L’ANIMA DEI POETI

Gli incontri tra letteratura e canzone

L’

affettuosa citazione di una delle più famose canzoni di Charles Trenet è il titolo della Rassegna della canzone d'autore 2003, del convegno e delle manifestazioni col­laterali.

Ma, tanto per sbarazzarci di ogni possibile equivoco e per delimita­re le aree d’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, o dentro i linguaggi di Raimbaut de Vaqueiras o di Steve Lacy, a immergerci 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 con 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 fatidica 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 vogliono osservare da vicino alcuni significativi episodi di un ciclico *rendez-vous*, che avviene quando il mondo della letteratu­ra viene assorbito e fatto proprio da quello della canzone. In questa sede, l'inverso non ci interessa: non è nostra intenzione focalizzare l'at­tenzione sulla tendenza di numerosi cantautori che, con alterne fortune, tentano occasionali scorrerie 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. 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 come quella post-bellica ed esi­stenzialista di Jacques Prévert. Non va però dimenticato, da una par­te, che già alla fine degli anni Venti questo poeta aveva cominciato a scrivere versi per canzoni, 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.

Q

uesta diretta discesa in campo non risulta sempre delle più agevoli, spesso è la prova di un indizio insinuante: la canzone non è affatto un'arte minore e il cosiddetto “paroliere” non è, necessariamente, da considerarsi alla stregua di un poeta di serie B.

L'incontro più frequente si registra, però, nella trasformazione della poesia in canzone, quando cioè si va a mettere in musica dei versi originariamente desti­nati 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. La pratica ha anche sfornato alcuni specialisti del genere, cantautori che hanno fatto del "cantar poesia" l'unico modo - o quello preponderante - 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 illustri antenati 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 sulla preponde­ranza musicale, mentre nella canzone d'autore, per tradizione più sensibile al­l'importanza del testo, si pretende soprattutto che venga evidenziato il valore poetico e semantico delle parole. Posto sul piano strettamente musicale, il confronto è spesso improponibile. Ma sta proprio nell'assoluto primato della musica sul testo, nella attenzione spesso marginale che, in realtà, compositori hanno per la parola, nel­la distanza semantica che si viene a creare tra il canto impostato e il verso, che l'umile e discreta voce di un Sergio Endrigo ci risulta più familiarmente vici­na e aderente al progetto poetico originario rispetto a quella di tecnicamente ineccepibile di un teno­re, troppo spesso compressa nella virtuosistica esibizione del mezzo vocale e quasi del tutto assorbito dallo spartito e non dal testo.

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'i' 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.

N

aturalmente, l'esercizio del musicare versi non è pedantemente filologico: ammette qualche muti­lazione o digressione rispetto al testo originale che a volte viene adatta­to, oppure non 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. Non c’è da meravigliarsi o da scandalizzarsi: anche il celebre testo del XIII secolo *Pauvre Rutebeuf* musicato da Leo Ferré non solo è il risultato di un collage selezionato di tre poesie *(Le dit de la griesche d'hiver, La complainte de Rutebeufe, 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 lonatos e da Nena Venetsanou sono quelle riadattate in greco moderno da Odysseus Elytis.

Succede anche che, a volte, la poesia possa essere ripresa soltanto in parte per venire inserita in un contesto che la incorpora, in una sorta di "canzone sandwich". Di questo tipo di operazione, Roberto Vecchioni ci ha mostrato un efficace esempio con *Lettere d'amore*:una canzone che nelle strofe, con parole del cantautore, raccon­ta gli ultimi giorni di Fernando Pessoa con abbondanti citazioni al suo mondo poetico, grazie ai riferimenti che vanno dalla tabac­cheria alla pioggia obliqua, dagli eteronimi a Ofelia. Ma poi, nel ritor­nello, utilizza gli stessi versi del poeta portoghese, tratti da *As cartas do amor*,l’ultima poesia del poeta, scrit­ta trenta giorni prima della morte (utilizzando, senza però citarla, la traduzione di Antonio Tabucchi). Così facendo, con questo dare voce direttamente a Pessoa, Vecchioni dilata ulteriormente il gioco, tanto caro al poeta, di osservare se stesso da *miradores* differenziati.

Un altro modo di fare incontrare canzone e letteratura è quello, assai fugace, della citazione. A volte 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. Oppure esibita e compiaciuta, a volte 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 Cozzano e in cui viene dichiarato solo il titolo, o alla *Canzone dei dodici mesi* dove saltellano continui rimandi letterari, dalla scapigliatura ante-litteram 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.*

I

n altri casi la poesia rappresenta un punto di partenza per un'elabo­razione ulteriore, per quell’operazione definita "libero adattamento": l'esempio più efficace ce lo ha fornito Fabrizio De Andre 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 Ivano Fossati: *Il perdono (Johnny Sawrye)* riprende, infatti, una delle più celebri pagine dell’Antologia.

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, descrive un tragicomico passaggio della Manica, sono servite a Giorgio Gaber per comporre *La nave.* La storia di Antenor, protagonista del XXIII capito­lo del romanzo *Don Segundo Sombra* di Ricaldo Guiraldes, ha offerto a Francesco Guccini l'ispirazione per la canzone, giocata sul ritmo di *chacarera,* intitolata appunto *Antenor.*

Tra i personaggi letterari diventati protagonisti di canzoni, un certo riscontro ispirativo lo raccolgono Ofelia, Cirano, l'Alice di Lewis Carroll o il Corvo di Poe. Ma don Chisciotte è sicuramente la figura più ripresa, da Roberto Vecchioni a Francesco Guccini, da Jacques Brel a Milton Nascimento. Se Guccini, dietro l’*input* di Beppe Dati, instaura un dibattito tra i due personaggi chiave del poema, un’operazione molto più intrigante è stata quella compiuta da Anna Lamberti Bocconi e Ivano Fossati che, in *La confessione di Alonso Chisciano*, instaurano un confronto indiretto addirittura tra il personaggio letterario e il poeta: don Chisciotte, messa da parte la sua pazzia, riacquista la vera identità di Alonso Chisciano, come un attore che abbandona il ruolo finora recitato. Si apre così un affascinante dibattito tra Cervantes e il suo stesso personaggio. D’altra parte Cervantes muore nella prima parte del ‘600, il secolo del barocco in cui l’arte è soprattutto rappresentazione e finzione scenica. E Anna Lamberti Bocconi, autrice del testo, non fa altro che entrare nel merito della finzione ampliando il relativo commento.

I

l 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 non ha ispirato nessuno, almeno finora, mentre quelle dei poeti maledetti seminano inve­ce un fascino continuamente rinnovato. Se Paolo Conte fotografa in pochi tic esistenziali la figura di Hemingway, Silvio Rodrìguez tenta di addentrarsi nel mondo poetico di Edgar Allan Poe attraverso i papaveri che tanto segna­rono la sua vita. 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 stia, 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[[1]](#footnote-1)*

La citazione diventa poesia cantata quando Vecchioni intro­duce, come con Pessoa, alcuni versi di *Mes petites amoureuses.* Il gioco, che qui è scoperto perché sono cantati in fran­cese, diventa criptico quando 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 poi *una negra grande come un ospedale.* Si tratta di due citazioni ricavate da *Explicação****,*** poe­sia di Gelman 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 passerella sia autori che perso­naggi letterari: la lezione viene dal simbolismo d’oltre oceano e, non per niente, il Dylan di *Desolation row* cifa incontrare Cenerentola, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, iI Fantasma dell'opera, il Quasimodo di Nôtre Dame, Ofelia, Einstein, Casanova: tutti quanti in festosa successione, come in un gran finale felliniano. E così, di rimando in rimando, di vicolo in via, si arriva a Guccini che nelle atmosfere albeggianti di *Via Paolo Fabbri 43* caprioleggia 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, incoraggiata anche dall'usanza, sopravvissuta alle sovvertitrici avanguardie del Novecento, di mantenere metrica e rima, di costruire quindi testi facilmente adattabili ad un ritmo 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, uno degli effetti più visibili dell'irruzione di Marinetti sulla scena letteraria sta proprio nella frantumazione di tutte queste gabbie.

D

a non dimenticare, infine, l'aspetto "rivendicativo" delle cul­ture e delle lingue minoritarie. La massiccia presenza di canzoni catalane nel repertorio "poetico" è dovuta, ad esempio, a un preciso disegno strategico, maturato all'inizio degli anni Sessanta, quando alcuni intellettuali (precisamente Josep Maria Espinàs, Miquei Porter e Remei Margarit), individuando 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, messe al bando dal franchismo. Pro­fessionisti della musica hanno poi seguito le loro orme e le particolari condizioni storiche e politiche hanno favorito un'eccezionale sfornata di grandi talenti , da Joan Manuel Serrat a Maria del Mar Bonet e Lluís Llach. Di conseguen­za, e proprio attraverso la canzone, si sono fatti conoscere i poeti tradizio­nali, esclusi per decenni dall'editoria, e offerto ai poeti contemporanei, pubblicati solo all'estero, l’occasione di fare ascoltare i propri versi anche in patria.

La necessità di affermare e di diffondere, attraverso ogni canale di comunicazione, la propria cultura e la propria letteratura spiega l'attuale straordinaria fioritura, registrata nei Paesi Baschi, della poesia messa in musica, per cui poeti e scrittori come Joxanton Artze, Bernardo Atxaga e Joseba Sarrionandia risultano tra le più prolifiche firme della canzone na­zionale. Lo stesso bisogno di identità nazionale e culturale spiega anche il particolare culto riservato nell'area celtica a poeti come William Butler Yeats o a Louis MacNeice e la relativa ripercussione anche nell'ambito musicale.

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 diffusa di mettere in musica tanti poeti politicamente schierati. È regolarmente successo, soprattutto nella stagione dei più vivaci fermenti giovanili, alla fine degli anni Sessanta, in Francia, in Italia, in Spagna, in Portogallo e in Grecia.

In Spagna si sono messi in musica, tra i poeti novecenteschi, esclusivamente quelli "storici" sterminati dal franchismo (alcuni proprio fìsicamente come Federico García Lorca, An­tonio Machado, Miguel Hernández), altri costretti all'esilio (come Rafael Alberti, Léon Felipe, Luis Cernuda,). Era difficile non scorgere, dietro all'iniziativa, una sorta di rivendicazione politica attraverso il messaggio "sinistra uguale cultura". Con il contributo della SGAE, la locale Società degli Autorii, un intellettuale della canzone Come Fernando Lucini è riuscito anche a pubblicare una collana discografica dedicata proprio ai poeti cantati.

I pochi letterati, come Manuel Machado o Gerardo Diego, che non hanno preso le decise distanze dal regime franchista, o che ne sono rimasti in qualche modo legati, sono stati sempre sistematicamente ignorati da queste operazioni e hanno fatto la loro piccola comparsa soltanto recen­temente, in un clima, se non proprio di oblio, almeno di riconcilia­zione. Ma, guarda caso, sempre ad opera di autori appartenenti allo schieramento "progressista".

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 rivolgendosi a tanta poesia trascurata nei quarant'anni precedenti (con l’eccezione delle meritorie sortite di Amália Rodrigues). Per cui, tra le firme di tante celebrate canzoni, risultano quelle (a volte involontarie) di Manuel Alegre, Alexandre O'Neill, Natália Correia o quella del vate nazionale Luís de Camões.

Identico discorso è applicabile all'America Latina dove le tradizionali barriere nazionalistiche vengono a cadere grazie ai versi di autori come Nicolàs 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 Okudžava 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 Dedić, autore di cui in Italia non è mai uscito nessun disco, ma soltanto un piccolo libro di liriche. Lo stesso discorso vale per Okudžava 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 Galič, 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.

da *L’anima dei poeti* – a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi, Editrice Zona, 2004. Il libro racchiude gli atti del convegno *L’anima dei poeti, quando la canzone incontra la letteratura* tenutosi dal 23 al 25 ottobre 2003 al teatro Ariston di Sanremo nell’ambito del Tenco 2003. I partecipanti sono stati: 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.

1. Vecchioni, Roberto *A.R*. In: *Elisir,* Philips, 1976 [↑](#footnote-ref-1)