudien im deutschsprachigen Raum soll im Folgenden am Beispiel der Songtextforschung und des Sängers Tony Massarelli verdeutlicht werden. Die Beschäftigung mit der italoquebecer Populärkultur soll ein Beispiel sein, wie die romanistische und kanadistische Medienwissenschaft als *discipline médiatrice* den transatlantischen Dialog verstärken und eine Schlüsselrolle im Rahmen einer Medienkulturwissenschaft einnehmen könnte, die „differenzorientiert statt identitätsorientiert“ ausgerichtet ist und klassisch medienwissenschaftliche Theoriefragen mit solchen der Cultural Studies verbindet (Schmidt 1996, 809). Neben ästhetischen Aspekten sollte sie also das Moment der kulturellen Praxis integrieren, sprich: die kulturspezifische Ausprägung von medialen Formationen im soziopolitischen Kontext analysieren.

den Song *Bambina, bambina* (falsch), aber nennen den Sänger nicht (Baillargeon/Côté 1991, 57). Baillargeons neues Buch ist eben erschienen: *401 petits et grands chefs-d'œuvre de la chanson et de la musique québécoises*, Québec: Varia 2010. Eine gewisse Ausnahme stellt Andreas Bonnermeiers Überblicksstudie dar (2002a+b), die zwar auch auf das Autorenlied fokussiert, aber auch auf Sängerinnen wie Dalida eingeht.

‚Italianità‘ und italoamerikanisches Imaginäres

Tony Massarelli wird 1943 als Antonio Massarelli in Bonefro in der süditalienischen Region Molise, aus der viele Italiener nach Quebec auswandern, geboren. 1961 emigriert er nach Kanada, wo er seine Karriere mit Liebesliedern startet, die oft von seinem Moliser Landsmann Tonino Caticchio (1930-1984) stammen, der 1957 nach Kanada gekommen war und der literarischen Öffentlichkeit heute v.a. durch seine Anthologie mit Texten von 26 italoquebecer Dichtern bekannt ist (1983). Wie kein anderer neo-quebecer Sänger verkörpert Massarelli den Traum vom sozialen Aufstieg und von der Teilhabe am Glanz des Showbiz der 1960er Jahre. So wie der als Dino Paul Crocetti in Steubenville (Ohio) geborene Dean Martin (1917-1995) oder die als Concetta Rosa Maria Franconero geborene Connie Francis (*1938, Newark/New Jersey) für eine breite Öffentlichkeit die Vorstellung von Italien in Amerika über viele Jahrzehnte prägen, tut er dies für den frankokanadischen Raum, freilich ohne Filmkarriere und mit geringerer internationaler Breitenwirkung.

Die genannten SängerInnen prägen die italoamerikanische Kultur der Nachkriegszeit wie nur wenige andere Kulturschaffende und repräsentieren die transatlantische ‚Italianità‘ im Sinne einer massenmedial erzeugten „imagined community“ (Anderson 1996). Der Begriff der ‚Italianità‘, dessen Verwendung wegen seiner unterschiedlichen ideologischen Aufladungen zwischen Risorgimento, Faschismus und ‚Padanien‘ nicht unproblematisch ist (Boaglio 2008, 16-34), wird hier im Gegensatz zu den überwiegenden (literatur-)historisch und diskursanalytisch orientierten Arbeiten konstruktivistisch-kulturwissenschaftlich verwendet (z.B. Boaglio 2008; Grimm 2003; Patriarca 2010). Mit ‚Italianità‘ kann in Anschluss an Benedict Anderson (1996, 41-42) der durch den Konsum von Kulturprodukten (wie Zeitungen, Musik, Filme) erzeugte kollektive Horizont an auf Italien bezogene Erinnerungen, Gefühlen und Phantasien verstanden werden. Die ‚Italianità‘ wird hier also als ein kulturelles Imaginäres verstanden, das Jerome Kruse (2007, 98-100) folgend ganz wesentlich auch die alltägliche Präsenz italienischer Kultur in einem konkreten Kulturraum umfasst. Ihm zufolge prägen einschlägige urbane Elemente z.B. des Städtebaus und die kulturellen Praxen der italienischen Minderheiten in Amerika das ‚Italianità‘-Verständnis der BürgerInnen. Davon ausgehend kann man festhalten, dass die Performanz Tony Massarellis und seine Musik die ‚Italianità‘ Montréals für die BewohnerInnen visuell und sonorisch erfahrbar macht und so das italoquebecer Imaginäre besonders markiert hat.

Tony Massarelli & Tonino Caticchio

Zurück zu Massarelli: Seinen ersten Auftritt im Fernsehen hat der Sänger 1961 mit dem italienischen Song *Romantica* in der Sendung *Première chance* des noch jungen Senders CF Télé-Métropole, der AmateursängerInnen die Möglichkeit bot, sich im Rahmen eines Publikumswettbewerbs im Fernsehen zu präsentieren. Der genannte Song war zu diesem Zeitpunkt in Italien bereits ein Kassenschlager, denn 1960 hat-

ten ihn Tony Dallara und Renato Rascel gemeinsam beim *Festival della Canzone italiana di Sanremo* gesungen und dafür den ersten Platz erhalten. Massarelli, der sich selbst mit der Gitarre begleitet, kommt immerhin auf den zweiten Platz des quebecer TV-Wettbewerbs. Tonino Caticchio sieht ihn im Fernsehen – nachdem er vom Journalisten und Schriftsteller Camillo Carli auf Massarelli hingewiesen worden war. Wenig später kommt es zu einem ersten Treffen der beiden Künstler und es entstehen zwei erste 45er Singles: Die erste bei Apex produzierte Platte mit den Songs *Elle a tant de choses* und *Oh non, non, non* wird noch 1961 realisiert und zirkuliert nur in kleinen Kreisen. Doch bereits die zweite Single (1962) wird von der Canadian Italian Broadcasting Company (CIBC) produziert und enthält neben *Donne-moi la main* den Song, der im frankophonen Kanada Kultstatus erreicht: *Aimer et mentir*. Caticchio hatte den Song nach einer italienischen Vorlage (*Amare et mentire*) verfasst; bereits im Jahr der Produktion werden ca. 62.000 Singles umgesetzt (Caccia 1985, 108-111).⁴

Massarelli und Caticchio profitieren von der in Quebec noch jungen Plattenindustrie – erst 1956 hatte Radio Canada den *Concours de la chanson canadienne* lanciert (Baillargeon/Côté 1991, 47). Das Erfolgsrezept macht die Fernsehaufzeichnung von *Aimer et mentir* aus dem Jahr 1962 deutlich⁵, die einen bubenhaften Tony Massarelli vor einer Metallinstallation aus den Lettern ‚Italia‘ situiert. Er wird im Smoking und mit leichter Tolle gezeigt sowie von einem nicht sichtbaren Klavier mit Orchester begleitet. Die Körperhaltung ist bis auf die Arme eher statisch, aber Massarellis Mimik und Stimmführung vermitteln im Zusammenspiel mit Instrumentierung und Arrangement ein von Liebeskummer geplagtes lyrisches Ich und eine melancholisch-melodramatische Stimmung.

Diese Performanz spricht klarerweise ein eher konservatives Publikum an, versucht aber gleichzeitig eine moderate Verjüngung in Hinblick auf den traditionellen Musikstil und -betrieb der 1950er Jahre anzugehen. Mit dem Song deklassiert Massarelli den Hit *Sylvie* des frankokanadischen Sängers und Télé-Métropole-Moderators Michel Louvain (*1937)⁶, der 1957 mit seiner ersten Single (*Buenas noches mi amor; Adieu*) zur ersten Medienikone des hiesigen Pops geworden war und dessen Einfluss in Quebec gar mit dem von Elvis Presley in den USA verglichen wurde (Baillargeon/Côté 1991, 47). Kurz: *Aimer et mentir* wird zu einem Hit und begründet die Karriere der zwei italoquebecer Künstler. Caticchio, der die ersten sechs Jahre in Montréal in der Buchhandlung Beauchemin arbeitete, wird zum erfolgreichen Texter, Komponisten und Produzenten bei Trans-Canada, Massarelli wechselt nach einer

4 Vgl. die quebecer Webseiten *Rétro Jeunesse 60*, <http://www.retrojeunesse60.com/tony.massarelli.html>, und *Le Parolier*, <http://www.leparolier.org/quebecois/quebecois2.htm>, sowie die der Plattenproduktion *Disques Mérite*, <http://www.disquesmerite.com/HTM/fiche.asp?NumArtiste=68>, und Massarellis eigene Webseite, <http://www.tonymassarelli.com> (31.11.2010). Die genannten Quellen führen nicht alle von Massarelli erschienenen LPs auf.

5 <http://www.youtube.com/watch?v=UuQEvdw9c&feature=related> (02.01.2011).

6 Vgl. <http://www.michel-louvain.com> (02.01.2011).

weiteren Single bei CIBC (1963) schließlich auch dorthin.⁷ Er wird in der Folge von Musiksendung zu Musiksendung gereicht und kann als prototypisches Phänomen einer konsensstiftenden *cultura popolare italo-quebecese* bezeichnet werden. Massarelli besitzt im Sinn eines kulturellen Imaginären für breite Schichten einen ‚nationalen‘ identifikatorischen Wert. Er repräsentiert dabei eine ‚opernhafte‘, manieriert-rührselige Auffassung der Kunst und des Lebens, wie sie laut Antonio Gramsci für die Italiener prototypisch ist (Amodeo 2007, 89-106)⁸.

Trotz mehrheitlich frankophoner Liebeslieder wie *T'as pas compris* (1965) nimmt Massarelli ab 1963 immer wieder italienische Songs in Original- und übersetzter Fassung auf. Seine Version von *Bambina bambina*, die wieder der von Tony Dallara folgt (1961)⁹, wird einer der Sommerhits des Jahres 1963. Schließlich werden von Trans-Canada sogar ganze italienische LPs aufgenommen, die Titel tragen wie *Tony in italiano* (1968) oder *Grandi successi italiani* (1969). Damit startet Massarelli seine Karriere für die Nachkriegszeit auf typische Weise. Auch Connie Francis hatte ihre Laufbahn wenige Jahre zuvor (1958) mit einem bereits bekannten Song, *Who's sorry now* (1923), begonnen. Der Durchbruch gelingt ihr, nachdem der Moderator von *American Bandstand*, Dick Clark, ihn in seiner Sendung von der Platte gespielt hatte. Auch Francis greift zum italienischen Repertoire und nimmt LPs wie *Connie Francis sings Italian Favorites* (1959) mit Songs wie *Ciao, ciao bambina* auf (King 11.03.2002)¹⁰.

Massarellis ‚Impresario‘ Caticchio, der bis in die frühen 1970er Jahre über 100 Songtexte schreibt und ca. 400 Songs aufnimmt (darunter die erste erfolglose Single von Diane Dufresne), verfolgt im Gegensatz zum Medienstar Massarelli auch eine Laufbahn als italienischer Lyriker (Caccia 1985, 112-113). Caticchio unterrichtet Mitte der 1970er Jahre Italienisch für Erwachsene in der *Maison d'Italie* und in der Abendschule. Schließlich wird er Bibliothekar der neu eröffneten Bibliothek des italienischen Hauses. Caticchio, der ab dem Alter von sechs Jahren eine römische Schule besucht hatte, bleibt dem italienischen Milieu nach seiner Musikerkarriere eng verbunden. Er veröffentlicht im Montréal *Cittadino canadese*, schreibt ab Mitte der 1970er Jahre zudem, wie in seinen frühen Jahren im römischen Dialekt, v.a. satirische Geschichten in gebundener Sprache, vorzugsweise in Sonettform, die

7 Im Laufe der Zeit schreibt oder komponiert Massarelli hin und wieder auch selbst Songs wie *J'aime* oder *Pandora* (CD *Juke-Box Nostalgie* 2010).

8 Im Unterschied dazu schwebt Gramsci bei seiner ‚letteratura nazionale-popolare‘ eine sprachlich leicht zugängliche, aber freilich anspruchsvolle Form von Literatur vor, die nicht ‚opernhaft‘ zur trivialen Unterhaltung, sondern ernsthaft zur intellektuellen Auseinandersetzung anregen soll (Amodeo 2007, 89).

9 Dallara gewinnt mit beiden Songs 1960 bzw. 1961 den Publikumswettbewerb der Sendung *Canzonissima*, die von 1956 bis 1975 auf RAI Uno läuft.

10 Francis macht auch im deutschsprachigen Raum Karriere und landet in den 1960er Jahren vielfach in den Hitparaden. Ihre bekanntesten Songs sind hier *Schöner fremder Mann* (*Someone Else's Boy*, 1961) und *Die Liebe ist ein seltsames Spiel* (*Everybody's Somebody's Fool*, 1960).

seine Empathie für den römischen Alltag, die literarische Tradition Italiens sowie seinen Humor deutlich machen (Caccia 1985, 119-122).

Neben *La scoperta der Canadà* (1981), das die Entdeckung Neufundlands durch Giovanni Caboto (1497) und die Ankunft Jacques Cartiers im indianischen Hochelaga (1534) erzählt, erscheinen in den 1980er Jahren noch weitere Bände, die in italoquebecer Eigen- und Kleinverlagen wie *Er Core de Roma* oder den *Edizioni Romana* veröffentlicht werden, meist in Auflagen von nur wenigen hundert Exemplaren (*Storia de prima e de mo'*, 1980; *Storia de Roma*, 1981; *Rugantino. Storia della celebre maschera*, 1982; *Ma chi me l'ha fatto fa?*, 1989)¹¹. Caticchio leistet darüber hinaus Pionierarbeit für die italoquebecer Literaturszene der Nachkriegszeit, indem er die schon genannte Anthologie zur italienischen Lyrik in Quebec herausgibt, sein auflagenstärkstes Buch, das auch in Schulen Einsatz findet. Es unterscheidet sich von den meisten anderen Bänden, die zur italkanadischen Literatur erscheinen¹², dadurch, dass es nicht einsprachig englisch oder französisch, sondern italienisch-französisch angelegt ist (Caticchio 1983). Dieses Eintreten für die italienische und französische Sprache, das auch seine Tätigkeit als Songschreiber und Produzent prägt, führt dazu, dass ihm posthum Preiswettbewerbe für Poesie gewidmet werden: erst der *Concorso Tonino Caticchio* (1986-90) und seit 1991 der *Concours de poésie Tonino Caticchio* (Salvatore 1999, 84-124; 2008, 57).¹³

ItaloPop, YéYé und Fernsehen

Die von Caticchio stammenden Songs Massarellis stehen paradigmatisch für sanfte, massentaugliche Liebeslieder. Gemeinsam ist den Songs die Gestalt, die sich an keinen festen (lyrischen) Formen orientiert und – mit der Ausnahme der sechssilbigen Zeilen von *Aimer et mentir* – heterogene Verse aufweist sowie auf eine Mischung aus Blankversen und einigen wenigen Kreuz- und umarmenden Reime setzt. V.a. die italienischen Songs haben inhaltlich deutliche ironische Anklänge an die lyrische Tradition. Dino Verde knüpft in *Romantica* so an den Topos des einsamen Dichters an, wenn er vom „[u]ltimo poeta/Che s'ispira di una stella“ erzählt, der sich einer „[a]ltra età“ angehört, also von der Gesellschaft geschieden fühlt. Mogols *Bambina*, *bambina* und Caticchios *Aimer et mentir* verweisen hingegen mit ihrer einheitlichen Strophenform von vier Zeilen sowie einem zweizeiligen Auf- bzw. Abgesang formal auf die lyrische Tradition. Caticchios Verse enthalten auch inhaltlich Anklänge an die Liebeslyrik und sind von Melancholie durchdrungen: Das lyrische Ich aus *Aimer et mentir* berichtet beispielsweise von seiner „[t]riste mensonge d'amour“. Hier wie in *T'as pas compris* ist von Beziehungen die Rede, die von Liebes-

11 Vgl. sein Gedicht *Er Sor Capanna* im Anhang.

12 Siehe dazu Salvatore 1999, der einen Überblick über die italkanadische Literaturszene und ihre Entwicklung gibt sowie auf die entsprechenden Anthologien und Essaybände Fulvio Caccias, Giorgio De Ciccis, Caroline Morgan Di Giovanni und Joseph Pivatos eingeht.

13 Vgl. dazu z.B. die Seite des Montrealer Dichters Salvatore D'Aprano, <http://salvatoredaprano.com> (02.01.2011).

lügen, vom Gefühl des Unverstandenseins („T’as pas compris“) bzw. des Nicht-Geliebt(worden)seins („J’avais pensé/Que tu m’aimais“) geprägt sind. Das lyrische Ich ist ein Ich, das das Verlassen(worden)sein beklagt („Mais tu es partie/Sans rien me dire“) bzw. die Liebe zurückbeschwört („Mais tu peux l’oublier/Si je reste avec toi“). Hier wie da wird ein Subjekt inszeniert, das sich alleingelassen oder in seiner Umgebung fremd fühlt.

Zwar tritt auch in den italienischen Texten das Motiv des Unverstandenseins auf, aber nicht in einem melodramatischen oder tragischen Ton, sondern eher in Form eines lyrischen Ichs, das ein sonniges Gemüt hat. So heißt es beispielsweise in *Bambina, bambina* „[d]ai miei baci saprai/Quel che ancora tu non sai/Che ti amo e per sempre/lo t’amerò“. Die Songs sind von den Wortfeldern her also oft hoffnungsfroh bis idyllisch-klischeehaft gehalten („sole“, „luna“), spielen aber auch mit dem kulturellen wie touristischen Imaginären. Auffällig ist, dass die italienischen Texte am Glauben an ein gleichgesinntes romantisches Gegenüber festhalten – ob in Form einer realen oder imaginierten Person. Verdes Song erzählt beispielsweise von einem musenhaften Wesen, das zumindest einen Moment lang eine paradiesische Nische auf Erden imaginieren lässt: „Tu sei la musica/Che ispira l’anima/Sei tu il mio angelo/Di paradiso per me“.

Auch musikalisch kann man eine kulturelle Differenz feststellen. Während die französischsprachigen Songs oft auch vom Melodieverlauf und der Instrumentierung her melancholisch-melodramatisch gestimmt sind und hier und da Anleihen an den französischen YéYé der 1960er Jahre à la Johnny Hallyday haben¹⁴, sind die italienischen Songs, dem Gehalt der Texte entsprechend, durch leichtfüßigere und sanftere Melodien geprägt, die fast Operettenanklänge aufweisen. Zum Teil sind diese Züge, die im Kontext des Textes als ein Bedürfnis nach kollektiver Identitätsstiftung gesehen werden können, wohl auf eine deutlich vom amerikanischen Modell differente gesellschaftliche Entwicklung in Teilen Italiens zurückzuführen. Gibt es in manchen Regionen Südtaliens in den Nachkriegsjahren noch Residuen lebendiger musikalischer Folklore, ist die quebecer Gesellschaft in den 1960er Jahren in ökonomischer und soziokultureller Hinsicht sicher stärker von der US-amerikanischen Hegemonie gezeichnet. Grundlegend ist beispielsweise die Gründung des Kanals Télé-Métropole (1961) sowie der Sendung *Jeunesse d’aujourd’hui*, die 1962 startet und ein Forum für massentaugliche Songs bietet (Baillargeon/Côté 1991, 48). Die quebecer Musikszene ist so neben dem intellektuellen französischen Chanson zunehmend von dem Referenzmodell des kommerzielleren, US-amerikanisch beeinflussten YéYé dominiert, der sehr stark auf Coverversionen baut.

14 Vgl. z.B. Massarellis TV-Auftritt aus dem Jahr 1969 mit der Coverversion des Tom Jones-Schlagers *Le temps des lilas* (*Love me tonight*, 1969). Hier wird auch auf der Ebene der Performanz die Anleihe zum amerikanischen Musikbetrieb deutlich. Massarelli trägt zeitgemäße eng anliegende Kleidung und bewegt sich tänzelnd: http://www.youtube.com/watch?v=TO_aguA71NQ&feature=related (02.01.2011).

Neben soziokulturellen Spezifika sind für die italienisch- und französischsprachigen Songs auch unterschiedliche Genrezugehörigkeiten prägend. Liebeslieder wie *Bambina bambina* sind Sommerhits, die über Musiksendungen oder Festivalübertragungen auch im Ausland ihr Publikum finden sollen und mit einem *clin d'œil* deutlich auf klassische nationale Fremdzuschreibungen zurückgreifen. Mogol macht beispielsweise durch Verse wie „[s]ulla spiaggia questa sera/Siamo soli con il mare“ das kollektive italienische Imaginäre in Nordeuropa und -amerika dienstbar. Sein Song kann, trotz ironischer Brechung, im Kontext des (deutschen) Wirtschaftswunders, das einen massiven Italiëntourismus nach sich zieht, gesehen werden. Kurz: Diese Anklänge an das Mediterrane unterscheiden die italienischen von den französischen Texten, obwohl diese z.T. von Caticchio aus dem Italienischen übertragen worden sind. Zwar singt Massarelli in *Aimer et mentir* davon, dass die Liebeslüge vergessen und alles gut werden kann, aber ob dem Liebhaber verziehen wird, bleibt am Ende offen: „Mais tu peux l'oublier/Si je reste avec toi/Mais tu peux l'oublier/Si je reste avec toi“.

Tino Rossi in mind

Massarelli ist immer wieder mit anglokanadischen bzw. US-amerikanischen Stars seiner Generation wie Paul Anka verglichen worden. Im Rahmen des transatlantischen Kulturtransfers liegt, trotz der zeitlichen Distanz, der Vergleich mit dem korsischen Sänger und Schauspieler Tino Rossi (1907-1983) näher, zumal Massarelli im Gegensatz zu Anka, Francis und Martin nicht zu den „Kindern der Immigration“ (Ruhe 1999) gehört. So wie Tino alias Constantin Rossi sich von Korsika in Richtung französisches Festland begeben hat, so tut dies Massarelli eine Generation später auf einer transkontinentalen Ebene. Rossi, der erst in Marseille und dann in Paris reüssiert hat, verbindet mit Kanada seine Tourneetätigkeit (1938). Massarellis und Rossis Aufnahmen teilen die ‚Italianità‘ und ‚Francité‘ über die textuelle Ebene hinaus – u.a. über ihren meridional-italienischen Akzent. Zudem steht Rossi neben Sängern wie Maurice Chevalier und Charles Trenet bei der Herausbildung der „chanteurs tendres“ im Quebec der 1930er Jahre Pate (Drapeau 1994, 176). Weit vor Massarelli pflegt er die Form des sanften Liebesliedes, das oft durch einen nostalgisch-melancholischen Ton und deutlich von den mit den Bildschirmmedien einhergehenden Kommerzialisierungsprozessen geprägt ist. Bereits Rossi interpretiert neben seinen korsisch-französisch-italienischen Liebesliedern erfolgreiche Songs wie *Le plus beau tango du monde*¹⁵ oder *La Cucaracha* (auf Französisch) nach, die latein-amerikanische Musikstile integrieren bzw. dieser Kultur entlehnt sind. Mit eingängigen Texten und sanften Melodien ist er kommerziell erfolgreich und quasi eine

15 Der Song wurde ursprünglich vom französischen Sänger und Schauspieler Alibert in der Operette *Un de la Canebière* (1935) gesungen und stammt von Vincent Scotto (Musik) und Alibert/René Sarvil (Text).

Vorläuferfigur des Schlager-Business der unmittelbaren Nachkriegszeit (Baillargeon/Côté 1991, 23, 33).

Das italoamerikanische Imaginäre und die *jeunesse rétro*

Auch wenn Massarelli seine größten Erfolge mehrheitlich mit französischsprachigen Texten hat, so bleibt er seinem Herkunftsland verbunden. 1967 nimmt er beispielsweise für die Mailänder Plattenfirma GTA Records, bei der er in diesem Jahr die Single *Giulia/Quando tu tornerai* aufgenommen hatte, am römischen *Festival delle Rose* teil und kommt mit *Giulia* (mit 14 anderen BewerberInnen) ins Finale. Im Vergleich zur sonstigen frankokanadischen Musikproduktion der 1960er Jahre sind Massarellis Songs kulturell als different markiert. Viele der französischsprachigen Texte sind, wie erwähnt, von Caticchio der italienischen Folklore oder Hitparade entlehnt worden. Einen der letzten großen Hits landen Caticchio und Massarelli in diesem Stil mit *O sole mio*, aus dem sie – gewissermaßen auf den Spuren von Presleys *It's now or never* (1960) – im Frühling 1967 den französischen Hit *Ce soir je pleure* machen. Kurz: Wie viele italienischstämmige Sänger ist Massarelli Teil einer Kulturindustrie der 1960er und 1970er Jahre, die die ‚Italianità‘ als verkaufsfördernden *plusvalore* kultiviert und auf softe, generationsverbindende Musikware ohne Provokationswert baut.

Der Status Massarellis im frankophonen Kanada wird deutlich, wenn wir einen Blick auf die italoquebecer Literatur werfen: Die bekannte quebecer Lyrikerin Carole David bezieht sich in ihrem ersten Roman *Impala* (1994)¹⁶ auf interessante Weise auf Massarelli. Der Text schildert über die Erzählerin Louisa die Familiengeschichte ihrer Eltern und Großeltern, die im Kontext der zweiten Welle der Massenmigration in der Nachkriegszeit aus Italien nach Kanada gekommen waren. In Form eines Epigraphs („Pour t'aimer, j'ai menti.“) zitiert der Roman unter Angabe des Sängernamens Massarellis Erfolgssong und setzt ihn quasi als Motto für die Liebesgeschichte zwischen den beiden ProtagonistInnen ein. Darüber hinaus leiht sich die Autorin biographische Elemente von Massarelli und Caticchio, aber auch von Connie Francis für ihre Protagonistin Connie und ihren Mann Roberto aus: Connie wird zufällig im Rahmen eines AmateursängerInnenwettbewerbs entdeckt, Roberto wird ihr Impresario und Geschäftsmann. Die beiden Figuren sind Teil des Musikbusiness der 1960er Jahre und symbolisieren wie Massarelli über sentimentale Texte, lateinamerikanische Rhythmen und melodramatische Posen die *jeunesse rétro*, während große Teile der Jugend Twist tanzen und Rock 'n' Roll hören. Der Name Massarelli erscheint so im Roman wie ein Sinnbild für das italoquebecer Imaginäre und die massenmediale Populärkultur der 1960er Jahre. Seine Karriere und intensive Plattenproduktion (1961 bis 1971) fällt in die Handlungszeit des Romans. Eine vorerst letzte LP für

16 Der Roman wurde 2007 wieder neu aufgelegt. Es existieren auch Übersetzungen ins Englische (Toronto: Guernica 1997) und Italienische (Isernia: Cosmo Iannone 2003). Die italienische Version wurde unter dem Namen Carole Fioramore David publiziert, eine Reverenz an die aus der Region Molise stammende Mutter der Autorin.

Weihnachten 1971 mit Songs wie *Quand la neige tombera* und *Bianco natale*, die er zusammen mit Ginette Ménard aufnimmt, beschließt die Trans-Canada-Serie, die er 1963 begonnen hatte (Winkler, in Druck).

In den 1970er Jahren startet Massarelli eine zweite Karriere als (mitunter singender) Restaurantbesitzer. Er eröffnet erst das *Da Tony Massarelli* in Laval, das im Sommer 2010 durch das schicke *Restaurant Tony Massarelli* in Terrebonne abgelöst wurde. Die für das italoamerikanische Imaginäre legendenhafte Verstrickung des Musikgeschäfts mit der *malavita* – Connie Francis' Bruder wurde von der Mafia umgebracht, Frank Sinatra ist nicht nur wie Dean Martin in mafiaeigenen oder -finanzierten Clubs und Shows aufgetreten, sondern soll auch Geldtransportdienste für Paten übernommen haben (King 11.03.2002)¹⁷ – wird auch von Massarelli überliefert. Die Montrealer Stadtgeschichte der 1960er Jahre erzählt von einem mafiösen Tony Massarelli, der wie eine Vorlage für Carole Davids Roberto erscheint: Er war Präsident der Firma *Les Immeubles Tempo Ltée* und in Erpressungs- und Glücksspielaffären verwickelt; zudem galt er als Freund des Cotroni-Clans, der bis in die 1970er Jahre eine Schlüsselrolle im Drogen- und Nachtclub-Milieu Montréal's spielte (De Champlain 1986, 218-251).

Massarellis Wechsel in die Restaurantsparte ist vermutlich stark durch den in den 1970er Jahren zu spürenden gesellschaftlichen Umbruch und die Krise der frankophonen Musikindustrie in Quebec bedingt. Die quebecer Gesellschaft ist bereits in den 1960er Jahren – Stichwort *Révolution tranquille* – von einem Prozess der Modernisierung und der Individualisierung gekennzeichnet. Damit geht ab Mitte der 1970er Jahre auch eine ökonomische und kulturelle Amerikanisierung einher, die sich u.a. im deutlichen Rückgang der frankophonen Sendequoten und in einer Krise der quebecer Musikindustrie niederschlägt (Matthis-Moser 2005, 374). Die ökonomisch-kulturelle Hegemonie des anglophonen Marktes über die frankophone Kulturproduktion wird immer spürbarer und macht auch die Figur Massarelli zum Auslaufmodell. Seine Form der Musik und Performanz ist vor dem Hintergrund der Internationalisierung der Musikszene der späten 1960er und 1970er Jahre v.a. in den jüngeren, urbanen Milieus Quebecs nicht mehr salonfähig. Songs wie *Romantica* oder *T'as pas compris* erscheinen im Zuge von musikalischen Entwicklungen wie dem anglokanadischen Progressive und Hard Rock (z.B. Bachmann-Turner Overdrive, Neil Young, April Wine, Rush), der sich von reinem Folk und Country abwendet, sowie der zunehmenden Bedeutung von aufwendig gestalteten Bühnenshows und Videoclips wie aus einer anderen Welt.

Nach einer Pause von knapp 20 Jahren beginnt Massarelli, vom Wandel der Musikmoden und Fernsehformate unbeeindruckt, mit den alten Songs in TV-Shows, auf CDs sowie YouTube¹⁸ von neuem medial präsent zu sein. Massarelli veröffentlicht

17 Vgl. z.B. Christopher Olgiatis Dokumentation *Sinatra: Dark Star* (2005).

18 Vgl. z.B. das Medley aus *Ce soir je pleure, T'as pas compris, Bambina bambina* u.a. Songs, mit denen Massarelli 1997 im Fernsehen auftritt. Der Moderator nimmt auf das italienische Imagi-

neben vereinzelt LPs und CDs in den späten 1980er und den 1990er Jahren, die bei Supra, Art-Pair, Madacy und PolyTel erscheinen, 1998 eine neue CD mit unveröffentlichten Titeln (*Serenata*), die in Bezug auf sein Musikträger-Comeback als Marker gelten kann. Um die Jahrtausendwende kommen zahlreiche CDs auf den Markt, die v.a. neue Auflagen alter LPs sind (z.B. *Joyeux Noël* mit Ginette Ménard), z.T. aber auch Neuaufnahmen und Neuarrangements alter Songs enthalten (*Pandora 2001*, *Juke-box Nostalgie 2010*). Sie werden oft in mehrfachen Auflagen und mit wenigen Ausnahmen von der in Pierrefonds angesiedelten quebecer Produktionsfirma Disques Mérite verlegt¹⁹, die auf ‚Retro‘ der Nachkriegsjahrzehnte spezialisiert ist.

Exkurs: Céline Dion und der internationale quebecer Mainstream

Der Zeitpunkt der wieder verstärkten musikalischen Tätigkeit Massarellis geht einher mit einem Aufschwung am quebecer Musikmarkt. Ein kurzer Blick auf die frankophone Musikszene soll dies verdeutlichen: Die Sendequoten französischsprachiger Musik steigen wieder und es reüssieren ab 1990 auch zahlreiche neue MusikerInnen mit politischen Anliegen und musikalischen Neuerungen. In den 1980er Jahren erlangen neben einer Reihe von Chansonnières und weiblichen Gruppen auch Inuit-Bands wie Kashtin Popularität. Minderheitenkulturen werden also in der Musikszene nicht mehr, wie in den 1960er und 1970er Jahren, nur von frankokanadischen Liedermachern wie Gilles Vigneault thematisiert, sondern sie erlangen langsam ein ‚Recht‘ auf Selbstrepräsentation (Mathis 1990, 51ff.). Ebenso bedeutend ist, dass es zu Beginn der 1980er Jahre zu einer Internationalisierung und Kommerzialisierung der quebecer Musikszene kommt. Es entstehen erfolgreiche Songs, die im Vergleich zur engagierten Chanson-Produktion der 1960er und 1970er Jahre, die u.a. das Image des Landes, die Sprachenfrage und die Unabhängigkeit Quebecs thematisiert, eher unpolitisch sind²⁰ (Bechter 1993, 71-79; Mathis-Moser 2005, 375).

Diese Mischung aus Kommerzialisierung und Rückbesinnung auf die französische Sprache bildet einen Nährboden für das Phänomen Céline Dion (*1968). Sie veröffentlicht 1981 mit *La voix du bon dieu* ihre erste Langspielplatte, die in Quebec aus ihr einen Star macht. 1982 gewinnt sie neben zahlreichen kanadischen Preisen (z.B. den Félix Award²¹) das World Popular Song Festival in Tokio mit *Tellement j'ai d'amour pour toi* und 1988 den Eurovision Song Contest mit *Ne partez pas sans moi*

näre Bezug und der Auftritt erreicht mit *Aimer et mentir* den Höhepunkt – das Publikum stimmt den Song mit an, <http://www.youtube.com/watch?v=k0Lulj5-vB4> (02.01.2011).

19 Vgl. die CDs *Joyeux Noël* (2000), *Les grands succès* (2001ff.), *Chante l'amour* (2001ff.), *Juke-box Nostalgie* (2010) sowie die Webseite *Disques Mérite*, <http://www.disquesmerite.com/HTML/fiche.asp?NumArtiste=68> (02.01.2011).

20 Dies ändert sich, wie Bechter und Moser aufzeigen, in Richtung des Endes des Jahrzehnts; zunehmend treten wieder aktuelle politische Fragen auf (Umwelt, Frieden, Minderheiten), aber auch die Hegemonie des Englischen über das Französische wird von neuem ein wichtiges Thema.

21 Der quebecer Preis wird seit 1979 vergeben und ist nach dem Sänger Félix Leclerc benannt.

(für die Schweiz)²². *D'amour ou d'amitié*, der wie der erstgenannte Song und Plattentitel auch auf ihrer dritten französischen (und ersten platinprämiierten) LP *Tellement j'ai d'amour ...* (1982) enthalten ist, erscheint 1983 auch als Single und landet auf Platz zehn bzw. eins der französischen respektive quebecer Charts (Dion 1982). In den 1990er Jahren folgen zahlreiche Gold- und Platinplatten. Zudem ist die Sängerin auch mit Coverversionen und mit Filmmusik²³ erfolgreich.²⁴

Dion trägt sicherlich wie niemand sonst dazu bei, dass sich ab den 1980er Jahren ein international konkurrenzfähiger quebecer Mainstream etabliert, der zeitgenössische Trends in Styling, Marketing und Spektakel mit sanftem Pop und bekannten Songs kombiniert. Auch wenn Dion ab den 1990er Jahren mit (rein) englischsprachigen CDs stark auf den internationalen Markt zielt, so nimmt sie bis heute regelmäßig französischsprachige CDs oder Versionen auf wie zuletzt *La Tournée Mondiale Taking Chances: Le Spectacle* (2010) oder *D'elles* (2007). Der kanadische Musikkritiker Carl Wilson erklärt dieses Phänomen auf kompakte Weise, indem er Dions Musik große Alltagskompatibilität attestiert. Ihm zufolge besetzt sie eine „niche in popular music that's far from the sexiest, most intellectually stimulating, or world-shaking“ (Wilson 23.11.2010). Gleichzeitig verkörpere sie über Text, Musik und Performanz zentrale (amerikanische) gesellschaftliche Werte wie individuellen Ehrgeiz und Erfolg, Familie und Tradition.

Die italoquebecer Populärkultur und die Frage der Selbstrepräsentation

Blicken wir vor diesem Hintergrund auf das Comeback Massarellis: Auch er besetzt innerhalb der quebecer Populärkultur eine sentimentale Nische und vertritt traditionelle Werte – Liebeslieder wie *Aimer et mentir* oder *Bambina bambina* machen das auf textueller wie musikalischer Ebene deutlich. Doch es wäre ein zu Leichtes, ihn im Sinn seines (CD-) Comebacks derselben Form von Populärkultur zuzurechnen. Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive ist Massarelli als Sänger zu sehen, der durch eine Performanz gekennzeichnet ist, die eine Differenz zum Mainstream à la Dion deutlich macht. Er ist Repräsentant einer *cultura popolare italo-quebecese*, nicht nur aufgrund seines biographischen Bezuges, sondern auch weil er viele italienische

22 Das Festival wurde von der Firma Yamaha organisiert und fand von 1970 bis 1986 jährlich statt. Vgl. die Seite der Yamaha Music Foundation, <http://www.yamaha-mf.or.jp/english/about/history.html>, sowie die des Eurovision Song Contests von 1988, http://www.eurovision.tv/page/history/by-year/contest?event=304#event_info_304 (02.01.2011).

23 1992 singt sie im Duett mit Clive Griffin den Nat King Cole-Song *When I fall in Love* für den Kinofilm *Sleepless in Seattle*, der für den MTV Movie Award nominiert wird, 1997 den Titelsong *My heart will go on* für den Film *Titanic*, der elf Oscars erhält, u.a. auch für James Horners Filmmusik.

24 Vgl. die Webseite von Céline Dion, die eine ausführliche Disko- und Biographie enthält, <http://www.celinedion.com>, sowie die der Recording Industry Association of America, http://www.riaa.com/goldandplatinumdata.php?table=SEARCH_RESULTS&artist=Celine%20Dion&format=SINGLE&go=Search&perPage=50 (02.01.2011).

bzw. aus dem Italienischen übersetzte Texte mit deutlichem Akzent singt und vom Publikum als Inbegriff dieser Kultur wahrgenommen wird.

Auch wenn die ‚Italianità‘ Massarellis Teil des kommerziellen Erfolges des Künstlers ist, kann dieser als ein frühes Beispiel für die Selbstrepräsentation von Minderheiten gesehen werden. Die verstärkt in den letzten beiden Jahrzehnten eingeforderte Sichtbarmachung und Partizipation von Minderheiten bzw. Subalternen ist eine Debatte, die bekanntermaßen Gayatri Chakravorty Spivak mit ihrem gramscianischen Essay *Can the subaltern speak?* (1988) angestoßen hat (Spivak 2008). Oft wurden in der Folge Fragen der Repräsentation im Kontext der Forderung des Rechts auf selbstbestimmte Wahl des territorialen Aufenthalts und der gesellschaftlichen Partizipation diskutiert (z.B. Butler/Spivak 2007). Freilich beziehen sich derartige Studien auf andere, ‚subalterne‘ Milieus. Allerdings – will man nicht ideologisch werden – können die populärkulturelle Praxis, der soziale Aufstieg und der Erhalt der Staatsbürgerschaft nicht mit der Auslöschung jeglicher Form von Differenz gleichgesetzt werden. Sprich: Auch Repräsentanten der Populärkultur können Formen von Differenz verkörpern und haben ein Anrecht auf eine differenzierte Wahrnehmung (Schmidt 1996, 803-808).

Massarelli, inzwischen Ende 60, steht auf mehrfache Weise dafür: Er sticht gegenüber dem aktuellen Mainstream hervor, indem er auf seiner frankophonen und italoophonen Stimme besteht und keine Konzessionen in Richtung des anglo-amerikanischen Marktes macht. In gewisser Weise widersteht er so der ökonomischen und kulturellen Hegemonie weit mehr als dem intellektuellen Milieu zurechnende italoquebecer Autoren und Verleger wie Antonio D’Alfonso (*1953), die ihre Literatur aus Publikumsgründen zunehmend auf Englisch verlegen (Winkler 2007, 201 Fn. 8)²⁵.

25 Vgl. z.B. die Webseite der Guernica Editions, <http://www.guernicaeditions.com> (02.01.2011).

Romantica (1960)²⁶

Bambina bella
 Sono l'ultimo poeta
 Che s'ispira d'una stella
 Bambina mia
 Sono l'ultimo inguaribile
 Malato di poesia
 E voglio bene a te
 Perché sei come me... romantica

Tu sei romantica
 Amarti è un po' rivivere
 Nella semplicità nell'irrealità
 Di un' altra età

Tu sei romantica
 Amica delle nuvole
 Che cercano lassù un po' di sol
 Come fai tu

Tu sei la musica
 Che ispira l'anima
 Sei tu il mio angolo
 Di paradiso per me

Ed io che accanto a te
 Son ritornato a vivere
 A te confiderò
 Affiderò i sogni miei
 Perché romantica tu sei

Tu sei la musica
 Che ispira l'anima
 Sei tu il mio angolo
 Di paradiso per me

Tu sei romantica
 Amica delle nuvole
 A te confiderò
 Affiderò i sogni miei
 Perché romantica tu sei

Text: Dino Verde
Musik: Renato Rascel

Bambina bambina (1961)

Bambina bambina
 Vivo solo per te
 Ti stringo tra le braccia
 Dimenticando il mondo
 Tu sei con me
 Accanto a me

Bambina bambina
 Sulle labbra colorate
 Hai il sapore dell'estate
 Sapore di sole

Un raggio di luna
 Tra i capelli si è fermato
 E sul volto un po' abbronzato
 Hai dipinto l'amor

Dai miei baci saprai
 Quel che ancora tu non sai
 Che ti amo e per sempre
 Io t'amerò

Bambina bambina
 Sulla spiaggia questa sera
 Siamo soli con il mare
 Io solo con te

Bambina bambina
 Sulle labbra colorate
 Hai il sapore dell'estate
 Sapore di sole

Bambina bambina
 Sulla spiaggia questa sera
 Siamo soli con il mare
 Io solo con te

Text: Mogol
Musik: Giulio Libano

26 Die Texte von *Romantica* und *Bambina bambina* entsprechen der von Dallara gesungenen Version.

T'as pas compris (1965)

T'as pas compris
 Que cet amour
 L'amour pour toi
 N'est pas fini
 T'as pas compris
 Et sans rien dire
 Sans adieu
 Tu es partie

T'as pas compris
 Que moi je t'aime
 Tu es pour moi
 Ma seule amie
 Mais tu es partie
 Sans rien me dire
 Sans adieu
 T'as pas compris

T'as pas compris
 Qu'on ne peut pas
 Vivre sans amour
 T'as pas compris
 C'est pour ça
 Que tu m'as quitté

T'as pas compris
 Que mon amour
 T'aurait donné
 Toutes les joies
 T'as pas compris
 Et moi pourtant
 J'avais pensé
 Que tu m'aimais

T'as pas compris
 C'est pour ça
 Que tu m'as quitté
 T'as pas compris
 Que mon amour
 T'aurait donné
 Toutes les joies
 T'as pas compris
 Et moi pourtant
 J'avais pensé
 Que tu m'aimais

Text/Musik: Tonino Caticchio

Aimer et mentir (1962)

Pour t'aimer, j'ai menti
 Pour t'aimer, j'ai péché
 Je ne regrette rien
 Il nous fallait un lien

Pour t'aimer, moi j'ai cru
 De devoir te mentir
 Mais tu vois j'ai perdu
 Ce moment m'a trahi

Ce n'était pas un rêve
 Car j'ai voulu sans trêve
 Me cramponner à l'épave
 D'un triste mensonge d'amour

Pour t'aimer, j'ai menti
 Pour t'aimer, j'ai péché
 Mais tu peux l'oublier
 Si je reste avec toi

Ce n'était pas un rêve
 Car j'ai voulu sans trêve
 Me cramponner à l'épave
 D'un triste mensonge d'amour

Pour t'aimer, j'ai menti
 Pour t'aimer, j'ai péché
 Mais tu peux l'oublier
 Si je reste avec toi
 Mais tu peux l'oublier
 Si je reste avec toi

Text/Musik: Tonino Caticchio

Er Sor Capanna²⁷

Lui c'era nato a vicolo der Moro
 Indò tant'anni fa ce fu er fattaccio:
 Da ragazzino già cantava in coro
 Tanti stornelli ner vicolettaccio.

Da granne poi se fece macelaro:
 Tarava ossibuchi e cotolette;
 Amò una... je dette er piantinaro...
 Se consolò cantanno du' strofette!

In coppia co' un certo Pummidoro
 Che te l'accompagnava a l'orghenetto
 Sonoro pe' li posti de ristoro,
 Pe' li caffè de Roma e puro in Ghetto.

Pe' qualche tempo sua compagna d'arte
 Fu Teresina, detta Tetrazzini,
 Poi n'antra donna venne a fa' la parte:
 La "Bellincion" de li tresteverini.

Cantò strofette contro chicchessia
 Satireggiò pio su la corruzione:
 Finchè te lo beccò la pulizia
 E fece quarche mese de priggione!

Faceva propraganna elettorale
 Pe' un marchese, quanno Petrolini
 Lo presentò sur palco der Reale:
 Ce guadambiò 'na frega de quatrini.

Cantò pe' strada e sorto ar sipario,
 Scherzò su tutto o quasi er Sor Capanna;
 La morte sola chiuse 'sto scenario
 E quanno venne lui je disse: "manna!"

Text: Tonino Caticchio

27 Vgl. die Seite der römischen Kirche San Maria Regina Mundi (Diözese Torre Spaccata), <http://www.mariareginamundi.org/cultura/poesie1.html> (02.01.2011).

Bibliographie

- Amodeo, Immacolata, 2007, *Das Opernhafte. Eine Studie zum ‚gusto melodrammatico‘ in Italien und Europa*, Bielefeld: transcript.
- Anderson, Benedict, 1996, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt a. M.: Campus.
- Baillargeon, Richard/Christian Côté, 1991, *Une histoire de la musique populaire au Québec: destination ragou*, Montréal: Triptyque.
- Barwig, Angela, 2008, *Francesco Guccini und die Entwicklung des italienischen Autorenliedes*, Münster u.a.: LIT.
- Bechter, Beate, 1993, „Imagologische Aussagen im frankokanadischen Chanson“, *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 13.2, 67-85.
- Boaglio, Gualtiero, 2008, *Italianità. Eine Begriffsgeschichte*, Wien: Praesens.
- Bonnermeier, Andreas, 2002a, *Das Verhältnis von französischem Chanson und italienischer Canzone. Eine gemeinsame Gattung?*, Hamburg: Dr. Kovač.
- , 2002b, *Frauenstimmen im französischen Chanson und in der italienischen Canzone. Ein Genre und seine Interpretinnen*, Hamburg: Dr. Kovač.
- Bremer, Thomas/Titus Heydenreich (Hg.), 2005, *Cantautori: Liedermacher in Italien*, Tübingen: Stauffenburg (= *Zibaldone: Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* 40).
- Budach, Gabriele, 2008, „‚Flow de Rap en lit francophone‘: Frankokanadischer Rap als Ort von Gemeinschaft und Erinnerung“, *Grenzgänge: Beiträge zur einer modernen Romanistik*, 15.29, 85-114.
- Butler, Judith/Gayatri Chakravorty Spivak, 2007, *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*, Zürich/Berlin: diaphanes.
- Caccia, Fulvio, 1985, „Tonino Caticchio. Homme du peuple“, in: Fulvio Caccia (Hg.), *Sous le signe du Phénix: Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal: Guernica, 104-132.
- Caticchio, Tonino (Hg.), 1983, *La poesia italiana nel Quebec/La poésie italienne au Québec*, Montreal: Centro italiano di cultura popolare.
- David, Carole, 1994, *Impala*, Montréal: Les Herbes rouges.
- De Champlain, Pierre, 1986, *Le crime organisé à Montréal: 1940-1980*, Hull (Québec): Asticou.
- Drapeau, Renée-Berthe, 1984, „Le yéyé dans la marge du nationalisme québécois (1960-1974)“, in: Robert Giroux (Hg.), *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal: Triptyque, 173-208.
- Frith, Simon, 1991, „Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige: Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus“, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies: Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg: Zu Klampen, 191-214.
- Grimm, Reinhold R., et al. (Hg.), 2003, *Italianità. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*, Tübingen: Narr.
- King, Larry, 11.03.2002, „Interview with Connie Francis“ (Larry King Live), *CNN Transcripts*, <http://edition.cnn.com/TRANSCRIPTS/0203/11/kl.00.html> (31.11.2010).
- Krase, Jerome, 2007, *Seeing Succession in Little and Big Italy – Encountering Ethnic Vernacular Landscapes*, in: Lars Frers/Lars Meier (Hg.), *Encountering Urban Places. Visual and Material Performances in the City*, Hampshire/Burlington: Ashgate, 97-118.
- Laferl, Christopher F., 2005, *‚Record it, and let it be known‘: song lyrics, gender, and ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago from 1920 to 1960*, Wien u.a.: LIT.
- Mathis, Ursula, 1990, „La Mariouche est pour un blanc‘ (Jack Monoloy): Zur Frage der Minderheiten im frankokanadischen Chanson“, *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 10.1, 49-70.
- Mathis-Moser, Ursula, 2005, „Oralität und Chanson“, in: Konrad Groß/Wolfgang Kloß/Reingard M. Nischik (Hg.), *Kanadische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 370-375.
- Nacci, Anna (Hg.), 2004, *Neotarantismo: Pizzica, transe e riti dalle campagne alle metropoli*, Viterbo: Stampa Alternativa.
- Patriarca, Silvana, 2010, *Italianità: la costruzione del carattere nazionale*, Rom/Bari: Laterza.

- Ruhe, Ernstpeter (Hg.), 1999, *Die Kinder der Immigration/Les enfants de l'immigration*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Salvatore, Filippo, 1999, *Ancient Memories, Modern identities: Italian roots in contemporary Canadian authors*, Toronto: Guernica.
- , 2008, „Il testamento poetico di Tonino Caticchio“, *Panoram Italia: Quarterly. Trimestrale. Trimestire* 3.2, 57, http://issuu.com/panoramitalia/docs/32729_vol3_no2 (02.01.2011).
- Schmidt, Siegfried J., 1996, „Medienkulturwissenschaft: Interkulturelle Perspektiven“, in: Alois Wierlacher/Georg Stötzel (Hg.), *Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution*, München: iudicium, 803-810.
- Schweiger, Magdalena, 2007, „Montreal Rap': Jugendkultur, Mehrsprachigkeit und Migration“, in: Verena Berger/F. Peter Kirsch/Daniel Winkler (Hg.), *Montréal - Toronto: Stadtkultur und Migration in Literatur, Film und Musik*, Berlin: Weidler, 143-154.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 2008, *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien: Turia + Kant.
- Wilson, Carl, 23.11.2010, „Why Celine Dion will always be popular – at least while you're alive“, *flavorwire: Cultural news and critique from Flavorpill*, <http://flavorwire.com/90128/why-celine-dion-will-always-be-popular-%E2%80%94-at-least-while-youre-alive> (02.01.2011)
- Winkler, Daniel, 2007, „Esilio interiore, esilio anteriore': Bianca Zagolins Familienromane des urbanen Nomadentums“, in: Verena Berger/Fritz Peter Kirsch/Daniel Winkler (Hg.), *Montréal – Toronto: Stadtkultur und Migration in Literatur, Film und Musik*, Berlin: Weidler, 200-220.
- , in Druck, „Aimer et mentir': Nostalgie italo-américaine et esthétique mass-médiatique dans le roman Impala de Carole David“, in: Béatrice Bagola et al. (Hg.), *Multiculturalisme et diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec/Multiculturalism and Cultural Diversity in Canadian and Québec Media*, Münster u.a.: LIT.
- Winthrop-Young, Geoffrey, 2008, „Von gelobten und verfluchten Medienländern: Kanadischer Gesprächsvorschlag zu einem deutschen Theoriephänomen“, *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, 113-127.

Disko- und Filmographie

- Dallara, Tony, 2002, *Come Prima e i più Grandi Successi*, Italien: Azzurra Music (1 CD).
- Dion, Céline, 1982, *Tellement j'ai d'amour...*, Kanada: Saisons (1 LP).
- Francis, Connie, 2008, *Schöner fremder Mann. Die Hit-Collection*, Deutschland: Koch Universal Music (3 CDs)
- Massarelli, Tony, o.D., *Les chansons d'amour de Tony Massarelli*, Kanada: Trans-Canada (2 LPs).
- Massarelli, Tony, 1968, *Tony in italiano. Giulia, lo un uomo... ed altri*, Kanada: Trans-Canada (1 LP).
- Rossi, Tino, 2003, *Méditerranée*, Deutschland: Membran.
- Sleepless in Seattle*, 1993, Regie: Nora Ephron, USA: TriStar Pictures.
- Sinatra: Dark Star*, 2005, Regie: Christopher Olgiati, Großbritannien u.a.: BBC/Paladin InVision u.a.
- Titanic*, 1997, Regie: James Cameron, USA: Twentieth Century Fox/Paramount Pictures/Lightstorm Entertainment.