DOPPIOZERO

Paul Simon: 40 anni di Graceland

Corrado Antonini

25 Agosto 2026

“Questi sono i giorni dei miracoli e della meraviglia”, cantava Paul Simon in *The boy in the bubble*, il brano d’apertura di *Graceland*. Quarant’anni dopo il ragazzo nella bolla è sempre lì: protetto dalla tecnologia, indifeso e sopraffatto dal mondo che lo circonda.

Prima di prestare attenzione alle parole di Paul Simon, vale però la pena ascoltare la sua voce. Non l’avessimo mai sentita prima, quella voce ci apparirebbe forse poco incisiva, quasi irrilevante. Questa mancanza di rilievo, inserita nel canone assertivo della canzone americana degli anni ’60 e ‘70, è sempre parsa come un’anomalia. Troppo consapevole e metaforica per l’enfasi del rock, troppo esile ed emotiva per rappresentare una virilità sicura di sé, libera dal peso della sfumatura poetica. La voce di Paul Simon, quella voce così poco *tutto*, riuscì a ritagliarsi un posto unico nella storia della canzone americana proprio grazie a *Graceland*, facendo una cosa tutto sommato semplice ma inaudita a quelle latitudini: accentuare la propria perifericità.

Va ricordato che Paul Simon arrivava da una serie di dischi solisti di pregio ma dove quella voce s’era fatta sempre più fioca, sprofondata dentro un mare di accenni, di eleganza, oltre che di un perfezionismo un po’ fine a sé stesso – canzoni peraltro splendide come *Still crazy after all those years*, *Hearts and bones* , *René and Georgette Magritte with their dog after the war* – accanto a brani che pur ristabilendo il primato ritmico – si pensi a *Late in the evening* o a *50 ways to leave your lover*, con quel memorabile groove di Steve Gadd alla batteria – confermavano pur sempre un Paul Simon in una posizione di secondo piano, malinconico il giusto, un cesellatore di gemme e di miniature per un pubblico sensibile e attento. Piccole perle che però restituivano solo in parte il sentire del tempo. Ciò che quei dischi di Paul Simon prefiguravano lo si sarebbe capito soltanto dopo, e proprio grazie a *Graceland*: la presa d’atto, gesto volontario o soltanto intuitivo, ma enorme sul piano estetico, ch’era giunto il tempo di rinunciare alla centralità della propria voce.



Bisognava aprirsi ad altre culture, certo, inglobare nella forma canzone dei suoni e dei ritmi giunti a compimento altrove, porre le basi per un autentico meticciato, ma il vero colpo di genio di Paul Simon fu quello di aver intuito ch’era necessario alterare il modo di porsi in canzone. Il centro emotivo di un disco, quando ancora il disco era al centro dell’esperienza dell’ascolto, doveva perdere la propria staticità e farsi mobile. E l’autore, il protagonista, era chiamato a deporre il sé per confondersi in modo fluido con quanto gli stava intorno. Il fascino che emana ancora oggi da *Graceland* è dovuto in gran parte alla sua ineffabilità sul piano gravitazionale. Quest’effetto è determinato non soltanto dalla rinuncia poetica del protagonista unico, ossessionato dai suoi fantasmi e dal suo microcosmo, ma anche dal fatto che la musica rinuncia ad organizzarsi intorno al singolo interprete. La centralità viene definita di volta in volta dalle esigenze della

canzone e della narrazione di cui questa si fa carico. Nel disco gli spaesamenti non mancano, così come la devastante perdita di sé messa in scena in *You can call me Al*, una perdita che venne esplicitata in modo esemplare nel video del brano: l'attore Chevy Chase che non solo si fa carico di cantare al posto di Paul Simon, ma che gli ruba letteralmente la scena, consegnando Simon al ruolo di comprimario. Il tutto esposto senza retorica e trasformato in qualcosa di spensierato. Ciò che parrebbe confermare l'idea secondo cui il vero tema di *Graceland* non è tanto il viaggio alla riscoperta di sé e delle proprie radici, quanto il ridimensionamento dell'ego.

La cosa risulta evidente in molti momenti. Nella lunga introduzione a una delle canzoni più originali del disco, ad esempio, *Diamonds on the soles of her shoes*. Qui, ancora una volta, l'intuizione poetica è forte – una donna così ricca da farsi incastonare dei diamanti nella suola delle scarpe; e il riferimento all'Apartheid sudafricano è tanto ovvio quanto efficace – ma il modo in cui Paul Simon si affaccia alla canzone è elegantissimo: si aggiunge all'intreccio vocale predisposto dai Ladysmith Black Mambazo con discrezione, entrandovi in punta di piedi, come un ospite chiamato a conformarsi a un paesaggio preesistente. Non lo fa da protagonista né tantomeno da perturbatore. La stessa cosa si percepisce, in modo ancora più netto, in *Homeless*, dove è il solista che viene chiamato a fare da controcanto al coro. Siamo dentro una dimensione sonora e culturale altra, qualcosa che Paul Simon non ha la presunzione di possedere ma neppure la tentazione di voler controllare. Fa capolino nelle canzoni come se temesse di romperne la magia, di alterarne il fragile equilibrio. È al tempo stesso un gesto musicale di alta maestria e un'efficace metafora di come sia possibile rinunciare all'egemonia scostandosi appena un po', senza altra ambizione che quella di farsi accompagnatore prudente e misurato.

Graceland è stato letto sia in chiave coloniale che anti-coloniale. È stato accusato di appropriazione culturale e lodato come un esempio virtuoso di apertura multiculturale. È insomma finito ostaggio di schemi mentali che poco hanno a che fare con il gesto artistico e con la musica. Decidere da che parte sta un'opera sul piano politico è diventato più importante che provare a capire che cosa quell'opera rappresenta sul piano estetico. Attribuire o esplicitare l'orientamento morale di un'opera d'arte è un esercizio legittimo, ma rischia di limitarne la lettura e la comprensione entro i confini del posizionamento ideologico. Un'opera d'arte può essere ambigua e ha il diritto d'esserlo, così come può esprimere gioia o leggerezza senza per questo risultare sospetta o essere tacciata di superficialità. Senza considerare che la ricerca di un'armonia, in questo caso, *musicale*, può essere interpretata altrimenti che come la rimozione di un conflitto.

Si potrebbe anche aggiungere che *Graceland* diventò manifesto soltanto dopo la sua pubblicazione. Dubito fosse tale nelle intenzioni di Paul Simon, e certamente non nei termini che ne hanno poi fatto uno spartiacque. Quel disco ebbe insieme la fortuna e la sfortuna di essere pubblicato in un momento in cui non poteva passare inosservato. Oggi, quarant'anni dopo, possiamo misurarne appieno la forza considerandolo per ciò che è, un capolavoro che abbatté un sacco di frontiere sul piano artistico, pur nella consapevolezza che finì con l'inquadrare con estrema precisione il momento in cui il pop appose un timbro commerciale alla globalizzazione.



In the summer of 1984, a friend gave me a cassette of an album called **GUMBOOTS: ACCORDION JIVE HITS, VOLUME II.** It sounded vaguely like '50s rock 'n' roll out of the Atlantic Records school of simple three-chord pop hits: **MR. LEE** by the Bobcettes, **JIM DANDY** by Laverne Baker. It was very up, very happy music—familiar and foreign-sounding at the same time. The instrumentation (accordion, bass, drums and electric guitars) and the name of the record label (Gallo Records) made me think that **GUMBOOTS** probably hadn't been recorded by an American or British band.

In fact, the album turned out to be "township jive" or "Mbaqanga"—the street music of Soweto, South Africa.

With the help of Warner Bros. Records, I was put in touch with Hilton Rosenthal, a record producer working in Johannesburg and known for having produced the group Juluka, the first racially-integrated band to become a hit in South Africa. He sent me twenty or so albums that covered the spectrum of black music from traditional to funk and I began to listen to South African music steadily.

In February '85, my friend and engineer Roy Halee and I flew to Johannesburg to record with three groups that I had heard on these records: Tao Ea Matsekha, General M.D. Shirinda and the Gaza Sisters, and the Boyoyo Boys Band used on **GUMBOOTS: ACCORDION JIVE HITS, VOLUME II.**

THE BOY IN THE BUBBLE was recorded with Tao Ea Matsekha (the name means "Lion of Matsekha"), a group from Lesotho. Their music, described as "Sotho traditional" on their album jacket, had a very powerful medium-paced rhythmic groove with the bass playing lead and accordion supplying harmonic structure.

GRACELAND is less typical of South African music than most of the other tracks, largely because of the flexibility and collaborative musical gifts of two extraordinary musicians—fretless bass player Bakithi Kumalo and guitarist Ray Phiri. In fact, it almost has the feel of American country music. After the recording session, Ray told me that he'd used a relative minor chord—something not often heard in South African music—because he said he thought it was more like the chord changes he'd heard in my music. The addition some months later of Demola Adepoju, the pedal steel guitarist with the King Sonny Ade band of Nigeria, also contributes a musical texture that is common to both American country music and West African Music.

The music for **I KNOW WHAT I KNOW** comes from an album by General M.D. Shirinda and the Gaza Sisters, a Shangaan group from Gazankulu, a small town near Petersburg in northern South Africa. As more and more Shangaan people have migrated to Johannesburg, their music has grown increasingly popular, and several Shangaan records have recently become hits. An unusual style of guitar playing and the distinctive sound of the women's voices were what attracted me to this group in the first place.

GUMBOOTS, the track I first fell in love with, is the term used to describe the type of music favored by miners and railroad workers in South Africa. The term refers to the heavy boots they wear on a job. We added saxophone solos to the original track, using soprano and alto saxes—instruments often heard in bands playing "township jive" music.

DIAMONDS ON THE SOLES OF HER SHOES was recorded in May of '86 in New York a week after an appearance with Ladysmith Black Mambazo and the Soweto Rhythm Section on "Saturday Night Live." The beginning is a collaboration with Ladysmith and the body of the song has a "township jive" beat similar to **GUMBOOTS.** Youssou N'dour is a popular singer from Senegal. He and two percussionists from his band were overdubbed onto the South African rhythm section.

Returning to the chronological development of the album, three months after the trip to Johannesburg, I brought the rhythm sections of Ray Phiri, Bakithi Kumalo and Isaac Mtshali to New York. Our work together resulted in the next two tracks, **YOU CAN CALL ME AL,** a kind of South African funk/dance groove, and **UNDER AFRICAN SKIES,** which Hilton Rosenthal describes as a Zulu walking rhythm. The pennywhistle solo on **YOU CAN CALL ME AL** is played by Morris Goldberg, a white South African who's been living in New York since the mid '60s.

HOMELESS was co-written with Joseph Shabalala, composer and lead singer of Ladysmith Black Mambazo. I'd seen Ladysmith on the BBC documentary "Rhythm of Resistance: The Music of South Africa." The ten-member a capella church group take their name from the township of Ladysmith, their home near Durban on the Indian Ocean. They are one of their country's best-known and loved groups.

Joseph Shabalala and I wrote in English and in Zulu, starting the piece in the middle and working outwards to the beginning and the end. The process began when I sent him a demo of **HOMELESS** with the melody and words: "We are homeless, homeless/moonlight sleeping on the midnight lake." In my note accompanying the cassette, I suggested that he make any changes in harmony or words that he wanted, and told him to feel free to continue the story in Zulu, adding whatever melodic changes he felt appropriate.

A month later, we met for the first time in London's Abbey Road studios. After hearing Joseph's additions to the song, both felt we were on to something and decided to expand the piece. Thinking of a track from one of my favorite Ladysmith albums, I tried writing English lyrics that would slip into that pre-existing song. This is the "somebody say..." section, and we used it as a bridge from the end of the "homeless..." lyrics to the Zulu part that follows.

At this point, we attached a typical Ladysmith ending, one that Joseph had used on many of his songs. A rough translation of these final words comes out as, "We would like to announce to the entire nation that we are the best at singing in this style." That concluded day one.

On the second day, the group showed me an introduction they'd worked on late into the night. The melody came from a traditional Zulu wedding song, but the new lyrics now told of people living in caves on the side of a mountain, cold and hungry, their fists used as pillows. This new introduction fell into the body of the song and completed the collaboration.

The musicians playing on **CRAZY LOVE** are part of a band called Stimela, which has had several hits on the local South African charts. This is guitarist Ray Phiri's group, but his playing on **CRAZY LOVE** is more like the music of Malawi and Zimbabwe—more gentle and syncopated than the hard 4/4 rhythms of Soweto.

Searching for a musical connection to home, I thought of accordion and saxophone music I'd heard in South Africa, and the Zydeco bands of Cajun Louisiana. Dicky Landry, a composer and saxophone player who splits his time between Cecilia, Louisiana, and New York City, introduced me to Good Rockin' Dopsie And The Twisters. I watched them work a dance hall bar in Lafayette, Louisiana, and the next day we began our recording sessions in a small studio behind a music store.

Los Lobos is a well known East L.A. band whose music I admire. They also use accordion and saxophone, and combine them with straight-ahead rock 'n' roll. The Los Lobos sessions were completed in June of '85 at Amigo Studios in Los Angeles.

—Paul Simon, May 1986

SIDE ONE
The Boy In The Bubble
Graceland
I Know What I Know
Gumboots
Diamonds On The Soles Of Her Shoes

SIDE TWO
You Can Call Me Al
Under African Skies
Homeless
Crazy Love Vol. II
That Was Your Mother
All Around The World
or
The Myth of Fingerprints

Produced By Paul Simon
Engineer: Roy Halee

8 8691-91472-1 6

This Reissue ℗ & © 1986 & 2012 Paul Simon. Distributed by Sony Music Entertainment.
All trademarks and logos are protected. Made in the EU. LC 02361.

LEGACY SONY MUSIC

Graceland non fu un unicum. Fu certamente un disco di raccordo, profondamente diverso da tanta musica di rottura che l'aveva preceduto e che sarebbe venuta poi. Il *Paese della Grazia* era una metafora che si prestava alle più diverse

interpretazioni. Era la dimora di Elvis, beninteso, gli Stati Uniti in senso lato, il Sud Africa e il terzo mondo, il mondo globale. Allo stesso tempo rappresentava un luogo mentale, un luogo che rendeva possibile la trasformazione e smontava la geometria dello scontro. Qualcosa che in fondo era nell'aria, dopo anni di lotte e di dura contrapposizione. *So* di Peter Gabriel, altro disco decisivo degli anni '80, fu pubblicato pochi mesi prima di *Graceland*. Anche in quel caso, dopo anni di ricerca sui *suoni del mondo*, Gabriel riuscì a inventare un pop che mai s'era sentito prima, qualcosa che proveniva da una galassia sonora diversa. Per molti versi *So* di Peter Gabriel e *Graceland* di Paul Simon sono dischi speculari: entrambi seppero infiammare il pop di luce nuova, entrambi lo fecero usando come detonatore il ritmo, ma lo fecero partendo da presupposti diversi. Laddove Paul Simon incrinava la centralità dell'io, Peter Gabriel provò a sabotarlo senza comprometterlo, imponendogli una diversa architettura sonora. *So* si presentava come un disco drammatico e concettuale; *Graceland* era qualcosa di più istintivo e solare, un incontro che non necessitava di mediazione. Due modi diversi di contaminare il lessico e la grammatica del pop, senza per questo trasformarlo in cartolina illustrata o in manifesto ideologico.

Graceland fu anche, non da ultimo, un disco globale che seppe evitare l'esotismo. Fu un altro dei suoi miracoli, forse il più grande sul piano musicale. Nessuno fin lì era riuscito a evitare del tutto la trappola. Uno djembe africano o un bansuri indiano sono quasi sempre percepiti come un'intrusione dentro l'estetica del pop occidentale. Dei tentativi un po' goffi di indurre al consumo o alla contemplazione di un'alterità sonora. Succede ancora, intendiamoci. Con *Graceland* non fu così. Quel disco suonò *giusto* fin dal primo ascolto. Che fosse una fisarmonica zydeco o un coro della tradizione zulu, poco importava. Niente risultava fuori posto, niente si presentava come un'imposizione o come una forzatura identitaria. Non era questo il patto. Non so come sia stato possibile, ma *Graceland* non fece percepire alcuna distanza o squilibrio culturale. Forse perché quella distanza non era trasformata in spettacolo; venne semplicemente presentata come qualcosa che già abbiamo sotto gli occhi, senza alcun giudizio o messa in guardia: è il nostro mondo, non c'è un dentro o un fuori, solo fraintendimenti, modi diversi di attraversarlo.

This is the story of how we begin to remember, canta Paul Simon in *Under African skies*: questa è la storia di come abbiamo iniziato a ricordare. O anche: *this is the powerful pulsing of love in the vein;* questo è il potente pulsare dell'amore nelle vene. È un duetto con Linda Ronstadt, una cantante in apparenza lontanissima da Paul Simon. Eppure funziona. Tutto funziona, e la sensazione è che in quel disco tutto avrebbe potuto funzionare. Quella canzone, come tutte quelle presenti sul disco, ci consegna la felicità di un incontro, in tutta la sua bellezza e la sua

sorpresa, oltre all’idea che un ritmo condiviso è un gran bel modo di pensare il mondo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

