

Club *T*enco

L'*A*nima *dei* *poeti*

*Q*uando la canzone
incontra la letteratura

a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi



con un inedito di
Patti Smith

ZONA



Questo volume raccoglie gli interventi, opportunamente trascritti, svolti al Convegno “L’anima dei poeti” organizzato dal Club Tenco Sanremo dal 23 al 25 ottobre 2003 al Teatro Ariston di Sanremo, nell’ambito del “Tenco 2003”. La proprietà dei materiali trascritti è del Club Tenco Sanremo.



Volume realizzato con carta
riciclata certificata Fedrigoni

L'anima dei poeti. Quando la canzone incontra la letteratura

a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi

ISBN 88-87578-84-2

2004 © Editrice ZONA

via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo

52040 Civitella in Val di Chiana - Arezzo

tel/fax 0575.411049

www.editricezona.it - info@editricezona.it

Trascrizioni: Annino La Posta

Foto: Ida Cassin

Ufficio stampa: Silvia Tessitore

Grafica: 'O BOX comunicazione

Stampa: Grafica Dieci - Città di Castello (Pg)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2004

Club Tenco

L'ANIMA DEI POETI

Quando la canzone incontra la letteratura

con

Eric Andersen, Guido Armellini, Vincenzo Cerami,
Fausto Cigliano, Mariano Deidda, Mino Di Martino,
Sergio Endrigo, Franco Fabbri, Umberto Fiori,
Francesco Guccini, Kosovni Odpadki, Meri Lao,
Giovanna Marini, Morgan, Gianni Mura, Stefano Palladini,
Marco Paolini, Fernanda Pivano, Xevi Planas,
Andrea Satta, Patti Smith, Sergio Staino,
Roberto Vecchioni, Ezio Vendrame

a cura di

Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi

© Editrice ZONA

**Vietata qualsiasi condivisione o riproduzione
di questo file, anche parziale,
senza autorizzazione della casa editrice**

ZONA

INTRODUZIONE: L'ANIMA DEI POETI

di Sergio Secondiano Sacchi

L'affettuosa citazione di una delle più famose canzoni di Charles Trenet è il titolo del tema affrontato nel 2003 dal Club Tenco attraverso la Rassegna della canzone d'autore, il convegno e le manifestazioni collaterali, come sempre a Sanremo.

Ma, tanto per sbarazzarci di ogni possibile equivoco e per delimitare le aree di indagine, si sono posti subito dei picchetti ben identificabili nel sottotitolo "quando la canzone incontra la letteratura". Che è argomento ben diverso da "quando la musica incontra la poesia" o, ancora, da "quando la canzone genera poesia", enunciazioni destinate a portarci fatalmente lontano, costringendoci a spaziare nella storia (da Omero a Stravinskij), nei linguaggi (da Raimbaut de Vaqueiras a Steve Lacy), nel tempo (riesumando l'attualità di episodi come quelli del 1979 al festival dei poeti di Castelporziano, quando Allen Ginsberg volle ricalcare le vestigia dei trovatori cantando i suoi versi accompagnandosi con l'armonium, sonaglini indiani e un organetto suonato da Fernanda Pivano). Se non addirittura a scantonare l'argomento stesso, col rischio di precipitare nelle fruste argomentazioni capaci di partorire la faticosa domanda "la canzone d'autore è poesia?".

Partendo invece da una ben netta distinzione di ruoli, tra la parola destinata alla lettura e quella destinata alla musica e alla voce, si vuole osservare da vicino alcuni episodi significativi di un ciclico rendez-vous, di quando il mondo (non necessariamente il linguaggio) della letteratura viene assorbito e fatto proprio da quello della canzone. L'inverso in questa sede non ci interessa e non è nostra intenzione focalizzare l'attenzione sulla tendenza di numerosi cantautori che, con alterne fortune, tentano occasionali scorriere nelle steppe della poesia e del romanzo.

La canzone incontra la letteratura in diversi modi.

Il caso più significativo, anche se non il più frequente, vede il sodalizio diretto tra letterato e compositore: il poeta (o lo scrittore) scrive appositamente versi destinati alla musica popolare. Si tratta di una prassi dalle felici stagioni, come quella napoletana di Salvatore Di Giacomo e di Ferdinando Russo (e, seppur estemporaneamente, dello stesso D'Annunzio) o, avvicinandoci nel tempo, come quella post-bellica ed esistenzialista di Jacques Prévert (anche se non va dimenticato, da una parte, che lo stesso poeta aveva cominciato a scrivere versi per canzoni già alla fine degli anni Venti, e, dall'altra, che molte canzoni che portano la

sua firma sono in realtà poesie già edite a cui è stata applicata in un secondo tempo una musica).

Ma è anche vero che, spesso, questa diretta discesa in campo non risulta delle più agevoli, fornendo al contempo l'insinuante indizio che la canzone non sia affatto un'arte minore e che il cosiddetto paroliere non debba essere necessariamente considerato alla stregua di un poeta di serie B. È abbastanza eloquente il caso di Cantacronache, il gruppo torinese che, a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, riuscì a coinvolgere letterati nella creazione di una canzone "diversa", dove il testo era importante e pretendeva di farsi ascoltare attentamente. Possiamo tranquillamente sostenere che i risultati più interessanti e propeudeutici ai fini della sintassi di una "nuova canzone" non vennero certo da Italo Calvino, Franco Fortini o da Gianni Rodari, bensì da Fausto Amodei, canzonettista a tutti gli effetti, formatosi sull'assimilazione degli stilemi linguistici di Georges Brassens.

Ma l'incontro più frequente si registra nella trasformazione della poesia in canzone, quando cioè si va a mettere in musica dei versi destinati originariamente alla pagina scritta (o al *reading*, esperienza che sottintende comunque una contaminazione tra verbo e suono). Si tratta di un'invasione di campo: il musicista tenta di fare sue parole che teoricamente non dovrebbero appartenergli (e, fatalmente, la legittimità dell'operazione si misura soltanto nella qualità del risultato). La pratica ha anche sfornato alcuni specialisti del genere, cantautori che hanno fatto del "cantar poesia" l'unico modo di scrivere canzoni: in Spagna ci sono Paco Ibañez e Amancio Prada, in Romania Tudor Gheorghe e, in Italia, il duo Palladini-Gargano. La prassi ha antenati illustri nella musica colta, specificamente nella premiata ditta "Lied & Song" che della compagnia "Canzone d'autore" rappresenta un aristocratico socio fondatore e, in qualche modo, anche un azionista di minoranza. Nella musica colta si è soliti giudicare il risultato basandosi esclusivamente su una preponderanza musicale; nella canzone d'autore, per tradizione più sensibile all'importanza del testo, si pretende soprattutto dal musicista (e dal cantante) che venga evidenziato il valore poetico e semantico delle parole. Naturalmente il confronto, sul piano strettamente musicale, è spesso improponibile. Ma sta proprio nell'assoluto primato della musica sul testo, nella scarsa attenzione per la parola da parte dei compositori, nella distanza semantica tra il canto impostato e il verso, che l'umile e discreta voce di uno Stefano Palladini ci risulta più familiarmente vicina e aderente al progetto poetico originario rispetto a quella di un tenore, troppo spesso compressa nella virtuosistica esibizione del mezzo

vocale. E non solo: la musica popolare, così vicina alla nostra sensibilità d'ascolto quotidiano, è a volte in grado di annullare la distanza tra noi e una lingua magari desueta, restituendocene così l'attualità emotiva. Per cui le note di Stefano Palladini e Nazario Gargano ci permettono di immergerci senza resistenze nella dolente tristezza di quei versi "Perch'io no spero di tornar giammai..." riconsegnando freschezza all'italiano duecentesco di Guido Cavalcanti. Allontanarci dalla tentazione di considerare certa letteratura degli albori soltanto alla stregua di un documento storico per ricomporre un linguaggio capace di parlare allo stato d'animo significa instaurare la relazione primaria tra l'ascoltatore e l'opera d'arte.

Naturalmente l'esercizio del musicare versi ammette qualche mutazione o digressione rispetto al testo originale che a volte viene adattato o non viene cantato nella sua interezza. Ascoltando Angelo Branduardi intonare *Il cantico delle creature* di Francesco d'Assisi ci si rende subito conto di quanto i famosi versi del santo siano stati (dalla moglie dello stesso Branduardi, Luisa Zappa) "aggiustati", sostituendo cioè alcune parole o forme verbali desuete con termini e costruzioni sintattiche a noi più comprensibili. D'altra parte anche il celebre testo del XIII secolo *Pauvre Rutebeuf* musicato da Léo Ferré non solo è il risultato di un collage selezionato di tre poesie (*Le dit de la griesche d'hiver*, *La complainte de Rutebeuf* e *Le mariage de Rutebeuf*) ma è anch'esso frutto di un adattamento alla lingua francese contemporanea. E così le poesie di Saffo musicate da Angelique Ionatos e da Nena Venetsanou sono quelle riadattate in greco moderno da Odysseus Elytis.

Succede anche che la poesia venga ripresa soltanto in parte e inserita in un contesto che la incorpora, in una sorta di "canzone sandwich". Roberto Vecchioni ci ha mostrato un esempio efficace di questo tipo di operazione con *Lettere d'amore*. Una canzone che nelle strofe racconta gli ultimi giorni di Fernando Pessoa (*As cartas do amor* è stata scritta dal poeta trenta giorni prima della propria morte) citando abbondantemente il suo mondo poetico con riferimenti che vanno dalla tabaccheria alla pioggia obliqua, dagli eteronimi a Ofelia, ma che nel ritornello utilizza gli stessi versi del poeta portoghese che finisce quindi per parlare in prima persona, dilatando ulteriormente il gioco, tanto caro proprio a Pessoa, di osservare se stesso da *miradores* differenziati.

Esiste poi la citazione: c'è quella criptica e cannibalistica per cui si prende a prestito un singolo verso e lo si infila con noncuranza all'interno di un testo: può essere interpretato come un furto, un gioco o una sfida. C'è poi quella esibita e compiaciuta, scopertamente allusiva.

Francesco Guccini ha spesso amato questi due tipi di *divertissement*, basti pensare all'*Isola non trovata* ripresa (non proprio in filigrana) da Guido Gozzano e in cui viene dichiarato solo il titolo, o alla *Canzone dei dodici mesi* dove le citazioni saltellano dalla scapigliatura antelitteram di Cenne della Chitarra e Folgore da San Gimignano a Poliziano di *Ben venga maggio*, dall'Eliot di *The Waste Land* a quello di *Gerontion*.

In altri casi la poesia rappresenta un punto di partenza per un'elaborazione ulteriore, per quello che viene definito "libero adattamento": l'esempio più efficace ce lo ha fornito Fabrizio De André con la sua raccolta *Non al denaro, non all'amore, né al cielo* basata su personali trascrizioni di brani dell'*Antologia di Spoon River*. La raccolta di Masters ha sollecitato anche lo stesso Fossati: *Il perdono (Johhny Sawrye)* riprende proprio l'autore e il tipo di operazione scelti da Fabrizio.

L'opera letteraria può inoltre diventare l'ispiratrice di una canzone. Le straordinarie pagine di *Morte a credito* in cui Louis Ferdinand Céline, rievocando un episodio della propria adolescenza, descrivono un tragicomico passaggio della Manica e sono servite a Giorgio Gaber per comporre *La nave*. La storia di Antenor, protagonista del XXIII capitolo del romanzo *Don Segundo Sombra* di Rinaldo Guiraldes, ha offerto a Francesco Guccini l'ispirazione per la canzone, giocata sul ritmo di *chacarera*, intitolata appunto *Antenór*. Altre volte il protagonista di una canzone è un personaggio letterario: don Chisciotte è sicuramente la figura più ripresa, ma un certo riscontro ispirativo lo raccolgono anche Ofelia, Cirano, l'Alice di Lewis Carroll o il Corvo di Poe.

Il mondo della letteratura non è composto soltanto di opere, ma anche di autori. E spesso è la biografia a incuriosire, soprattutto se si tratta di una biografia particolarmente movimentata: quella di Proust, ovviamente, non ispira nessuno, quelle dei poeti maledetti seminano invece fascino. Se Paolo Conte fotografa in pochi tic esistenziali la figura di Hemingway, Silvio Rodríguez attraverso i papaveri che tanto segnarono la vita di Poe tenta di addentrarsi nel mondo poetico dello scrittore americano. E se il cantautore cubano arriva ad affrontare l'opera attraverso certi episodi di vita, Roberto Vecchioni si spinge addirittura a teorizzare l'identificazione tra biografia e opera d'arte, sostenendo che la vera poesia sta proprio, come nel caso di Rimbaud, nella stessa biografia. E lui, Vecchioni, in *A.R.* fa un summit linguistico di quello che è appunto l'incontro tra canzone e letteratura: cogliendo il protagonista in mezzo al Mediterraneo nella disperata via di un ritorno verso la culla

delle sue radici, lo colloca in quel significativo guado tra i due mondi del suo (di Rimbaud, naturalmente) concetto poetico: l'Europa, teatro della ribellione e della letteratura (la poesia scritta), e l'Africa, via della fuga e dell'avventura (la poesia vissuta). Un Rimbaud agonizzante racconta se stesso e manifesta anche una parte della propria poetica in due sintetiche righe: "ribaltare le parole, invertire il senso/ fino allo sputo". La citazione diventa poesia cantata quando da una parte Vecchioni introduce anche alcuni versi di *Mes petites amoureuses* interpretandoli in francese (e qui il gioco è scoperto) e dall'altra si appropria di due immagini del poeta argentino Juan Gelman: "portoghesi, inglesi e tanti uccelli di rapina" (nell'originale, a dire il vero, ci sono anche i francesi...) e "una negra grande come un ospedale" sono tratte infatti da *Explicação*, poesia dedicata proprio al poeta di Charleville. È una sequenza di sofferti riferimenti letterari perché Vecchioni, si sa, nella sofferenza si esalta; c'è invece chi preferisce sintonizzarsi sull'onda del rimando scanzonato facendo sfilare sulla stessa felliniana passerella sia autori che personaggi letterari: la lezione viene dal simbolismo americano e non per niente Dylan in *Desolation row* ci fa incontrare Cenerentola, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, Il fantasma dell'opera, il Quasimodo di Nôtre Dame, Ofelia, Einstein, Casanova, tutti quanti in festosa sfilata. E così, di rimando in rimando, di vicolo in via, si arriva a Guccini che nelle atmosfere albeggianti di *Via Paolo Fabbri 43* caprioeggia tra Linus e Khayyam, Borges e Barthes, Alice e Cartesio.

In alcuni paesi, quelli latini in primis, la pratica del musicare i poeti è presente con una certa frequenza. In Francia la tradizione è di lunga data, ma a questo contribuisce certamente l'usanza, sopravvissuta anche in molti poeti del Novecento, di mantenere metrica e rima, di costruire quindi testi facilmente adattabili ad un metro musicale. Anche così si spiega, ad esempio, la straordinaria diffusione delle canzoni tratte da Louis Aragon. C'è proprio una sua frase, nella prefazione all'edizione del 1966 del *Roman inachevé*, che può spiegare tanto successo: "Eh sì, cari imbecilli, la poesia francese è innanzitutto canto". Mentre in Italia, invece, uno degli effetti più visibili dell'irruzione di Marinetti sulla scena letteraria sta proprio nella frantumazione di queste gabbie.

Da non dimenticare, infine, l'aspetto "rivendicativo" tipico delle culture e delle lingue minoritarie. La massiccia presenza di canzoni catalane nel repertorio "poetico" è dovuta, ad esempio, ad un preciso disegno strategico maturato all'inizio degli anni Sessanta (quindi con un paio anni di ritardo sull'esperienza italiana, per certi versi analoga, di Cantacronache), quando alcuni intellettuali (precisamente Josep Maria

Espinàs, Miquel Porter e Remei Margarit), individuando proprio nella canzone un formidabile canale di diffusione di massa, cominciarono a scrivere e a cantare in catalano dando così voce pubblica sia alla lingua che alla cultura del paese, entrambe messe al bando dal franchismo. Professionisti della musica seguirono poi le loro orme e le condizioni storiche e politiche favorirono un'eccezionale sfontata di grandi talenti (Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach). Di conseguenza, proprio attraverso la canzone, si fecero conoscere i poeti tradizionali (e si trattava a volte di grandi poeti) esclusi dall'editoria da oltre vent'anni, e si offrì un'occasione ai poeti contemporanei, pubblicati solo all'estero, di fare ascoltare in patria i propri versi.

La necessità di affermare e di diffondere attraverso ogni canale di diffusione la propria cultura e la propria letteratura spiega, ad esempio, l'attuale straordinaria fioritura, registrata nei Paesi Baschi, della poesia messa in musica; per cui poeti e scrittori come Artze, Atxaga e Sarriollandia risultano tra le più prolifiche firme della canzone di questa nazione; lo stesso bisogno di identità nazionale e culturale spiega anche il particolare culto riservato nell'area celtica a poeti come Yeats o Mac Neice e la relativa ripercussione anche nell'ambito musicale.

L'aspetto rivendicativo non è di esclusivo appannaggio dei vari nazionalismi, ma è anche mosso da considerazioni di carattere squisitamente ideologico. Malgrado i goffi tentativi di alcuni revisionisti nell'affermare il contrario, è indubbio che durante il Novecento le sinistre europee non solo abbiano avuto una grande presenza nelle varie iniziative culturali, ma ne abbiano rappresentato una sorta di numi tutelari (si pensi da una parte ai roghi hitleriani dei libri e dall'altra al Congresso Mondiale degli Scrittori in piena guerra civile spagnola). È una considerazione da tenere presente per spiegare la pratica di mettere in musica tanti poeti politicamente schierati. È regolarmente successo in Francia, in Italia e persino in Spagna alla fine degli anni Sessanta. Qui mettevano in musica, tra i poeti novecenteschi, esclusivamente quelli "storici" sterminati dal franchismo (alcuni proprio fisicamente come Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández), altri costretti all'esilio (come Rafael Alberti, León Felipe, Luis Cernuda). Era difficile non scorgere, dietro all'iniziativa, una sorta di rivendicazione politica attraverso il messaggio "sinistra uguale cultura". Tanto è vero che i pochi nomi di poeti in qualche modo legati al regime (Manuel Machado, Gerardo Diego) sono stati sempre sistematicamente ignorati e hanno fatto la loro comparsa soltanto recentemente (in un clima, se non proprio di oblio, sicuramente di riconciliazione) e, guarda caso, sempre ad opera di autori "progressisti".

Una operazione analoga è stata compiuta in Portogallo con l'avvento della democrazia, quando nel mondo della “nuova canzone” è partita una rincorsa alla ricerca delle proprie radici storiche e culturali che si rivolgeva a tanta poesia sempre trascurata nei quarant'anni precedenti (ad eccezione delle meritorie sortite di Amália Rodrigues riservate a quegli autori particolarmente sensibili ai temi tradizionali e popolari e quindi vicini alle sensibilità e alle ambientazioni tipiche del *fado*).

Lo stesso discorso è applicabile all'America Latina dove, abbastanza significativamente, le tradizionali barriere nazionalistiche vengono a cadere grazie ai versi di autori come Nicolás Guillén, Pablo Neruda o Mario Benedetti che diventano la bandiera poetica (e politica) di un intero continente.

Un osservatorio un po' accurato (i cui risultati sono pubblicati in fondo a questo volume) ci permette di notare come la prassi di “musicare poeti” o di introdurre elementi letterari nel testo di una canzone sia abbastanza latente nei Paesi di lingua anglosassone, dove pure la produzione musicale è straordinariamente ricca di offerte e di opzioni. Il dato meriterebbe di essere analizzato.

Una nota a margine: *L'anima dei poeti* non si occupa delle zone *borderline*, di quei (pochissimi in verità) autori che rappresentano da soli un fortunato incontro tra canzone e letteratura; di coloro, ad esempio, che, raggiunta una certa notorietà nell'ambito letterario, si sono trasformati in cantautori (Vinicius de Moraes, Leonard Cohen, Boris Vian, Bulat Okudzava e, seppur a modo suo, Adrian Paunescu,), oppure di chi ha praticato con successo sia l'attività di cantautore che quella di poeta, come il croato Arsen Dedic, autore di cui in Italia non è mai uscito nessun disco, ma soltanto un piccolo libro di liriche (e lo stesso discorso vale per Okudzava che da noi si è visto pubblicare tutti i romanzi e parte delle poesie, ma solo un piccolo disco di registrazioni clandestine di canzoni osteggiate dal regime sovietico). Si è deciso altresì di ignorare Vladimir Vysotskij e Aleksandr Galiè, casi veramente unici di autori che, proprio grazie ai testi delle loro canzoni, hanno finito per occupare un posto di rilevanza nella letteratura russa.

E non ci si è voluti occupare nemmeno di teatro, ritenendo che Bertolt Brecht o Dario Fo, nello stesso momento in cui scrivono testi finalizzati al canto, non sono letterati che occasionalmente incontrano la canzone, ma veri e propri “parolieri”. Nella totale nobiltà del termine.

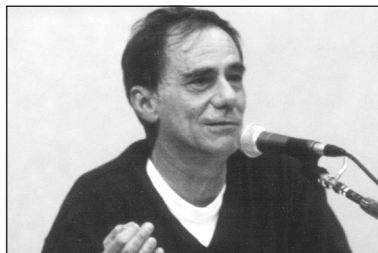
Un particolare ringraziamento a Xevi Planas per la preziosa collaborazione riguardante la letteratura catalana.

NOTA ALLA TRASCRIZIONE

Ognuno ha la sua lingua, il suo bagaglio di parole, di costruzioni, di modi di dire, di espressioni, di intercalari... che usa per esprimere il proprio pensiero, ma soprattutto per esprimere se stesso. Il nostro intento è stato quello di preservare la peculiarità di ogni idioma personale, estrapolare la lingua che caratterizza il singolo individuo dalla lingua in cui un popolo si riconosce. Intervendo, laddove obbligati, per trasformare il parlato in linguaggio pur sempre scritto – fermo restando quanto già detto nella nota de *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite* di cui questa nota è, come lo è il libro, una sorta di prosecuzione – si è cercato di lasciare meno tracce possibili. Abbiamo tentato, perciò, di essere quasi invisibili nell'indirizzare il flusso del linguaggio nel contenitore della scrittura. Il pericolo principale in operazioni di questo tipo, infatti, è l'omologazione, è quello di produrre una stessa lingua, perdendo per strada la multiforme varietà di voci di cui questo libro deve comporsi, altrimenti la sua esistenza risulterebbe fuorviante e inutile. Purtroppo, gli interventi al convegno si sono presentati con modalità non omogenee: alcuni sono stati detti estemporaneamente, altri sono stati letti da un testo scritto, altri sono passati attraverso la traduzione da una lingua straniera. In questi casi la peculiarità dell'idioma personale fa molto più fatica ad emergere. In ogni caso, abbiamo cercato di legare tra di loro il meno possibile i costrutti rimasti a metà, lasciando anche qualche frase sospesa, nel tentativo di offrire sfumature in più. Nella ricerca dell'anello di congiunzione tra il linguaggio parlato e quello scritto, iniziata lo scorso anno, si è cercato di compiere un passo in avanti. La meta è ancora lontana, ma non disperiamo di raggiungerla. Prima o poi.

Annino La Posta

QUANDO I POETI (DI MUSICA)
NON AVEVANO ANCORA
LA CODA (DI PAGLIA)



Roberto Vecchioni

L'argomento di questo convegno è piuttosto noioso, devo dire la verità. Chi se ne frega della letteratura in canzone? È un argomento già sbevato, scritto e riscritto. Però c'è una particolarità. Qui non stiamo a parlare della solita, annosa, controversa questione se la canzone, o canzone d'autore, sia o no poesia. Evitiamo assolutamente quest'argomento, non c'entra. Invece si è voluto pensare a tutto quello che è stato scritto in canzone su testi di poeti e quanto i poeti si sono cimentati nella canzone.

All'inizio dei tempi non c'era assolutamente differenza. La *musikè* per i greci era un secondo linguaggio, entrava in tutte le situazioni civili della *polis*, in qualsiasi avvenimento pubblico o privato. Per gli antichi greci, la *musikè* non è mai stata un'arte a parte, è stata sempre il completamento di altre arti o di altre situazioni: della danza, della guerra, della preghiera agli dei, del matrimonio, di tutto. Quello che noi così precisamente abbiamo riscoperto a distanza di tantissimi secoli è che, in realtà, c'è un periodo notevole in cui musica e parole andavano insieme e venivano costruite, elaborate, pensate, immaginate dalla stessa persona; poi c'è stata una divaricazione, per molti anni, diciamo dal Trecento in poi, fino almeno alla nostra epoca, fino agli anni '50, anche se abbiamo degli esempi opposti anche prima di quelli che sono stati chiamati cantautori, e vedremo poi perché.

Cominciamo dall'antichità. Nel VII secolo a.C. siamo in regime aristocratico in tutta la Grecia, sia nelle colonie, che sono solo quelle dell'Asia minore e qualcuna in Sicilia, sia in Grecia stessa. È passato il periodo degli *Inni omerici*, dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. È il periodo in cui i poeti, gli scrittori, non vanno più in giro, perché non c'è più bisogno di andare in giro a raccontare guerre o guerrette. Stanno in una particolare situazione, che fa onore a me, all'amico Guccini e a tanti di noi: è la situazione del simposio, cioè non c'è poesia senza bere, non c'è poesia senza "farsi", ovviamente di cose buone e non di cose cattive; non c'è poesia senza anelito politico, anelito civile, incazzatura, rabbia, non c'è poesia senza lotta. Il simposio era questo. I due più grandi

rappresentanti della musica-poesia nel simposio sono Archiloco e Alceo, i quali costruiscono una esteriorizzazione dei sentimenti con movimenti musicali che allora si chiamavano *nòmoi* ed erano quasi tutti già scritti. Non c'erano, infatti, molte composizioni nuove e ciò per una ragione ovvia: la scala greca, di tre tipi in realtà, prevede una distanza di due note e mezza dalla prima all'ultima possibilità, quindi i canti possono essere soltanto monotoni, o monotòni, che è meglio da dirsi; con alcune variazioni, perché ci sono alcune scale che vanno per nota, alcune che vanno per mezzi toni, e altre addirittura per quarti di tono, cosa che noi non sappiamo nemmeno più cosa sia. C'è gente che stona di tre note, figurarsi un quarto di tono come andrebbe a prenderlo, sarebbe impossibile. In questi simposi, che erano delle riunioni politiche, perché c'erano partiti aristocratici di tutti i tipi, Alceo e Archiloco andavano a recitare. Si trattava in realtà di un recitarcantando, accompagnato da un *aulòs*, cioè da uno strumento a fiato che seguiva questi *nòmoi*, queste regole, questi motivi più o meno tutti simili. E cantavano la rabbia. Il verso tipico della rabbia è il giambo. Perché arrivo a questo? Non per fare una dotta requisitoria, ma semplicemente per ribadire che in realtà, e questa è una cosa che ha detto una volta anche Guccini, i tempi sono due: il valzer e il tango. Per esprimere una situazione sonora ci sono due possibilità metriche: una ascendente e una discendente. Il giambo è un verso ascendente. Ma attenzione: il giambo in poesia è un metro, in musica è un ritmo. Ma in entrambi i casi accentato sulle pari. Accentato, si fa per dire, perché loro allungavano più che accentare e quindi ne veniva un ritmo incalzante di questo tipo: ta-tà ta-tà/ ta-tà ta-tà/ ta-tà ta-tà... Era il ritmo tipico dell'accusa, della diffamazione, dell'insulto, della rabbia appunto, era il verso tipico delle esteriorizzazioni del sentimento. Al contrario, il verso discendente è l'esametro, almeno nella sua prima parte, che assomiglia molto di più allo slow, perché è un verso che è accentato sul primo piede, non sulle parti successive: tà-t-t/ tà-t-t/ tà-t-t... Un terzinato. Un andamento che già in antichità aveva la possanza, la capacità, la possibilità di dare sentimento.

Ecco che già abbiamo qui l'inizio della storia della canzone, perché di canzone si tratta. Quello che racconta Archiloco, quello che racconta Alceo, sono fatti personali. È la prima volta che si parla dell'Io. In letteratura non si è mai parlato dell'Io fino a questo momento, fino al VII secolo. Una cosa che avrà una storia lunghissima, passando attraverso i vari Cecco Angiolieri, François Villon e tutti quelli che avranno qualche cosa da esprimere con rabbia, con sentimento estroflesso, anche violento, fino ad arrivare alla canzone civile, alla canzone politica, anche di oggi. L'ultimo esempio di questo genere di canto, che è più che

un sirventese, cioè non è un canto soltanto civile ma un canto dell'anima che si trasmette fuori con rabbia, è *L'avvelenata* di Guccini. Assolutamente archilochea al massimo.

Dall'altra parte, dove il verso è discendente – e siamo sullo slow, siamo sul terzinato – abbiamo come antesignana Saffo di Lesbo. Antesignana perché anche lei ha un suo simposio che non è naturalmente così bizzarro e incasinato come quello degli Archiloco e degli Alceo. Il suo simposio è un simposio molto elegante, raffinato, preciso, con ragazze da istruire. Come sapete tutti, si chiama *tiaso* e lei lo tiene a Mitilene. Io dovevo partire da Archiloco e Alceo perché hanno fatto la storia di tutta la canzone; ma il canto di Saffo è assolutamente diverso dal loro, è il contrario: qui è il mondo che entra in me, il mondo disturba i miei sentimenti, il mondo mi mette addosso la nostalgia, il dolore, la perdita delle persone, soprattutto la perdita. Il mondo mi fornisce i ricordi, la memoria.

Abbiamo quindi due movimenti all'inizio della canzone-poesia: uno con l'*aulòs*, parlato, e l'altro col *bàrbiton*, una specie di lira, che invece è cantato, perché Saffo cantava. Noi non abbiamo la minima idea di come cantasse, non ci è rimasto nulla che ce lo documenti. I frammenti che ci sono rimasti non sono certamente di lirica monodica, sono solo frammenti di cori di tragedie. Sicuramente era un canto abbastanza simile a quello che è il canto popolare greco attuale o mediterraneo in genere, con piccole variazioni di tono e con grande espressione ed espressività.

Questa è la nascita della canzone. Nel nostro mondo occidentale, nel nostro Mediterraneo la canzone non si è mai sognata di nascere divisa dalle parole. È sempre stata un tutt'uno. La *recherche* è andata avanti, dopo quei grandi antesignani, soltanto per pochissimi tratti della storia, cioè per pochissimi periodi storici si è avuto questo ricollegamento iniziale, già sorgivo, già alla partenza, di musica e parole. Tutta una lunga storia della musica italiana, che non stiamo qui a ripetere, anche perché non la so tutta, ha diviso, ha separato una cosa e l'altra. Abbiamo avuto un grandissimo Rinascimento in cui però i musicisti erano altra cosa dagli scrittori. Quando Casella, nel *Purgatorio*, canta *Amor che ne la mente mi ragiona* è un verso di Dante ovviamente, quindi significa che tantissimi versi di Dante erano stati musicati, cioè scritti prima da lui e poi musicati. Lo stesso avviene per Petrarca e per tanti altri grandi. Avviene, almeno, fino al grande madrigale e alla rivoluzione testuale di Pietro Bembo. La musica aveva preso il sopravvento sul testo per tutto il Rinascimento e Bembo ripristina la lingua italiana, dà un senso alla lingua, fa sentire le parole sotto alla musica, anche perché la polifonia rendeva difficile captare le parole. Ma anche qui siamo nel caso di poeti e musicisti separati. Sono due le nuove grandi situazioni in cui questo non

avviene, in cui parola e musica nascono solitamente insieme: nel canto provenzale, con la lingua d'oc, con i cosiddetti trovatori; e con i cantautori di oggi. C'è un tratto, in mezzo, in cui la poesia entra fortemente nella canzone ed è quello della canzone classica napoletana, dal 1880 al 1920 circa, non prima, perché prima la canzone napoletana è popolare, ovvero è solo riadattamento e ricostruzione di canti antichi, già passati. La costruzione di Salvatore Di Giacomo invece è poetica. Però, attenzione anche qui a una sottigliezza: Di Giacomo, quando edita i suoi scritti, mette da una parte le poesie e dall'altra i testi delle canzoni. Fa già una divisione, ben sapendo che nella canzone c'è una semantica diversa.

Dicevamo della lingua d'oc e dei provenzali. Mi sembra che sia un esempio importantissimo per tanti motivi. Non tanto per ascoltarli, sono molto simili l'uno all'altro, devo dire la verità: sono barbosetti ad ascoltarli a lungo. Pochissimi brani hanno veramente qualcosa di vivo, di molto vitale, di diverso dagli altri. Anche perché noi conosciamo le note quadre di questi "cantautori" e quindi non sappiamo bene gli intervalli, le pause... conosciamo soltanto l'altezza dei toni e basta, quindi qualsiasi riproduzione è sempre un po' casuale. Quello che conta è che i trovatori erano dei grandi intellettuali, conoscevano tutto, le arti del trivio e del quadrivio, erano avvocati, erano soprattutto nobili oppure borghesi, anche se c'erano pure dei popolani; e soprattutto erano appetiti, ricercati nelle corti, perché davano lustro con la loro intelligenza, la loro capacità di eloquio e soprattutto con questa grande capacità di versificazione. La lingua d'oc si prestava molto, perché è molto rapida, breve, quasi monosillabica a volte, scorre molto velocemente. In più loro sapevano giocare con le parole, in modo incredibile, fino ad arrivare a fare centoni, acrostici, al limite dell'enigmistica pura; sempre con una tematica fondamentale che era il *fin'amor*, questo strano fenomeno per cui appena ottieni la donna desiderata l'amore finisce: questo continuo attendere, questo sabato continuo nella canzone dei trovatori che è una pulsione che riconosco ancora adesso in tantissima canzone d'autore. Cioè, il bello dell'amore è l'attesa. L'attesa dello sguardo, del gesto, del saluto e poi al massimo lo sguardo, il gesto e il saluto, perché se ci vai a letto, con la donna, poi o cambi donna o cambi mestiere, dal momento che il fine ultimo del trovatore è di attendere. Questo stato di attesa perenne – un continuo martellamento sulle palle perché non si arriva mai alla fine – si chiama *joi* ed è una specie di antesignano della *joie*. È uno stato quasi onirico in cui si trova questo intellettuale, questo personaggio che scrive per la sua dama, ed è un gioco continuo di sguardi, di attenzioni, per arrivare... al niente, su un piano concreto. La donna era il fulcro di tutto, costituiva nella piramide medievale l'esatto contrapposto

di quello che era il re o il signore per il suo ruolo pratico, storico, nonché guerresco. Nella piramide feudale reale il signore era lassù e tutti gli dovevano fedeltà. Nella piramide feudale spirituale era la donna ad essere lassù. Poiché era quasi sempre la moglie del signore, quasi sempre i trovatori dovevano metterle uno pseudonimo, altrimenti non sarebbero riusciti a vivere più di tanto in quella corte. Dunque noi scopriamo per la prima volta l'eccezionalità del personaggio femminile, il suo posto centrale, superiore, di vertice, da Guglielmo d'Aquitania in poi. Guglielmo d'Aquitania è il primo trovatore, anche il più sollecito di tutti nel finire subito a letto con la dama, per cui cambiava continuamente la donna con cui provare queste cose. Siamo nell'XI secolo, un po' di tempo fa: la donna per la prima volta è personaggio emergente, fondamentale, entra prepotentemente nella storia della canzone. Ci sono voluti secoli effettivamente, ma d'altronde i secoli di mezzo sono tutti secoli di ricerca polifonica, di ricerca sacra. C'è un salto spaventoso dalla Grecia ai trovatori provenzali, perché in mezzo a questi due periodi non esiste un periodo di personalismo, di profusione dell'Io. L'Io nella canzone provenzale è la donna. L'estroffessione di questo sentimento dell'autore, del musicista, del compositore è la donna. Dopo secoli in cui la donna, nel basso medioevo, era considerata anche e spesso strega o peccatrice, ecco che diventa angelo, diventa meravigliosa, viene posta lassù, come in tante canzoni che conosciamo.

Anche nel Novecento – io parlo dell'Italia in generale – i poeti si sono dati da fare per scrivere parole di canzoni. A me non sono quasi mai piaciute, lo dico sinceramente, le canzoni costruite dai poeti. I poeti non sanno scrivere, oggi come oggi, le canzoni. Non hanno idea di cosa siano gli spazi, i tempi, di che cosa “prenda” veramente, a parte rare eccezioni. I poeti o gli scrittori hanno sempre costruito canzoni molto complesse, difficili, oppure estremamente banali, pensando di dover fare chissà che cosa, di risultare più popolari possibili. Ma c'è un salto, un baratro, tra la capacità di uno scrittore in musica nel mettere parole contemporaneamente alla sua stessa musica e un poeta che interviene su una musica preesistente oppure fornisce delle parole per metterci sopra la musica. Qui – concedetemi l'unica digressione in un tema che non dovremmo trattare – si vede la differenza sostanziale tra poesia scritta e poesia cantata. Sono due cose estremamente diverse per molti motivi, anche di costruzione e di improvvisazione. Abbiamo avuto un periodo, in Italia, tra fine anni '50 e primi anni '60, in cui molti intellettuali hanno scritto volutamente delle canzoni di tipo popolare, cioè non realmente popolare, ma popolareggiante. Intendo riferirmi fondamentalmente a Torino e a Milano, cioè ai movimenti di Cantacronache

e poi del Nuovo Canzoniere Italiano, con Italo Calvino, Sergio Liberovici, Roberto Leydi, e altri. Era il tentativo di riappropriarsi di una cultura popolare che in Italia è sempre stata molto vaga, poco sentita. Il tentativo di offrire una canzone nuova che venisse dal basso, dalla gente, mentre in quel periodo nasceva, a parte la canzonetta all'italiana che lasciamo perdere, tutto un altro tipo di canzone che è la canzone d'autore, con Domenico Modugno prima, e poi con Gino Paoli e gli altri, in contrasto notevolissimo con quella canzone di ricerca popolare. Aggiungo che la canzone popolare, in Italia, è sempre stata frammentaria, per i diversi dialetti, per le diverse storie, per le diverse trasposizioni scritte, anche se tra un luogo e l'altro ci sono molte somiglianze. Un solo popolo ha costruito una canzone popolare nazionale: quello napoletano. Per la semplice ragione che Napoli era una nazione. In tutta Napoli, in tutto il contado, in tutta la provincia si parlava napoletano, anche il re spagnolo parlava napoletano, quindi la canzone napoletana è allo stesso tempo popolare e nazionale, mentre la nostra canzone popolare è assolutamente non omogenea, bellissima ma non omogenea. Diversissima non solo dalla Sicilia a Bolzano, ma anche dalle Marche all'Umbria. Ci sono tutt'altri modi di intenderla, anche se poi i temi sono più o meno sempre gli stessi; è il dialetto che ha frapposto questi ostacoli. Rapida conclusione. Io direi che in canzone ci sta tutto. È ovvio che si può anche far scrivere a una persona il testo e a un'altra persona la musica, ma io credo che quello che hanno riprovato a fare i cantautori dagli anni Sessanta in poi sia *'a morte d'a canzone*, come direbbero i napoletani: cioè farla nascere e morire nello stesso tempo, in connubio fra parole e musica, nel senso antico, quello greco e poi provenzale. Tutto il resto può esistere, certamente, ma la classicità, la straordinarietà della canzone, o forse anzi la sua ordinarietà, è proprio questa: essere un misto già iniziale di due linguaggi, uno che sottolinea l'altro, e nessuno che si frappona all'altro, nessuno che interrompe l'altro, nessuno che rompe i marroni all'altro, perché devono essere tutti e due concentrati uno nell'altro. Ecco perché tantissimi bei testi con bellissime musiche fanno delle brutte canzoni. Non è qualità essenziale che il testo sia aulico e la musica sia scritta da grandissimi musicisti. La qualità essenziale è la sintesi delle due parti, la chiarezza e la capacità di emozionare. Questo è stato nella Grecia antica, nella lirica monodica, nelle corti con i trovatori, e questo si ripete oggi con i cantautori.

• Roberto Vecchioni è un cantautore tra i più apprezzati da pubblico e critica. Vanta al suo attivo decine di album e brani entrati nel cuore della gente come *Luci a San Siro* o *Samar-canda*. Contemporaneamente all'attività musicale svolge quella di insegnante di lettere antiche. Ha tenuto all'Università di Torino un corso sui rapporti tra poesia e canzone d'autore. Ha pubblicato pure opere di narrativa.

SOMMARIO

- p. 3 INTRODUZIONE. L'ANIMA DEI POETI (di Sergio Secondiano Sacchi)
- p. 10 NOTA ALLA TRASCRIZIONE (di Annino La Posta)
- p. 11 QUANDO I POETI (DI MUSICA) NON AVEVANO ANCORA
LA CODA (DI PAGLIA) (Roberto Vecchioni)
- p. 17 METTERE IN MUSICA LA POESIA: UNA BELLA STORIA (Franco Fabbri)
- p. 26 LA POESIA E LA NOVA CANÇÓ CATALANA (Xevi Planas)
- p. 29 FARSI LA LINGUA (Marco Paolini)
- p. 33 I POETI NELLA CANZONE NAPOLETANA (Fausto Cigliano)
- p. 38 SE LE CANZONETTE ME LE RECENSISSE ROLAND BARTHES
(Francesco Guccini e Sergio Staino)
- p. 45 CONSIDERAZIONI DI UN CANTAUTORE (Marco "Morgan" Castoldi)
- p. 49 CANTARE FERNANDO PESSOA (Mariano Deidda)
- p. 51 EZIO VENDRAME, POETA (Ezio Vendrame con Gianni Mura e Andrea Satta)
- p. 59 TRA LA FOLK MUSIC E LA BEAT GENERATION (Eric Andersen)
- p. 62 I POETI NELLA CANZONE LATINOAMERICANA (Meri Lao)
- p. 77 QUANDO IL VENTO DELL'EST: PASOLINI E I POETI FRIULANI
(Mino Di Martino, Kosovni Otpadki, Giovanna Marini)
- p. 83 I POETI ITALIANI E LA CANZONE (Umberto Fiori)
- p. 91 MUSICARE I POETI (1) (Sergio Endrigo)
- p. 94 MUSICARE I POETI (2) (Stefano Palladini)
- p. 97 I POETI FRANCESI DELLA CANZONE (Guido Armellini)
- p. 106 PROSA E POESIA NELLA CANZONE (Vincenzo Cerami)
- p. 112 PEACE & NOISE (Patti Smith)
- p. 116 LA MIA SPOON RIVER E QUELLA DI FABRIZIO (Fernanda Pivano)
- p. 126 APPENDICE I: LETTERATURA IN MUSICA. CATALOGO
DEGLI INTERPRETI ITALIANI (a cura di Enrico de Angelis)
- p. 136 APPENDICE II: DALLE LETTERATURE STRANIERE
(a cura di Sergio Secondiano Sacchi)
- p. 173 APPENDICE III: POETI ITALIANI CANTATI ALL'ESTERO
(a cura di Sergio Secondiano Sacchi)



La canzone incontra la letteratura in diversi modi. A volte si mettono in musica poesie, versi concepiti per la pagina scritta, non senza qualche adattamento o digressione. A volte invece, il poeta (o lo scrittore) scrive versi espressamente destinati alla musica popolare. C'è poi la citazione, quando la canzone incorpora - come un sandwich - brani di un testo letterario, in modo giocoso o esibito, compiaciuto o allusivo. E ci sono canzoni che s'ispirano a opere e personaggi nati dalla penna di illustri romanzieri, o alla vita stessa di quegli scrittori...

Eric Andersen, Guido Armellini, Vincenzo Cerami, Fausto Cigliano, Mariano Deidda, Mino De Martino, Sergio Endrigo, Franco Fabbri, Umberto Fiori, Francesco Guccini, Kosovni Odpadki, Meri Lao, Giovanna Marini, Morgan, Gianni Mura, Stefano Palladini, Marco Paolini, Fernanda Pivano, Xevi Planas, Andrea Satta, Patti Smith, Sergio Staino, Roberto Vecchioni ed Ezio Vendrame raccontano agli amici del Club Tenco il loro incontro in musica con la letteratura. E Patti Smith ci regala un magnifico inedito.

Euro19,00