

## UN'INTRODUZIONE

Ma l'animale che mi porto dentro  
non mi fa vivere felice mai  
si prende tutto anche il caffè  
mi rende schiavo delle mie passioni  
e non si arrende mai e non sa attendere  
e l'animale che mi porto dentro vuole te.

Parole assai conosciute per chi ama l'operazione musicale (e poetica) di Franco Battiato<sup>1</sup>. Parole che però vengono da lontano, vera e propria citazione da un libro abbastanza ignorato in Italia, anche e forse soprattutto per il sospetto di reazionarietà: arrivano infatti da *Viaggio intorno alla mia camera* (1794), di Xavier de Maistre, fratello del più famoso Joseph, che fu appassionato avversario della rivoluzione francese e dei suoi eccessi. Racconto che è, secondo chi vi scrive, se non il primo, uno dei primi novel moderni, perché il viaggio dichiarato nel titolo avviene dentro una casa – l'ufficiale savoiaro de Maistre è stato punito con gli arresti domiciliari, diremmo oggi, per aver partecipato a un duello –, tra gli oggetti che a loro volta rimandano a immagini, e a ricordi, e alle profondità della psiche. Qui, centocinquant'anni prima della *école du regard* e del suo sguardo sugli oggetti, e ottanta prima di Freud, si narra l'inconscio che se ne va per conto suo, e si porta dietro anche il, peraltro vigile, protagonista:

<sup>1</sup> Il brano è all'interno di *Mondi lontanissimi*, Lp EMI Italiana, 1985.

Di solito alla mia bestia do l'incarico di preparami la colazione: essa mi abbrustolisce il pane, e lo affetta. Sa fare il caffè a meraviglia, e molto spesso se lo beve pure<sup>2</sup>.

Se Battiato va oltre il limite temporale che ci siamo prefissi in questo lavoro (alla ricerca delle fonti letterarie della canzone d'autore soprattutto tra i '60 e i '70), è di per sé la prova della presenza della scrittura che un tempo avremmo chiamato «alta» nel panorama della musica contemporanea. Una presenza che viene da molto lontano. Dai tempi in cui la separazione non era stata ancora consumata.

Nobiltà poetica e realtà «plebea» del bisogno espressivo hanno offerto spesso scenari diversi e considerazioni opposte sul fronte della riflessione estetica. Una certa critica tende generalmente a valorizzare e a riconoscere come opera poetica ciò che si conforma più o meno con uno dei canoni stabiliti da una più o meno tacita selezione. Canoni assai fluidi e che possono – se confrontati – presentare elementi apparentemente contraddittori. In realtà una operazione complessa come quella dello sguardo sull'incontro tra testo e musica deve compiere lo sforzo di individuare le radici culturali e poematiche contenute in una canzone di un autore a noi contemporaneo sia nelle suggestioni coeve, sia nelle datazioni più arretrate, che talvolta possono andare assai indietro nei secoli, come vedremo più avanti.

Dignità letteraria nell'area culturale occidentale ha significato individuazioni di stili, oltre che separazioni dogmatiche di generi e arti *tout court*. Una di queste distinzioni-separazioni ha riguardato il testo da una parte e la musica dall'altra. Per dirla in termini semplicistici, dopo una antica fusione tra parole e canto, il testo poetico ha acquisito l'indipendenza necessaria alla sua autoriproduzione all'interno di un sistema di rimandi e di generi compiuti che crea

<sup>2</sup> X. de Maistre, *Viaggio intorno alla mia camera*, Rizzoli, 1991, p. 55.

una tradizione e, ancora una volta, un canone, su cui ha scritto pagine importanti e per certi versi fondamentali Harold Bloom<sup>3</sup>.

Se comunicazione orale significava nella Grecia pre-socratica la possibilità di trasmettere interi sistemi conoscitivi in mancanza di codificazioni scritte, come nell'interpretazione di Havelock, poiché la formula ritmata consente l'assimilazione facilitata dalla ricorrenza musicale e ritmica («La comunicazione poteva contare sull'ausilio diretto di un solo senso, l'udito, e quindi la forma da dare al materiale da presentare doveva essere regolata da espedienti mnemonici che obbedivano a leggi acustiche. Gli altri sensi venivano quindi coinvolti nella massima misura possibile mediante meccanismi di associazione e di partecipazione»<sup>4</sup>), è anche vero che la scrittura ha attraversato Grecia classica, medioevo e rinascimento fino a realizzare, soprattutto nel Seicento barocco, un discorso metaletterario su se stessa, attraverso il quale si è rafforzata la concezione di letteratura come costruzione autoreferenziale.

In periodi variabili a seconda delle zone di diffusione, ma a partire genericamente dall'undicesimo secolo, accanto a una letteratura poetica «alta», si era affermata una letteratura giullaresca che era per lo più cantata, poiché il cantare era diventata l'unica possibilità di trasmissione popolare in una società in trasformazione dove la cultura degli eletti continuava il suo corso all'interno della curia, dei monasteri e del Palazzo. Ma non solo letteratura cosiddetta giullaresca: la poesia provenzale aveva nel tessuto musicale la sua forma privilegiata di diffusione, anche se più tardi le estreme propaggini provenzali e la «scuola» siciliana diverranno già istituti dove il *trobar* («comporre» in provenzale) avrebbe conosciuto le sue diaspore: accanto alla accattivante e facile proposizione amorosa del *leu* (comporre in modo leggero, comprensibile) si era strutturato, soprattutto in seguito alla codificazione di Arnaut Daniel, il *trobar* «*clus*», ermetico e difficile, con figure retoriche e

<sup>3</sup> Cf H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, Einaudi, 1996.

<sup>4</sup> E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Laterza, 1973, p. 136.

luoghi comuni precisi, disciplinati secondo un gusto e una convenzione volutamente oscuri. Essi proponevano una struttura di rimandi sempre più colti dove la scienza delle lettere prevaleva sull'espressione e sull'affabulazione: la poesia diviene il veicolo per un'affermazione di potere sulle cose anche attraverso i riferimenti alla scienza e alla letteratura religiosa.

La Corte e il Comune, la Signoria poi, avvertono la necessità di una giustificazione culturale che istituisca i valori nuovi (e nel contempo ne recuperi – sotto forme diverse – più antichi) di cui sono portatori i ceti in ascesa: negli anni di cui stiamo parlando l'aristocrazia «borghese», il ceto mercantile. Si dovranno quindi stabilire le regole per la codificazione della cultura intesa come manifestazione della propria coscienza comune. La borghesia sostituisce gradualmente l'aristocrazia anche a livello ideologico, con la ricodificazione della nobiltà di spirito e con la consacrazione letteraria e artistica attraverso cui si possa riconoscere la propria comunione con la cultura aristocratica preesistente.

Questa riappropriazione progressiva porta alla scissione e all'accantonamento del rapporto con l'espressione musicale, proprio perché le parole stesse assumono il valore di modello culturale per eccellenza, reso autosufficiente dalle codificazioni ritmico-retoriche.

L'antico legame, però, continuò per secoli, seppure in un clima di diffidenza dei palazzi del potere e delle corti, visto ormai come ibrido, giullaresco, infimo, comico, lasciato a coloro che sono rimasti ai margini della cultura ufficiale, ai divertimenti di piazza. Ogni tanto l'antica comunione risorgerà attraverso alcuni poeti che ravviseranno nella lingua dei colti i limiti di una comunicazione ormai sterile e fine a se stessa: i Villon e i Rimbaud, nell'arco di quattro secoli, tenteranno anche la riproposizione di un ritmo leggero e facile, con radici lontane nei secoli proprio per recuperare l'antica popolarità di quell'ormai lontano incontro.

In ogni loro opera, dalla «Ballata degli Impiccati» a «Ofelia», è possibile avvertire l'abbandono alla musicalità popolare per tentare

il recupero di una comunicazione immediata, anche se attraverso lo scherno e l'ironia. E d'altronde Rimbaud stesso faceva perno sulla musicalità ridicolmente trionfante delle bande dei giardini pubblici domenicali per abbandonarsi ad analogie lessico-musicali, a invenzioni testuali che, più che alla sperimentazione di un giovane iniziato alla poesia, fanno pensare a una precoce, impertinente e sguaiata canzonatura dei costumi borghesi.

La generazione a cavallo della metà degli anni '50 del passato secolo ha, da questo punto di vista, esperito vari tentativi di riesumare un rapporto più stretto fra musica e parola, tentativo che, a voler tentare una sua storicizzazione, suggerisce che la musica, più o meno latamente popolare, ha la possibilità e il potere di accompagnare, o di divenire ancora una volta tutt'uno con essa, la poesia.

La canzone, in conclusione, può ritrovare l'unità perduta tra le parole e il tessuto musicale.

In queste pagine si parlerà così della cosiddetta canzone d'autore, di quel tentativo di fondere parole e melodia anche, a essere più realisti del re, per una più profonda penetrazione in quei settori del mercato esclusi in gran parte dalle vette letterarie. Questo lavoro è anche un omaggio a una cultura che si è manifestata tra la fine dei '50 e quella dei '70 del secolo breve, e che nel giro di quegli anni ha lasciato tracce indelebili soprattutto in concerti, film (basti pensare a Ken Russell), raduni e festival musicali divenuti pietre miliari non solo del mondo della canzone. A scusante delle molte mancanze di questo a volte nostalgico percorso, attraverso il quale cercherò di individuare, fra l'altro, le fonti «colte» di alcuni fra i più rilevanti esperimenti d'autore nell'ambito della canzone contemporanea, mi si concederà il beneficio della sua sostanziale novità.