

Paolo Giovannetti
Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?

1. Credo proprio che a molti, leggendo il titolo del saggio, sia venuta in mente la risposta che il «buon vecchio» di sveviana memoria, suo malgrado, lascia in eredità ai giovani e in particolare alla «bella fanciulla», allorché cerca di replicare alla domanda «che cosa deve la gioventù alla vecchiaia?». Nulla, appunto. Nulla la canzone può insegnare alla poesia. – Ne sono convinto, ripeto, qualcuno dei miei lettori l'avrà pensato.

Non per questo mi offendo. Anzi, lo confesso, persino a me che mi sono accollato la responsabilità di argomentare un assunto così *osé*, capita talvolta di condividere certe forme di criticismo (direi persino di aristocraticismo): che si impongono non solo o non tanto di fronte alla disinvoltura facilonia con cui i parolieri, i cantautori e magari anche i *rappers* sono promossi al rango di poeti (in questo senso mi assumo qualche responsabilità, e persino con una certa quota di orgoglio), ma soprattutto di fronte alla sicurezza - si può dire “epistemologica”? - con cui sono letti, antologizzati, commentati i testi di canzone trattandoli alla stregua di poesie-poesie, quasi che se ne possa scindere l'azione estetica da quella delle strutture ritmico-melodiche ed esecutive che ne giustificano, ne determinano l'esistenza. E' vero – come molti degli stessi cantautori testimoniano – , la distinzione tra poesia orale (o poesia per musica che dir si voglia) e poesia scritta, la distinzione – per parafrasare un'efficace definizione di Sanguineti – tra poesia *con* e poesia *senza* (con o senza il sistema notazionale della musica¹), sfugge agli stessi protagonisti del fenomeno: che amano - e certo si capisce perché - sentirsi dare del “poeta vero”, magari con la maiuscola, senza alcuna specificazione né limitazione mediale. E con un'improntitudine a volte sconcertante. Quasi vent'anni fa il pur geniale Mogol teneva conferenze in giro per l'Italia in cui faceva notare al pubblico l'ingiustizia secondo lui tutta italiana di considerare gli autori dei testi meri «parolieri» (in effetti, l'inglese usa un termine apparentemente molto nobile come «lyrics» – tuttavia, contrariamente a quello che credeva il conferenziere, specializzato nel significato di ‘parole per canzone’, e quindi di fatto spogliato di ogni aura davvero lirica); nondimeno, alla domanda a lui pubblicamente posta da un supposto *confrère*,² cioè quali autori italiani contemporanei conoscesse, il buon Mogol rispose in modo impacciato (di nuovo alla maniera del «buon vecchio»): nessuno. Di

¹ E. SANGUINETI, *Teatro con musica, senza musica* [1984], in Id., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 189-201.

² Il poeta in questione è Umberto Fiori. Per la cronaca, l'incontro a cui mi riferisco avvenne alla sala della Provincia di Milano il giorno 2 marzo 1989; ad animare la serata era Roberto Gatti. Cfr. C. CANETTA (a cura di), *Canzonette. Pensieri e parole di un solitario. Incontro con Mogol*, in “Linea d'ombra”, VII (1989), 40, pp. 53-55.

nessun poeta italiano vivente egli era lettore. (Tra parentesi: intorno al 1990 la cosa mi sembrava scandalosa: oggi so un po' meglio di allora che è pieno di poeti cartacei che non leggono niente o quasi niente).

Ma, appunto, la critica esiste proprio per questo: e la distinzione tra poesia orale (magari etichettata come postmoderna) quale io ritengo essere la canzone d'oggi nelle sue disparate declinazioni (dal rock al rap, dal sanremese al cantautorale, e così via), e la costellazione della poesia che si affida alla pagina (se del caso alla pagina web, all'ipertesto) solo scritta, questa distinzione è primaria. E anche chi sostiene la necessità di cortocircuitare il più spesso possibile i due domini è convinto che le differenze debbano essere messe sempre in primo piano: onde non correre il rischio di chiedere alla canzone virtù, in particolare linguistiche e stilistiche, che non le appartengono; e di imporre alla poesia moderna giochi musicali a cui quasi per definizione è estranea. Insomma: letto come se fosse un testo cartaceo quasi ogni componimento musicale è deludente. Ovvio anche il rilievo opposto. E' ben noto che i poeti non sono quasi mai validi esecutori della propria opera, anche nel senso molto banale e prevedibile che ne restituiscono solo *una* fra le molte interpretazioni possibili: e magari, non di rado, proprio la meno efficace. L'esecuzione d'una canzone è cosa istituzionalmente diversa dall'esecuzione d'una poesia, e confondere le due "tradizioni" performative induce equivoci imbarazzanti. Tutti hanno presente, credo, l'incubo di Castel Porziano - anno 1979 -, quando bastò che Allen Ginsberg si mettesse a canticchiare un proprio testo per calmare i protagonismi anarchici e desideranti di un pubblico giovanile che forse non voleva ascoltare poesia scritta, oralizzata - diciamo - fuori tempo massimo, ma assistere a un altro tipo di spettacolo: qualcosa, appunto, che solo rock e canzone sanno realizzare.

I poeti più sensibili ne sono stati precocemente consapevoli. «Populisti e Poundiani / hanno guastato l'arte, / i parolieri hanno fatto il resto»: l'ironico richiamo di Vittorio Sereni (ho citato una variante, risalente al 1960 – otto versi aggiunti -, del notissimo *I versi*, che curiosamente è affidata anche a una registrazione³), il suo richiamo dico all'incapacità di «farsi / paroliere poundiano populista» implica una considerazione del diverso *medium* oltre che del diverso stile implicati: una coscienza, questa, che credo non vada sottovalutata, vista la straordinaria apertura di Sereni non solo alle canzoni (ricorderò tra poco la "sua" *Cercando te*) ma proprio ai cosiddetti *media* elettrici - cinema e televisione, innanzi tutto.

D'altronde, non è nemmeno mia intenzione insistere su un rilievo sociologico, peraltro primario, cui ho già accennato: essere cioè la canzone fruita dal pubblico (in particolare giovanile) alla stregua della poesia, in sostituzione della poesia. Con conseguenze, oserei dire antropologiche,

³ Cfr. p. 583 dell'ed. critica di V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. Isella, A. Mondadori, Milano 1995.

su cui a me sembra che si rifletta troppo poco: basti pensare alla spaccatura davvero clamorosa che rischia di instaurarsi tra la poesia studiata a scuola (almeno fino al biennio delle superiori) in un contesto ove prevale una metodologica ancora oggi strutturalistica e semiologica, e l'idea di poesia che ci si costruisce sulle opere di Max Pezzali e Carmen Consoli (o magari di Robbie Williams) - all'insegna viceversa di una sentimentalità tutto sommato immediata ed empatica. No, non è questo il piano che mi interessa, anche perché, senza adeguate mediazioni concettuali (e cioè, innanzi tutto, senza adeguate ricerche), si finirebbe magari per prescrivere un di più di sentimentalismo alla poesia *senza* e un di più di intellettualismo alla poesia *con*, facendo un gioco davvero banalizzante (anche per la ragione, abbastanza chiara, che tanta canzone e tanto rock sono tutt'altro che corrivi, e che - a leggere certi poeti "ufficiali" degli ultimi tempi, e non solo - di patetismo e di poetese da due soldi se ne incontra sin troppo).

Vorrei insomma lavorare, invece, sulle *condizioni d'esistenza* dei due campi, badando soprattutto ai fattori tecnici che li innervano istituzionalmente. Interverrò su piani in linea di principio distinti, fra i quali - certo - sono possibili (e anzi sono necessarie) parecchie interferenze:

- in primo luogo, parlerò *a parte subiecti*, cioè assumerò in particolare il punto di vista dei critici, degli storici e teorici della letteratura; e cercherò di mostrare come prendere in considerazione fenomeni latamente canzonettistici aiuti a comprendere meglio anche i piani alti del sistema letterario;
- in un secondo momento, lavorerò *a parte obiecti*, provando a immaginare quali risorse della canzone siano suscettibili di far progredire la parola solo letta, di offrirle un contributo costruttivo. Preciso che darò per scontato - in conformità appunto alle mie premesse - che la poesia scritta resti innanzi tutto scritta, ovvero possa farsi musica sì ma non alla maniera della canzone (il concetto, esposto così, è oscuro: ma alla fine del mio ragionamento spero di riuscire a illustrare casi di un ossimorico silenzio "cantante" quale risorsa di alcune aree della poesia d'oggi).

2. Se badiamo alla storia della modernità letteraria italiana, l'osmosi di cui mi sto occupando, *mutatis mutandis*, ha alle spalle una tradizione notevolissima. Quasi trent'anni fa, com'è noto, Franco Gavazzeni⁴ ha mostrato che le innovazioni metriche manzoniane più interessanti realizzate negli *Inni sacri* e poi nelle odi e nei cori delle tragedie nacquero dall'innesto di forme melodrammatiche nel corpo della tradizione lirica di registro più alto. Manzoni, da questo punto di vista, realizzò una contaminazione coraggiosissima. Non è operazione da poco, sia chiaro,

⁴ Cfr. F. GAVAZZENI, *Ragioni metriche manzoniane. (Sul metro della prima "Pentecoste")*, in "Metrica", II (1981), pp. 145-57; rinvio poi al mio *Nordiche superstizioni...*, pp. 163-178; a p. 174 l'osservazione sul doppio senario che riprendo in questa sede.

cominciare un componimento religioso con «O tementi dell'ira ventura», avendo nelle orecchie, che so, «Madamina il catalogo è questo». Non solo: avendo nelle orecchie persino il particolare profilo melodico di quel decasillabo (che poi spesso chiameremo manzoniano).

E' per esempio possibile, poi, argomentare che un metro romantico così importante come il doppio senario si leghi alle suggestioni intonazionali del melodramma, si connetta vale a dire a quanto nella sensibilità metrico-sintattica di Manzoni s'è depositato come residuo dopo l'ascolto di opere per musica. Propongo di esaminare, seguendo il testo magari anche nella sua realizzazione musicale, alcuni versi delle *Nozze di Figaro* di Mozart. Si tratta del Finale dell'atto II, scena 9. E, quanto ai legami fra Mozart e Manzoni, ricordo che Carlo Ossola ha convincentemente argomentato l'interferenza del protagonista con la storia di un peraltro ben diverso «promesso sposo».⁵

CONTE E CONTESSA
Susanna!

SUSANNA
 Signore!
Cos'è quel stupore?
Il brando prendete,
Il paggio uccidete,
Quel paggio malnato,
vedetelo qua.

CONTE
(fra sé)
Che scuola! la testa
Girando mi va.

CONTESSA
(fra sé)
Che storia è mai questa!
Susanna v'è là?

SUSANNA
(fra sé)
Confusa han la testa
Non san come va.

CONTE
(A Susanna)
Sei sola?

SUSANNA
 Guardate,
Qui ascoso sarà.

⁵ Cfr. C. OSSOLA, *Manzoni e Mozart*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, vol. II, pp. 1719-1738.

CONTE

Guardiamo, guardiamo,
Qui ascoso sarà.

(Il Conte entra nel gabinetto.)

CONTESSA

Susanna, son morta:
Il fiato mi manca.

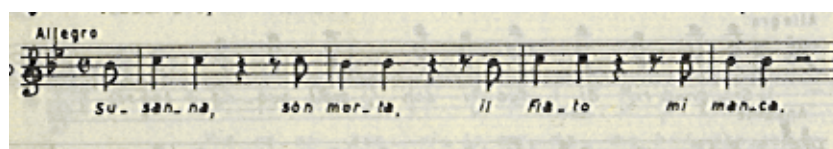
SUSANNA

(Allegriissima, addita alla Contessa la finestra ond'è saltato Cherubino.)

Più lieta, più franca,
In salvo è di già.

Anche senza essere degli esperti di musica, è facilissimo notare che i senari si accoppiano melodicamente a due a due: e che in prossimità della rima tronca di clausola la melodia tende a rilevarsi e insieme a distendersi. Tali peraltro sono le risultanze della ricerca svolta dal musicologo che di tutto questo si è occupato, Friedrich Lippmann.⁶ Pensate in effetti al primo Coro dell'*Adelchi*: due doppi senari cesurati anaforicamente (anche se nel secondo caso cesura e pausa sintattica non collimano), «Dagli atri muscosi, | dai fori cadenti, / dai boschi, dall'arse | fucine stridenti», precedono il dodecasillabo tronco, viceversa innervato da un ritmo ininterrotto: «dai solchi bagnati di servo sudor»; proprio come succede, quasi sistematicamente, nella *pointe* dell'aria lirica. I dodecasillabi manzoniani, verrebbe da dire, sono stati composti canticchiando.

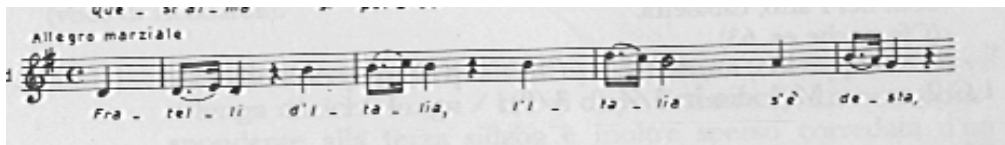
Non solo. Ho citato questo passo e non altri che magari avrebbero potuto esser più convincenti (mostrando per esempio la frequenza dell'esastica doppia di senari rimanti in posizioni pari che è alle spalle del tristico doppio di doppi senari), perché nelle parole della Contessa («Susanna son morta: / Il fiato mi manca») secondo il già ricordato Lippmann⁷ è documentata la struttura di altri noti versi doppi del futuro melodramma ottocentesco. Tra i riferimenti possibili c'è, ad esempio, la *Caritea* di Mercadante o l'*Armida* di Rossini. Vediamo intanto la notazione in oggetto:



⁶ Cfr. F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1986, pp. 65-91, in particolare 87-89.

⁷ *Ibi*, p. 90.

Ma il *pattern* (una melodia in 4/4 con cesura al mezzo, dalla dinamica spiccatamente “marziale”) caratterizza in particolare quella notissima sequenza di senari, accoppiati anche in questo caso dalla musica, che costituisce l’inno di Mameli (la musica, si sa, è di Michele Novaro).⁸



Il dato davvero interessante è però un altro ancora: la struttura innodica in questione non è confinata all’Ottocento, e infatti ha una certa attestazione nella canzone politica contemporanea.⁹ Il caso più memorabile – ho in mente anche esempi da Ivan Della Mea – è certamente quello di *Contessa* (1966) di Paolo Pietrangeli, scritta in doppi senari neanche troppo zoppicanti («Compagni dai campi | e dalle officine»), come credo tutti sappiano). La forma ritmico-melodica, appunto in marziali 4/4, è – non so quanto volontariamente ma certo non casualmente – esemplata su quella dell’inno di Mameli. Al punto che potremmo intonare le parole di quest’ultimo sulla musica di Pietrangeli e – anche se con maggior difficoltà – potremmo fare l’opposto, cioè cantare *Contessa* con la musica di Novaro. Provate, l’esperimento riesce alla perfezione.

3. Ora, è in effetti indubitabile che la canzone, anche politica, abbia costituito e costituisca un ambito in cui si sono conservati – immutati sino ai giorni nostri – fenomeni linguistici e metrici in senso lato ottocenteschi. Gli esempi potrebbero essere infiniti: sin dal suo primo verso, una famosissima canzone del dopoguerra (*Cercando te* del 1946, cara non solo a Sereni ma anche a Franco Loi) con il ritmo di «Sola me ne vo per la città»¹⁰ presenta una struttura riconducibile a quella del raro alcaico decasillabo praticato da Carducci e prima di lui da Chiabrera. E, in anni recenti, nei testi di Vinicio Capossela, possono emergere endecasillabi catulliani – o faleci che dir si voglia – che si credevano ormai del tutto dimenticati (in *I pagliacci* di *Canzoni a manovella*, che citerò più avanti: «e sempre ridere per compiacere», «e sempre cedere con batticuore»).

Molto più interessante, però, è la possibilità in qualche modo opposta: vale a dire che il dominio canzonettistico sia suscettibile di determinare la fondazione di nuove forme metriche, in relazione sia al consueto sillabismo italiano, sia addirittura a un sistema metrico (quello sillabotonico) estraneo alla nostra tradizione. Già anni fa mi era sembrato molto divertente¹¹ scoprire che una delle pochissime attestazioni di quello che il carducciano Giuseppe Fraccaroli chiamava

⁸ *Ibi*, p. 81.

⁹ Sulla “memoria” del melodramma nel Novecento italiano, cfr. M. MARCHI, *Letteratura e melodramma*.

Esempi novecenteschi di “scrivere cantando”, in Id., *Novecento. Nuovi sondaggi*, Le lettere, Firenze 2004, pp. 17-48.

¹⁰ Per la citazione da canzoni della tradizione sanremese mi avvalgo qui e successivamente, salvo diversa indicazione, dei testi antologizzati da G. BORGNA, in *Storia della canzone italiana*, prefazione di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 1985.

¹¹ Cfr. il mio *Metrica del verso libero italiano...*, pp. 150-151.

tetrametro dattilico (un verso di 14 sillabe, che in pratica aggiunge un piede dattilico all'endecasillabo di 1a, 4a e 7a) si trova, nella sua metamorfosi catalettica, nell'arcifamoso *Balocchi e profumi* (anno 1929: «Mamma, tu compri soltanto profumi per te»); cui magari si può aggiungere che la versione piana è presente nel Modugno di *Nel blu dipinto di blu* (1958: «poi d'improvviso venivo dal vento rapito»). Per non parlare, inoltre, delle strutture lunghe e composte che permettono a parolieri e cantautori di adeguarsi a ritmi, come quello per esempio delle *ballads* o del *rap*, di resa non agevole nella lingua italiana. Penso - siamo nel 1954 - alla ricerca di una misura lunga totalmente giambica come quella, sempre di Modugno (*Vecchio frack*): «si spegne anche l'insegna | di quell'ultimo caffè», «un'ultima carrozza | cigolando se ne va» (settenario più ottonario tronco); mentre in anni più recenti un astuto incolto come Jovanotti può proporre misure trocaiche a unica gittata, poco o nulla cesurate, quale «come una finestra che mi illumina il cuscino» (14 sillabe composte da da 6+8).¹² Ma il maestro in questo ambito è stato certamente Francesco Guccini: senza andare troppo lontano, anche solo il verso d'attacco della *Locomotiva* («Non so che viso avesse, | neppure come si chiamava», 7+9, falso esametro) pone problemi di analisi di non facilissima risoluzione, anche se è imparentato con quel pattern giambico già visto in Modugno, che ritroviamo – poniamo – in *Via Paolo Fabbri 43* («Fra “krapfen” e “boiate” | le ore strane son volate», «e l'alba è un pugno in faccia | verso cui tendo le braccia» settenario giambico più ottonario trocaico).¹³

In realtà, quella che Guccini almeno in parte realizza è una forma di conservazione – peraltro di grande perizia artigianale – delle strutture isosillabiche, dopo che siano state sottoposte alla “tirannia” del periodo musicale (già a metà Ottocento, pensando a certi esperimenti del suo amico Samuele Biava, Tommaseo aveva ironizzato sulla schiavizzazione del ritmo testuale indotta dallo strapotere della melodia).¹⁴ Altri autori, penso in particolare a Fabrizio De André, si muovono in maniera più disinvolta e innovativa. Non tedio il lettore con dettagli: ma se a esempio prendiamo la notissima *Canzone del maggio* (1973), notiamo un'irregolarità sillabica accentuatissima, cui tuttavia corrisponde la ricorrenza di un ictus centrale in quarta posizione. Si determina così una sorta di “appuntamento” giambico variamente eluso e attuato dalla voce dell'autore che «danza» sopra le parole (riprendo una bella definizione di Umberto Fiori¹⁵): De André insomma è capace di dare unità a un ritmo irregolare, realizzando nella nostra lingua ciò che pertiene alla prosodia di altri

¹² JOVANOTTI, *Bella*, dall'album *Albero*, Soleluna / Mercury, 1997.

¹³ F. GUCCINI, *La locomotiva* (1972) e *Via Paolo Fabbri 43* (1976), in Id., *Canzoni*, a cura di M. Straniero, Lato side, Milano 1978, pp. 64 e 106.

¹⁴ Cfr. N. TOMMASEO, *Sul numero*, opera inedita preceduta da un saggio di G. Papini sul Tommaseo scrittore, Sansoni, Firenze 1954, pp. 81-2: «Samuele Biava [...], al vedere come la musica moderna faccia forza non solo al senso, ma ai suoni e agli accenti, pensò, per rimedio, aggravare la servitù dell'arte gemella, e fece inni in cui le parole erano scelte per forma che l'accento, per esempio, del secondo verso cadesse nella medesima sillaba che l'accento del quarto, sì che il periodo musicale facesse quel che comandava il poetico; ma a patto che il poetico, come certi consiglieri di tiranni, indovinasse quello che il musicale chiedeva».

¹⁵ Cfr. U. FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Unicopli, Milano 2003, p. 48.

idiomi (l'inglese e il russo, poniamo). Il fenomeno è piuttosto delicato (ed è già ben definito all'inizio degli anni Sessanta: penso alla *Ballata del Cerutti* di Umberto Simonetta e Giorgio Gaber - 1962): si tratta infatti, per il critico e lo storico, addirittura di teorizzare una sorta di mutazione sillabo-tonica, se non accentuativa *tout court*, del verso italiano; secondo una direttrice che molti hanno enunciato e tentato di praticare (in ambiti di poetica diversissimi: da Riccardo Bacchelli a Franco Fortini),¹⁶ ma la cui reale natura è arduo definire, poiché manca all'italiano parlato la possibilità di dilatare e contrarre la durata delle sillabe; azione che viceversa è realizzabile nell'esecuzione musicale. In questo caso penso che, davvero, studiare la canzone serva a capire che cosa succeda (che cosa possa succedere) nella poesia e addirittura nella lingua.

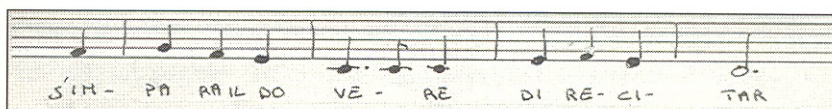
Mi si conceda un ultimo esempio, che coinvolge un campo intermedio tra i due appena esaminati (forme tradizionali e forme innovative). E' possibile che il trattamento musicale di un verso ne disveli la struttura profonda. Come sapete, i metricologi sono spesso in disaccordo sulle caratteristiche di quegli endecasillabi che hanno ictus sulla quinta sillaba. Non provo neanche a riassumere i termini del dibattito; cito solo pochi versi di una canzone di Vinicio Capossela, *I pagliacci*¹⁷. La linea che ho sottolineato è appunto un endecasillabo con ictus di 5a, ed è inserito in un contesto dattilico (il tempo è quello del valzer) non privo di forzature prosodiche (sistoli e diastoli; il v. 2 viene scandito come «a veder l'incanto di noi»).

Un tempo ridevo soltanto
a veder l'incanto di noi
vestiti di piume e balocchi
con bocche a soffiutto
e rossetto negli occhi

scimmie, vecchiette obbedienti
e cavalli sapienti
sul dorso giocare
ridere era come amar

poi ripetendo il mestiere
s'impàra il dovere di recitar
e pompa il salone il suo fiato
[...]

Se ascoltiamo la registrazione ci rendiamo conto che, in pratica, Capossela canta «s'impàra il dovè-e | re di recitàr»; vale a dire:



¹⁶ Sul tema, vedi *supra*, il saggio su Fortini alle pp.

¹⁷ Traggo il testo direttamente dagli allegati all'album: V. CAPOSSELA, *Canzoni a manovella*, CGD, 2000.

con un allungamento prosodico il quale produce una sillaba in più e un clamoroso spostamento di accento. L'endecasillabo di quinta, insomma, non è altro che un doppio senario ipometro, privo di una sillaba nel secondo emistichio; e il canto, solo il canto, è in grado di mimare il suono assente. Nei versi liberi primonovecenteschi, di questi accadimenti se ne osservano molti, in contesti che rendono plausibile un'interpretazione come quella che ho appena proposta, ma che là mantiene un margine relativamente ampio di opinabilità.¹⁸ La musica, qui, toglie invece ogni dubbio.

Fra ciò su cui avrei voluto intervenire c'era la prospettiva di lettura o rilettura della tradizione poetica italiana che un fenomeno come il *rap* può suggerire. Me ne manca non solo il tempo, ma – temo – la capacità. Vorrei solo dire che, in futuro, mi piacerebbe indagare il problema prendendo spunto dalle osservazioni fatte da Agamben intorno all'«originaria andatura, né poetica né prosastica, ma, per così dire, bustrofedica della poesia, l'essenziale prosimetricità di ogni discorso umano»;¹⁹ cioè intorno alla coesistenza, quasi la neutralizzazione, nel *rap*, degli opposti – verso e prosa, che appunto sono da esso fusi e confusi, in maniera a ben vedere assai più radicale di quanto non faccia un “classico” prosimetro. Del resto, proprio il ribattere ossessivo della rima in un testo che si configura come prosastico (cioè non-poetico) rende attuale un'osservazione fatta da Michail Gasparov:²⁰ vale a dire che spesso nella storia delle strutture metriche (tipico il caso della tradizione russa; ma anche – a ben vedere - della nostra, dico della greco-latina, almeno se badiamo a certi suggerimenti di Eduard Norden)²¹ la rima è una caratteristica che si manifesta dapprima nella prosa e che solo in un secondo tempo caratterizza il verso.²² Mi limito a un esempio, forse non del tutto soddisfacente. Se leggiamo i versi conclusivi di un pezzo del gruppo *rap* napoletano Chief&Soci (il titolo è *Mazz' e Panell* e risale al 1997),

[...]
all'ato munno, | vu sapé quello che m'esce
stile pazzia o frà e sia, | e a tant'anni ossia
chisto è o stile mio | è nato mmiez'a via,
già chi nun me vo crerere, | sadda solo stà
no muthafucka | ma me l'adda fa cà²³

¹⁸ Cfr. quanto scritto, *supra*, nel saggio su Campana, pp.

¹⁹ G. AGAMBEN, *Idea della prosa*, in Id., *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 23.

²⁰ Cfr. M. GASPAROV, *Storia del verso europeo*, pp. 76-79.

²¹ Cfr., *supra*, pp.

²² Per un parere, di fatto opposto, che prende non a caso spunto da certe osservazioni di Contini sulla metricità intrinseca dei *petits poèmes en prose* baudelairiani, cfr. R. ANTONELLI, *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica della poesia rimata*, in “Critica del testo”, I (1998), 1, pp. 177-201. La centralità della rima nel sistema della versificazione romanza vi è però anche mostrata nella sua relatività storica.

²³ Cfr. P. PACODA, *Hip hop italiano...*, p. 111, con una correzione (il *già* del penultimo v. figura alla fine del v. precedente).

scopriamo che dentro il corpo delle linee “per l’occhio” è possibile individuare una trama dominata dal sei-settenario della canzonetta napoletana; tanto più stupefacente in quanto qui è parafrasato il «motherfucker» della cultura *hip hop*. In particolare negli ultimi quattro versi, ove si alternano terminazioni piane, tronche e sdruciole, abbiamo lo schema a₆b₇c₇sdr_d_{6tr}d_{6tr}d_{7tr}. La vocalità “di sfida”,²⁴ caratteristica del recitativo argomentante praticato nella produzione rap, induce un’eccitazione ritmica che cresce all’interno di un’intenzionalità istituzionalmente prosastica (a dispetto, dico, dell’eventuale proposta – come in questo caso - di versi tipografici).

Ma, ripeto, questa è un’ardua ricerca di comparatistica storica tutta da fare e di respiro – a ben guardare - fin troppo ampio. Ciononostante, a essa credo che nessuno avrebbe pensato se i *rappers* una ventina abbondante d’anni fa non ci avessero invitato a indagare il senso delle loro tante rime, ribattute con lo scopo di realizzare discorsi tutto sommato così poco lirici.

4. Con questo, sono giunto alla parte più direttamente propositiva del mio discorso: che cosa, davvero, i poeti della pagina scritta, i poeti *senza*, possono imparare dai poeti *con*. Sinteticamente, mi sembra che esistano per lo meno due aspetti della canzone, in particolare (ma non solo) della canzone moderna che la qualificano in opposizione alla poesia e che con quest’ultima potrebbero utilmente interferire, mettendo le orecchie alle sue pagine - come spesso ama dichiarare Gabriele Frasca.²⁵

La prima mutazione è connessa alla struttura forse più importante che la canzone ha assunto nel mondo occidentale dopo l’avvento dei Beatles. Com’è forse noto, a partire dagli anni Sessanta si consolida - pur nella varietà delle realizzazioni principali – una specie di dialettica (il termine in realtà è sbagliato), un’alternanza, dal valore forse meno narrativo che argomentativo, tra due forme, una detta *chorus* e l’altra *bridge*; la prima è di impianto più vicino a ciò che in Italia è chiamato ritornello, e l’altra (anche se in modo assai impreciso) a ciò che definiamo strofa. Ma, mentre nella canzone melodica “all’italiana” il rapporto fra i due momenti è fortemente espansivo, euforico, modulato in crescendo, in quella inglese e americana il procedere per blocchi differenziati può propiziare esiti *plastici* per certi versi stranianti, addirittura antiespressivi, e comunque capaci di produrre passioni parecchio diverse da quelle che la canzone-romanza provoca. Franco Fabbri ha parlato di un piacere anale, determinato dal fatto che la parte più accattivante è collocata verso

²⁴ Cfr. M. BORRONI, *Rime di sfida*, Arcipelago, Milano 2004.

²⁵ Cfr. in particolare G. FRASCA, *La galassia metrica. Per un’ulteriore scienza nuova*, in “Moderna”, I (1999), 2, pp. 13-48.

l'inizio; contrapponendolo al piacere viceversa orale della canzone all'italiana, basata su una riproposizione parossistica dell'effetto (e affetto) musicale primario.²⁶

Ora, il punto per me fondamentale (Nicolas Ruwet aveva notato un fatto del genere una cinquantina o poco meno d'anni fa²⁷ e nel 1980 Umberto Fiori aveva approfondito le sue osservazioni²⁸) è che l'opposizione *chorus / bridge* ha qualcosa di meccanico e vagamente gratuito, arbitrario, rispetto ai contenuti verbali, una sorta di conflitto tra la connotazione della melodia e quella del testo. Il passaggio da un blocco all'altro (e i passaggi possono essere anche numerosi, essendo possibili più *choruses* e più *bridges*) non ha cioè - necessariamente - una motivazione semantica. C'è sempre qualcosa di blandamente parodico in una costruzione musicale che procede per episodi giustapposti anche molto slegati fra loro. Dal mio punto di vista, quasi canonico è il paio di minuti di testo-musica risalenti al 1976, nati nell'ambito della collaborazione tra Roberto Roversi e Lucio Dalla (l'album è *Automobili*), che corrispondono alle seguenti parole.

Mettere in marcia il motore,
avanzare tre metri, staccare,
fermarsi a guardare e a parlare,
alla fine spegnere il motore

Tre suore giovani nella 2HP,
un ragazzotto dentro la Dauphine,
c'è un uomo bianco nella Caravelle,
altro uomo e donna in una Peugeot

Dietro alla 2HP c'è una Volkswagen
con dentro una ragazza e un soldato
certamente sposati da poco,
hanno le spalle bruciate dal fuoco

Centomila auto imbottigliate
nella corsia nord e sud verso Parigi
da dodici ore nessuno si muove;
l'erba sul prato sa di liquirizia

Passa il giorno e arriva la sera
passa la notte e il giorno fa ritorno
alle nove arriva uno straniero
e chiede pane alla gente intorno

Allez! Tutti in auto e avanti cento metri,
a mezzogiorno si sbriciola un biscotto,

²⁶ F. FABBRI, *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, in Id., *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 53-79.

²⁷ Cfr. N. RUWET, *Funzione della parola nella musica vocale* [1961], in Id., *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983, pp. 25-54.

²⁸ Cfr. U. FIORI, *Tra quaresima e carnevale. Pratiche e strategie della canzone d'autore* [1980], in Id., *Scrivere con la voce*, pp. 13-28.

l'ingegnere dorme nella Taunus,
un muso di cane contro il vetro rotto

La terza notte è lunga come il mare
la notte terza è proprio un fiume in piena
una donna passeggia per il campo
parla da sola, piange, si dimena

Parigi è laggiù bella lontana,
sembra un pavone con le piume aperte,
ha un giallo acceso per divertimento;
qua c'è rumore e strisciare di vento²⁹

Gli eventi musicali sono due, uno più strutturato e melodico, l'altro più libero, più decisamente rock; il primo (chiamiamolo *chorus*) coinvolge le due quartine iniziali e viene ripreso nell'ultima citata, il secondo evento (sia esso il *bridge*) riguarda i versi centrali. La segmentazione che determinano nel testo è davvero, in buona parte, immotivata, al punto che il passaggio dal *chorus* al *bridge* interrompe la continuità del racconto (è quasi superfluo osservare che al v. 9 l'anafora relativa alla «due cavalli» è in effetti funzionale a una narrazione filata³⁰).

Vanno ad ogni modo fatte due osservazioni. In primo luogo, è necessario ricordare che l'artificiosità del rapporto versi/musica è dovuta anche al fatto che Dalla ha lavorato sui preesistenti testi di Roversi; mentre di solito in Italia (ma non solo) nelle canzoni la melodia precede le parole. E' da credere che gli esiti, altamente suggestivi, proposti dalla collaborazione Roversi-Dalla abbiano fatto scuola nel corso degli anni Settanta o comunque si inseriscano in una tradizione che cerca consapevolmente di valorizzare la *necessità* – tipicamente canzonettistica - di riempire la mascherina³¹ tanto della musica quanto del testo, cioè di conferire un senso espressivo a una frizione a lungo subita (a me sembra per esempio abbastanza chiaro che il Mogol paroliere abbia spesso cercato effetti di straniamento nel tentativo di inseguire, con i propri versi, le strutture che Lucio Battisti gli proponeva). In secondo luogo, le figure sonore manipolate in questo modo, diciamo, asimmetrico si semantizzano, assumono una nuova funzionalità e significazione, e nel successivo sviluppo della canzone vanno incontro a una motivazione di secondo grado, portando con sé i valori, le connotazioni che li accompagnavano al momento della loro prima occorrenza. Si tratta di una dinamica che potremmo definire “pucciniana”, e che tutti gli ascoltatori – poniamo -

²⁹ R. ROVERSI – L. DALLA, *L'ingorgo*, in L. DALLA, *Automobili*, RCA, 1976; il testo, non riconosciuto da Roversi e firmato con lo pseudonimo Norisso, si legge anche in L. DALLA, *Il futuro dell'automobile, dell'anidride solforosa e di altre cose* [...], a cura di S. Dessi, Savelli, Roma 1977, pp. 73-75.

³⁰ Il pezzo in questione è stato analizzato, anche musicalmente, in P. GIOVANNETTI – P. TIRONE, *Il poeta e la canzone di massa. Il caso Roversi-Dalla*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Pubblico 1985. Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano libri, Milano 1985, pp. 246-247.

³¹ Cfr. il fondamentale intervento di F. BANDINI, *Una lingua poetica di consumo* [1976], in L. CÒVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, prefazione di R. Vecchioni, Interlinea, Novara 1996, pp. 27-35.

della *Bohème* conoscono benissimo: quanto più all'origine è casuale l'incontro fra testo e melodia, tanto più appare marcato nelle sue ulteriori occorrenze, secondo quella legge della «fatal combinazion» appunto canzonettistica di cui parlò Piero Santi, in maniera secondo me splendida, in diversi suoi saggi.³²

Ecco, appunto, la poesia *solo* scritta potrebbe ripartire proprio da qui: dalla consapevolezza di un legame nient'affatto organico e naturale fra le componenti semantiche e ritmico-formali del testo, e quindi dalla necessità di definire un sistema per definizione plastico di opposizioni. Un uso a un tempo sonoro ed espressivo delle strutture, sentite come risorse anche emotive. Faccio un esempio recente, fornito da un testo di Stefano Dal Bianco, che gioca su un mutamento di “intonazione”, allorché all'improvviso trascorre da una specie di prosa alla ritmica del verso (arrivando sino all'endecasillabo), pur all'interno di un'unica campata sintattica. Ne deriva un prosimetro particolare, che appunto esalta al massimo gli aspetti patemici delle forme, indipendentemente dai contenuti.

Comincerò col dire che c'erano le luci – quelle sospese al centro della via – che si muovevano paurosamente alle spinte del vento,
che pioveva poco e da pochi minuti, ma sufficienti a sporcare con il vetro la vista,
e che io nella macchina in corsa mi sentivo sicuro e potevo guardare, sforzarmi di capire
come sia che una città bagnata,
frequentata da un vento non suo,
così rifratta e ammiccante dalla gocce sporche,
potesse darci così tante luci
provenienti da chissà che cieli
e al tempo stesso, inderogabilmente,
illuminarci, consegnarci a noi.³³

L'obiezione al mio ragionamento, la prevengo, è che la lirica occidentale (penso alla classica tripartizione strofe, antistrofe, epodo dell'ode antica) ha da sempre valorizzato semanticamente i cambiamenti di ritmo della metrica; e che, se pensiamo a poeti come Brecht, Fortini, Enzensberger, certe slogature interne al testo, certe forbici semantiche sono nel Novecento una risorsa espressiva sfruttatissima. In questo senso le simmetrie asimmetriche, appunto paradossali, della canzone possono essere un aiuto a riscoprire (più che a scoprire) una visione non ingenua del rapporto forma/contenuto. E il fatto sarebbe davvero prezioso oltre che bizzarro, se pensiamo alle connotazioni solitamente associate a tale genere (non so se letterario o paraletterario) di consumo, ritenuto il massimo dell'immediatezza irriflessa. Ma in una società letteraria in cui molti poeti della pagina scritta arrivano persino a vantarsi di non conoscere alcunché della metrica ereditata,

³² Studiando questo tipo di fenomeno appunto in Puccini, Piero Santi fece riferimento a un tipo di rapporto fra parole e musica che “prefigura” la canzone di consumo. Cfr. almeno P. SANTI, *Vocalità pucciniana*, in C. SARTORI (a cura di), *Giacomo Puccini*, Ricordi, Milano 1959, pp. 151-164.

³³ S. DAL BIANCO, *Vento in città*, in Id., *Ritorno a Planaval*, A. Mondadori, Milano 2001, p. 59.

un'alfabetizzazione secondaria di questo tipo, che passi attraverso l'orecchio, attraverso una sensibilizzazione semantico-musicale, potrebbe svolgere un ruolo non del tutto inutile.

Del resto – e in questo modo arrivo all'ultimo punto della mia argomentazione – è forse vero che l'interferenza più importante realizzabile fra i due settori avviene non per linee interne, strutturali, formali: bensì dall'esterno, a partire dagli *a priori* enunciativi che contraddistinguono una canzone e una poesia. Il concetto di notazionalità proposto da Sanguineti mi torna ancora utile: perché il *con*, il di più di una canzone è garantito, prima ancora (direi) che dalla musica, da quel particolare *atto di enunciazione* che viene affidato alla persona fisica dell'esecutore. Non si dà – statutariamente – canzone senza esecuzione: la canzone deve risuonare in una voce e in un corpo (se del caso mediati dalla riproduzione, elettrica, elettronica o digitale – ma la sostanza non cambia, nemmeno quando i corpi siano totalmente virtuali); e i significati che il pezzo sprigiona vanno commisurati alla presenza di *quel* particolare cantante. Faccio un esempio: se vi limitate a leggere le parole di *Vola, colomba...* (1952) vi rendete conto non solo che nel testo parla un soggetto lirico maschile (un esule triestino che si rivolge all'amata rimasta “in patria”), ma che i contenuti nazionalistici, voluti dagli autori reali, vi assolvono un ruolo dominante. Orbene, tutto ciò passa in secondo piano quando entra in gioco l'autorialità vocale della *dramatis persona* chiamata Nilla Pizzi: una sorta di garante dell'unità nazionale affettiva, la quale trionfa musicalmente facendo appello alla nostalgia fondante *tutte* le separazioni di innamorati. Un esecutore maschile (ma nel 1952 Pizzi vinse a Sanremo come unica interprete di questo titolo) conferirebbe dunque alla canzone connotazioni assai diverse, più esplicitamente polemiche, anzi di parte.

Glisso sulle conseguenze teoriche e pratiche di un simile statuto enunciativo. Ricordo però che gli studiosi di rock ne desumono la natura in qualche modo *teatrale*, piuttosto appunto che lirica, della voce che udiamo in qualsivoglia canzone. E questo dovrebbe insegnare qualcosa agli zelatori acritici della canzone-poesia. Mi limito a prendere in considerazione la possibilità che la poesia decida di diventare canzone in assenza della musica, cioè introiettando *iuxta propria principia* l'invidia per i corpi *glamorous* messi in scena dal teatro Ariston di Sanremo, dai palchi rock, o dalle postazioni dei dj. Escludo, ripeto, le letture di poesia e ogni altra forma di spettacolarizzazione esplicita. E penso in particolare a quell'esperimento fatto nel 2001, da Raul Montanari, Aldo Nove e Tiziano Scarpa, intitolato *Nelle galassie oggi come oggi*, che conteneva *covers*,³⁴ rifacimenti poetici di note canzoni della scena rock internazionale.³⁵ L'operazione in realtà era tutt'altro che nuova, visto che nel 1982-83 – tale è la data del frontespizio – Lorenzo Durante,

³⁴ R. MONTANARI – A. NOVE – T. SCARPA, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers*, Einaudi, Torino 2001.

³⁵ E, si noti, nessuno degli autori si era confrontato con opere italiane. L'esito, e forse anche l'intento, della scelta è quello di esaltare il cortocircuito tra la parola - che dice - e la musica - che evoca -, tra i significati “in chiaro” della *cover* e le pure virtualità *connotative* della canzone di partenza. Cosa, questa, impossibile da fare con composizioni che *denotino* in modo ben più diretto, appunto attraverso l'uso della lingua italiana.

Gabriele Frasca, Marcello Frixione e Tommaso Ottonieri avevano pubblicato un volumetto di *Riscritture da King Crimson, Beat*,³⁶ che aveva proposto *covers* dei pezzi contenuti in un album appunto del gruppo rock King Crimson da poco pubblicato. Si tratta in entrambi casi di operazioni nominalistiche, beninteso: la parola stampata non può ricantare una canzone, tanto meno può “suonarla” strumentalmente (!); può solo enunciare nello spazio del paratesto (complemento del titolo, quarta di copertina, note, ecc.) la propria *intenzione* di fare qualcosa del genere, finendo poi per muoversi in un campo altamente ambiguo, che nondimeno è quello della parola scritta.³⁷

Eppure, a mio avviso si apre proprio in questo modo una strada interessante dal punto di vista teorico, oltre che pratico. I molti interventi sui cambiamenti nelle modalità enunciative della poesia (penso a quanto hanno scritto Niva Lorenzini, Enrico Testa, Maria Antonietta Grignani) trovano qui una conferma e un rilancio. La crisi del soggetto lirico può essere meglio capita se si pensa all’efficacia discontinua di un’*enunciazione* virtuale, chimericamente più ricca, capace di captare le «musicchette della lingua», elettriche elettroniche digitali, che sono «on the air» (di «musicchette della lingua» aveva parlato circa 25 anni fa Gianni Celati quando si chiedeva qualcosa di simile a quanto sto qui finendo di trattare: lui però pensava al jazz e seguiva un percorso contaminante in qualche modo opposto, vale a dire dalla lingua alla musica).³⁸

Dal carcere, forse ineluttabile, del proprio monologismo, insomma, il poeta può lasciarsi ibridare da soggettività che gli sono estranee, provando a scommettere sull’*innesto* di un diverso ordine («s’innestino piuttosto i nomi e il metro / all’humus alla linfa delle cose», dichiara Marcello Frixione).³⁹ Su un piano differente, anche se forse ancora più istruttivo, un poeta come Antonello Satta Centanin non molti anni fa (ma l’operazione di *Woobinda* oggi sembra quasi un classico) decise di sciogliere il verso nell’indistinto del flusso televisivo, nello scorrere informe dell’*enunciazione* catodica - diventando Aldo Nove.

³⁶ Il frontespizio della *plaque*, priva di numerazioni di pagina, attribuisce l’opera al gruppo Kryptopterus Bicirrhis e elenca i nomi dei quattro componenti, già ricordati; il luogo di edizione, non dichiarato, è Napoli, e la collana, *Quaderni*, risulta diretta da Frasca, Ottonieri e Giuseppe Manigrasso. *Beat* è un disco dei King Crimson uscito nel 1982 presso l’EG Records.

³⁷ Del tutto diverso è il discorso che riguarda l’esecuzione dal vivo delle *covers*, peraltro effettivamente realizzata – com’è noto – dal trio Montanari-Nove-Scarpa. Curiosamente, ma forse non troppo, il più lontano dei tre dalla poesia istituzionale – ma anche il più roccettaro e il più corporeo se non corposo -, vale a dire Montanari, è quello che otteneva gli esiti “performativi” più memorabili.

³⁸ G. CELATI, *Testo per Archie Shepp*, in “Musica 80”, I (1980), 5, p. 10. «Qui tutto il problema è che la musica non catturi la voce. Se la musica cattura la voce, la voce deve rinunciare a parlare la sua lingua. Si mette a parlare una lingua meccanica, come le poesie scolastiche, rimane incastrata nella cadenza metrica, zum papà zum papà. [...] / Un principio è dunque: non mettere la lingua in musica ma cercare le musicchette della lingua. Ridurre lo scarto tra cantare e parlare, come fa Jeanne Lee. Lo stesso problema ce l’hanno i poeti moderni da Pound a Ginsberg in poi, anche loro nel nostro fronte. / Si tratta di seguire la variazione continua del parlato, ma c’è di più. C’è una questione di impulsi di voce, che sono onde della voce, andamenti a scatti e scarti che producono un moto ondulatorio. La voce di Jeanne Lee e il sax di Archie Shepp sono tutti in questo moto ondulatorio, e le onde di voce sono precisamente le musicchette della lingua che nessuna musica può trascrivere».

³⁹ M. FRIXIONE, *Ologrammi*, con una nota di G. Alfano, Zona, Rapallo 2001, p. 81.

Ne deriva un richiamo alla teatralità della lingua poetica, alla sua duplicità io direi inevitabilmente postmoderna, alla messa in crisi e insieme alla riaffermazione di un limite (certi testi dichiarano: «sto parlando come una canzone - oppure come una radio, una televisione, un film –, anche se in realtà non posso; ma ci provo lo stesso: e vediamo che cosa succede»). E dunque l'uscita fuori di sé della pagina scritta, non troppo paradossalmente a ben vedere, ci permette di afferrare meglio quel quasi niente che il *medium* della poesia-poesia può comunicarci; e a cui con altri strumenti – ne sono certo – non riusciremmo ad accedere.