

# Due poesie, due canzoni

di Claudio Giunta

Il sistema dei valori artistici che riconosciamo come nostro – la loro qualità, la loro gerarchia – riflette in larga misura il sistema dei valori artistici fissato dalla scuola. Nei programmi ministeriali e nei libri scolastici si sedimenta ciò che gli intellettuali di una determinata società in una determinata epoca hanno ritenuto fosse degno di essere trasmesso ai giovani. *Di una determinata società*: perché ogni canone culturale sconta una parzialità di visione dovuta alle peculiarità (storiche, geopolitiche, linguistiche) della società che lo produce. *In una determinata epoca*: perché il canone culturale, anche se lentamente, cambia nel tempo. Questo canone non è dunque in alcun modo immotivato o arbitrario. Coincide con ciò che il giudizio degli esperti ha, come si dice, salvato dall'oblio, e tale salvezza riceve appunto una sanzione burocratica attraverso i programmi scolastici e i libri di testo. Questo canone non immotivato e non arbitrario è per forza di cose un canone rigido, che si apre con fatica alle novità. Ma tale rigidità è stata ed è funzionale a quella sorta di patto tra generazioni il cui spirito è stato descritto efficacemente da Rorty:

Noi non possiamo essere educati senza aver prima scoperto un sacco di cose intorno alle descrizioni del mondo offerte dalla nostra cultura [...]. In un momento successivo, possiamo forse dare minore importanza al fatto di 'essere a contatto con la realtà', ma possiamo permettercelo solo dopo esser passati attraverso stati di conformità [...] alle norme dei discorsi che si fanno intorno a noi [...]. L'educazione, anche l'educazione del rivoluzionario o del profeta, deve necessariamente cominciare con l'acculturazione e il conformismo<sup>1</sup>.

Negli ultimi decenni, tuttavia, questo quadro statico si è complicato, sia perché la scuola ha cessato di essere la principale agenzia educativa, sia perché l'oggetto di questa mediazione ha mutato la sua fisionomia. Fino alla metà del Novecento, gli oggetti culturali sui quali si rifletteva durante le ore scolastiche erano anche gli oggetti culturali che, al di fuori della scuola, la

<sup>1</sup> R. Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, Milano, Bompiani, 2004, p. 731.

società considerava degni di riflessione. Oggi questa armonia si è rotta perché nuovi oggetti culturali (film, programmi televisivi, videogiochi, canzoni) disegnano un sistema alternativo a quello che si rispecchia nella tradizione scolastica. Ora, mentre l'eterogeneità delle 'nuove arti' audiovisive rispetto alle arti canoniche (poesia, romanzo, arti figurative) è tale da far sì che esse possano essere ascritte a una sfera dell'arte distinta e autonoma (e in quanto distinte e autonome possano, perlomeno a scuola, essere ignorate), la canzone pone un problema più delicato, da un lato perché essa è anzitutto un congegno verbale, che è legittimo e anzi naturale paragonare ad altri congegni verbali come le poesie o i racconti, e dall'altro perché la canzone non è un genere nuovo come sono nuove le arti audiovisive, l'associazione tra parole e musica essendo anzi un tratto fondativo della letteratura occidentale (è l'ovvia constatazione che ha spinto uno dei membri dell'Accademia di Svezia a paragonare Bob Dylan a Omero o a Saffo, paragone in realtà incongruo, e che certo a Dylan – che nel video di *Series of Dreams* paragona se stesso a Rimbaud – non piacerebbe, ma che appunto certifica un'effettiva per quanto superficiale continuità: si tratta sempre di poesia cantata).

Nelle pagine che seguono propongo un confronto tra quattro *congegni verbali* che scelgo di considerare come esemplari in relazione alla fisionomia del genere *lirica* e alla fisionomia del genere *canzone* in quattro distinti momenti storici.

1. Quelle che seguono sono le prime tre stanze di una delle più antiche poesie italiane, scritta dal maggiore tra i poeti che vissero alla corte di Federico II nella prima metà del Duecento, Giacomo da Lentini:

Madonna, dir vo voglio como l'amor m'`a priso, inver' lo grande orgoglio che voi, bella, mostrate, e no m'`aita.	5
Oi lasso, lo meo core, che 'n tante pene è miso che vive quando more per bene amare, e teneselo a vita! Dunque mor'`e viv'`eo?	10
No, ma lo core meo more più spesso e forte che no faria di morte – naturale, per voi, donna, cui ama, più che se stesso brama, e voi pur lo sdegnate:	15
amor, vostra 'mistate – vidi male.	

Lo meo 'namoramento  
 non pò parire in detto,

ma sì com'eo lo sento  
 cor no lo penseria né diria lingua; 20  
 e zo ch'eo dico è nente  
 inver' ch'eo son distretto  
 tanto coralemente:  
 foc'αιο al cor non credo mai si stinguia,  
 anzi si pur alluma: 25  
 perché non mi consuma?  
 La salamandra audivi  
 che 'nfra lo foco vivi – stando sana;  
 eo sì fo per long'uso,  
 vivo 'n foc'amoroso 30  
 e non saccio ch'eo dica:  
 lo meo lavoro spica – e non ingrana.

Madonna, sì m'avene  
 ch'eo non posso avvenire  
 com'eo dicesse bene 35  
 la propia cosa ch'eo sento d'amore:  
 sì com'omo in prudito  
 lo cor mi fa sentire,  
 che già mai no 'nd'è quito  
 mentre non pò toccar lo suo sentore. 40  
 Lo non-poter mi turba,  
 com'on che pinga e sturba,  
 e pure li dispiace  
 lo pingere che face, – e sé riprende,  
 che non fa per natura 45  
 la propia pintura;  
 e non è da blasmare  
 omo che cade in mare – a che s'apprende<sup>2</sup>.

Il poeta è innamorato di una donna che non lo ricambia, e si mostra anzi orgogliosa e crudele. Nella prima stanza il poeta dichiara la sua passione, dice di amare la destinataria del canto più di se stesso e di essere condannato a vivere una vita molto simile alla morte; nella seconda stanza dice di non riuscire a manifestare con parole la forza del suo amore e – bruciato dalla passione – si paragona alla salamandra, che sopravvive nel fuoco; nella terza stanza ribadisce che il suo amore è ineffabile, e ripete di essere commosso e turbato, e si paragona prima a un pittore scontento del suo dipinto, poi a un naufrago che tenta di salvarsi cercando un appiglio.

Rileggiamo adesso questi versi prestando attenzione alle caratteristiche seguenti: (1) l'argomento; (2) la forma retorica, ovvero la direzione del di-

<sup>2</sup> Cito da *I poeti della scuola siciliana*, I. Giacomo da Lentini, edizione critica a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.

scorso; (3) il modo in cui il discorso è svolto; (4) la figuralità; (5) la forma dell'espressione; (6) l'identità dell'io lirico.

(1) **Argomento.** *Madonna, dir vo voglio* parla d'amore, come gran parte dei testi poetici delle origini, tanto in area franco-provenzale quanto in area italiana. Il dato si può ulteriormente precisare dicendo che, com'è ben noto, il tema dell'amore è quasi l'unico che venga coltivato all'interno della cosiddetta scuola siciliana, della quale Giacomo fa parte. Che la poesia in volgare possa parlare di politica, di morale e di fede sarà una scoperta dei primi autori toscani ed emiliani, verso la metà del secolo. Ma l'amore resterà il tema largamente prevalente della lirica sia tra gli stilnovisti sia in Petrarca e nei suoi imitatori tra Quattro e Cinquecento.

(2) **Direzione del discorso.** Si può dire di una canzone come *Madonna, dir vo voglio* (come di tante altre canzoni siciliane) ciò che Martín de Riquer ha detto della canzone provenzale: che essa è «un'analisi dettagliata del lato più esteriore della passione amorosa»<sup>3</sup>. Leggendola, noi non abbiamo l'impressione di penetrare davvero nell'animo del poeta, che per descrivere la sua passione si serve di iperboli e paragoni triti, ma di assistere a una schermaglia retorica che ha l'unico scopo di commuovere colei che è insieme oggetto e testimone di questa travolgente passione. *Madonna, dir vo voglio* è infatti una canzone che simula l'interlocuzione con un *tu*: la donna amata alla quale la poesia è dedicata. Dati alla mano, si osserva che questa è anche la tendenza dei più antichi poeti italiani: se si leggono i loro canzonieri, ci si accorge cioè che la poesia d'amore del Duecento è spesso concepita come un discorso che l'amante rivolge all'amata. Più precisamente, nel corpus di Giacomo da Lentini i testi rivolti alla donna amata (che in un saggio di alcuni anni fa ho proposto di chiamare *conativi*) sono decisamente più numerosi di quelli nei quali il poeta riflette sul proprio sentimento tra sé e sé, senza fingersi interlocutori (sono i testi che ho proposto di chiamare *introspeztivo-narrativi*)<sup>4</sup>. Tra le due tipologie c'è un sostanziale equilibrio tra i prestilnovisti, mentre questo equilibrio viene meno nella generazione di Cino, Dante e Cavalcanti, quando

sono i testi introspeztivo-narrativi ad essere preponderanti rispetto a quelli orientati sulla donna amata. E [...] questo vantaggio quantitativo, ancora contenuto in Cino, in Dante, in Cavalcanti (la proporzione è di circa un testo rivolto alla donna contro due testi introspeztivi), diventa schiacciante a mano a mano che si scende nella cronologia. In Petrarca la proporzione è di 1 a 7; in Alessandro Sforza di 1 a 11; in Giovanni Gherardi da Prato di 0 a 21 [...]. Mentre nel Duecento la maggior parte degli autori scriveva la maggior parte delle sue liriche rivolgendosi

<sup>3</sup> M. de Riquer, *Leggere i trovatori*, a cura di M. Bonafin, Macerata, Edizioni dell'Università di Macerata, 2010, p. 146.

<sup>4</sup> C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 415-423.

direttamente alla donna amata, nel tardo Medioevo vi sono autori che non adottano mai questo modulo retorico<sup>5</sup>.

Si può quindi concludere che la finzione di un discorso rivolto a una singola destinataria è diffusa tra i primi frequentatori del genere lirico in Italia, nel primo e nel pieno Duecento, e che tale finzione si trova invece sempre meno spesso nelle poesie degli autori vissuti in epoche successive.

(3) **Svolgimento del discorso.** In *Madonna, dir vo voglio*, il poeta non fa che svolgere e precisare lungo tutto il testo l'idea espressa con la chiarezza di uno slogan nei primi versi: vuole comunicare alla donna a cui si rivolge quanto sia forte l'amore che lo lega a lei. Questo *piétiner sur place*, questa ripresa debolmente variata del tema-base stanza dopo stanza, come in una fuga musicale, è tipico delle poesie antiche: pensiamo per esempio a *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* o a *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, nelle quali – rispettivamente – Cavalcanti e Dante enunciano il tema al primo verso e poi lo sviluppano nel corso del componimento. Il procedimento retorico è quello dell'amplificazione. Vale a dire che il discorso si precisa e si arricchisce a mano a mano che avanziamo nella lettura, ma i binari su cui il discorso corre sono quelli fissati all'inizio, senza scarti o sorprese: sappiamo sin dal primo verso quello che ci dobbiamo aspettare (lo svolgimento del tema 'condizione pietosa dell'amante', o 'dolore e pianto del poeta', o 'asprezza della donna'), e le nostre attese non vengono tradite. La formula è quella dell'accumulo di membri equivalenti:  $a+a^1+a^2+a^3\dots$

(4) **Figuralità.** Ernst Gombrich ha scritto che «il concetto moderno, secondo il quale un artista dev'essere 'originale', era del tutto estraneo alla maggior parte dei popoli antichi [...] Un artista medievale dell'Europa occidentale [non] avrebbe compreso la necessità di inventare nuove formule per progettare una chiesa, per disegnare un calice o per rappresentare la storia sacra, quando gli schemi vecchi servivano tanto bene allo scopo»<sup>6</sup>. È vero anche per i poeti, ma solo in parte: la lirica antica non è fatta soltanto di *clichés*, e nei poeti più grandi – come Cavalcanti o Dante – l'originalità dell'invenzione individuale sa emergere tra le pieghe del codice linguistico tradizionale. Ma le similitudini e le metafore di *Madonna, dir vo voglio* sono, in effetti, tutte repertoriali, sembrano tutte tratte dal libro dei tropi: animali straordinari (la salamandra che vive nel fuoco), il pittore scontento del suo dipinto, la nave in balia della tempesta; si tratta di immagini che, anziché arricchire o precisare il sentimento espresso nei versi precedenti, gli sovrappongono un ornamento, un fregio prezioso ma estrinseco.

(5) **Forma dell'espressione.** *Madonna, dir vo voglio* non contiene espressioni semanticamente ambigue, il che significa che, se traduciamo i suoi versi in

<sup>5</sup> Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., pp. 418-422.

<sup>6</sup> *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1984, p. 143.

prosa, ciò che otteniamo ha una sua razionale coerenza: «Donna mia, voglio dirvi come l'amore mi ha catturato...». È un dato che si può generalizzare affermando che il linguaggio della poesia premoderna non ha quasi mai (il *quasi* vale per i cosiddetti 'generi del nonsenso') l'intenzionale ambiguità od oscurità che ha il linguaggio della poesia postsimbolista. Roland Barthes ha spiegato questa differenza in una pagina molto nota: «La poesia classica era semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un'arte (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare [...]. Si sa che niente resta di questa struttura nella poesia moderna, la poesia che parte, non da Baudelaire, ma da Rimbaud [...]: i poeti fanno ormai della loro parola come una Natura chiusa, tale da abbracciare al tempo stesso la funzione e la struttura del linguaggio. Allora la Poesia non è più una Prosa intessuta di ornamenti, o privata di libertà. È invece una qualità irriducibile»<sup>7</sup>.

(6) **Identità dell'io lirico.** «Non ci pare – ha scritto Jeanroy a proposito delle canzoni dei trovatori – che la vita reale dei poeti abbia avuto nulla in comune con la loro vita poetica»<sup>8</sup>. È l'impressione che riceve anche il lettore di *Madonna, dir vo voglio* e delle più antiche poesie italiane. La convenzionalità del tema, e dello svolgimento del tema, suggerisce di tenere ben distinte le due istanze che nella lirica postromantica tendenzialmente convergono, l'io poetico che si esprime nel testo e l'io empirico del poeta che l'ha scritto. Detto diversamente: mentre il lettore di un qualsiasi poeta moderno può legittimamente dedurre dai suoi versi certe caratteristiche della sua personalità o del suo vissuto, un'operazione del genere sarebbe perlomeno azzardata se la si praticasse sui versi dei trovatori, come fecero talvolta gli autori delle *vidas*, o su quelli di Giacomo da Lentini (chi non crede alla reale esistenza di Beatrice e di Laura, chi le considera dei simboli, applica – erroneamente: ma è un errore che si spiega – questo paradigma interpretativo ai versi di Dante e Petrarca).

2. Facciamo un salto di sei secoli. *La vita anteriore* è una delle più belle poesie di Baudelaire:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques  
Que les soleils marins teignaient de mille feux,  
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,  
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,  
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

<sup>7</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 31-32.

<sup>8</sup> A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, Paris, Champion, 1904, p. 280.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,  
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs  
 Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,  
 Et dont l'unique soin était d'approfondir  
 Le secret douloureux qui me faisait languir<sup>9</sup>.

Nella prima parte della poesia (vv. 1-12) c'è la descrizione di una vita trascorsa (immaginata?) in quello che ha l'aria di un paradiso tropicale. La vaghezza delle indicazioni di tempo («Ho abitato a lungo») e di spazio (il poeta non specifica dove si sia svolta questa 'vita anteriore') fanno pensare a un luogo e a un'esperienza sognati piuttosto che realmente vissuti, e potrebbe anche trattarsi di un sogno a occhi aperti favorito dalla droga. Baudelaire fumava l'oppio e l'hascisc, e degli effetti di questa droga parla lungamente nei *Paradisi artificiali*. In particolare, un passo di questo saggio ricorda da vicino i versi della nostra poesia: «Credo di aver parlato a sufficienza del mostruoso accrescimento dello spazio e del tempo [sotto l'effetto dell'hascisc], due idee sempre connesse, ma che lo spirito affronta allora senza tristezza e senza paura. Esso guarda con una certa malinconica delizia attraverso gli anni profondi, e sprofonda audacemente dentro prospettive infinite»<sup>10</sup>.

Negli ultimi due versi c'è un brusco ribaltamento di prospettiva. In questo scenario paradisiaco, infatti, c'è «un segreto doloroso» che fa languire, cioè che consuma, che distrugge a poco a poco il poeta. Qual è questo segreto? Il sonetto non lo dice. E che cosa significa veramente che gli schiavi hanno il compito di *approfondire* questo segreto doloroso? Il verbo può avere due significati opposti: 'chiarire, comprendere meglio per poter curare'; oppure, al contrario, 'rendere più profondo, dunque aggravare', come una lama che penetra nella ferita. Anche questo non è chiaro, e non è spiegato: la poesia finisce proprio sul più bello, e ci lascia in sospeso. Ma questa incertezza finisce per proiettarsi all'indietro, sulla parte 'euforica' del testo. È evidente infatti che i versi di Baudelaire non vanno interpretati alla lettera, che il poeta non parla di un luogo nel quale ha realmente vissuto. Come dobbiamo interpretare, allora, il meraviglioso *décor* descritto dal poeta? Il titolo del testo ci dà forse un suggerimento. Si tratta di una 'vita anteriore', diversa da quella che il poeta

<sup>9</sup> C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, pp. 17-18: «Ho abitato a lungo sotto vasti portici / che i soli marini tingevano di mille fuochi, / e che i loro grandi pilastri, dritti e maestosi, / rendevano simili, la sera, alle grotte di basalto. / Le onde, trascinando con sé le immagini dei cieli, / mescolavano in un modo solenne e mistico / gli onnipotenti accordi della loro ricca musica / ai colori del tramonto riflessi dai miei occhi. / E là che ho vissuto in calme voluttà, / in mezzo all'azzurro, alle onde, agli splendori / e a schiavi nudi, tutti profumati, / che mi rinfrescavano il viso con delle palme, / e la cui unica preoccupazione era quella di approfondire / il segreto doloroso che mi faceva languire».

<sup>10</sup> C. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, in *Oeuvres complètes*, cit.

è costretto a vivere nella Parigi del 1850. Ma è degno di nota il fatto che un guasto, un elemento maligno (il vago, misterioso «segreto doloroso») venga a turbare il quadro idilliaco descritto fino al v. 11. Nessun paradiso – sembra dire il poeta – è veramente possibile, e dunque nessuna fuga, nessun rifugio in un altro luogo (l'esotico) o in un altro tempo (una passata età dell'oro).

Se ora rileggiamo la poesia isolando le medesime caratteristiche che abbiamo isolato leggendo *Madonna, dir vo voglio*, registriamo le analogie (poche) e le differenze (molte) che seguono. Come *Madonna, dir vo voglio*, anche *La vita anteriore* è un testo lirico, cioè un testo nel quale – come recita la definizione del vocabolario Treccani – «prevale l'espressione della pura soggettività del poeta», ma il suo **argomento** non è più l'amore. Di fatto, l'amore – che è il tema largamente dominante della lirica all'inizio della tradizione europea, cessa di esserlo nell'età postromantica diventando, all'interno dei libri di poesia, l'eccezione piuttosto che la regola. *La vita anteriore* è, come dice il titolo, non una riflessione su un sentimento ma una riflessione sull'esistenza, e una riflessione che ha per oggetto non la condizione presente dell'io – come accade di solito nella poesia premoderna (il mio stato *attuale*, la mia *attuale* relazione con la donna amata o col mondo) – bensì sul passato: l'autoanalisi integra la dimensione della memoria. In coerenza con questo mutamento nel repertorio dei temi, cambia anche la **direzione del discorso**, giacché il poeta non parla frontalmente a un *tu* ma racconta una storia a se stesso, come se scrivesse una pagina di diario, o a un pubblico che non vede, e al quale comunque non si rivolge direttamente. Lo **svolgimento del discorso** non potrebbe essere più diverso da quello che troviamo in *Madonna, dir vo voglio*, da quel *piétiner sur place* che avevamo sintetizzato nella formula  $a+a^1+a^2+a^3$ . La lirica moderna procede generalmente non attraverso l'accumulo di membri equivalenti ma attraverso una progressiva messa a fuoco dell'oggetto e un progressivo disvelamento del senso. La sua formula è  $a+b+c+d\dots$ . Si parte cioè da un punto e si arriva a un altro, che spesso è concettualmente molto lontano da quello dal quale si è partiti (dalla descrizione di un pomeriggio d'estate, poniamo, in *Meriggiare pallido e assorto*, alla riflessione sull'esistenza che chiude la poesia). In questo senso, mentre le poesie medievali potrebbero interrompersi più o meno in un punto qualsiasi senza che vada perduto l'essenziale del loro messaggio, del concetto che l'autore vuole esprimere, le poesie moderne 'corrono verso la fine', dicono la verità che vogliono dire negli ultimi versi, dopo una lunga descrizione o una lunga argomentazione: «Quando insegno poesia – ha scritto Billy Collins – anziché chiedere “Che cosa vuol dire?” cerco di sostituire la domanda con “Come funziona?”, “Come va da un posto all'altro”. Osserviamo le poesie come se fossero una serie di perni, di spostamenti, di manovre che fanno scivolare un'idea in un'altra, proviamo a vedere come una poesia cerchi a tentoni la propria destinazione»<sup>11</sup>. Nel caso della *Vita anteriore*,

<sup>11</sup> B. Collins, *Balistica*, Roma, Fazi, 2011, p. 13.



questo slittamento di un'idea in un'altra, di un'immagine in un'altra, produce un finale sorprendente, che non sembra avere alcuna relazione con l'esotico *décor* descritto nei dodici versi precedenti e che lascia il lettore perplesso sul significato della visione che gli è stata raccontata.

Quanto alla **figuralità**, è ben vero che Baudelaire attinge a un immaginario esotico diffuso nella letteratura dell'Ottocento (i commenti citano una pagina di *Mademoiselle de Maupin* nella quale Gautier descrive una scena analoga); ma da un lato è chiaro che la topicità dell'isola incantata non è paragonabile, non è della stessa grana di quella della salamandra o del pittore che troviamo nella canzone di Giacomo da Lentini; dall'altro, Baudelaire fa un uso, per così dire, non tipico di quel *topos*, se ne appropria per capovolgerlo e comunicare qualcosa di intensamente, anche se misteriosamente, personale. La **forma dell'espressione** della *Vita interiore* non ne fa ancora una poesia intraducibile in prosa come saranno quelle di Rimbaud (Barthes: «niente resta di questa struttura nella poesia moderna, la poesia che parte, non da Baudelaire, ma da Rimbaud»); e tuttavia, la «qualità irriducibile» della lirica moderna si manifesta qui, se non nell'ambiguità linguistica, certamente nell'ambiguità semantica. Perché l'autore ci sta raccontando tutto questo? Che cosa significa? Qual è il «segreto doloroso» che l'ultimo verso menziona senza rivelarne la natura? Questa ambiguità sarebbe un *nonsequitur* intollerabile nel linguaggio razionale della prosa; ed è invece non solo tollerabile ma seducente, affascinante nel momento in cui si accetta che (sempre Barthes) quello poetico sia «un linguaggio diverso» e la poesia «il prodotto di una sensibilità particolare». Infine, è evidente che il problema dell'**identità dell'io lirico** si pone in termini diversi rispetto a come si poneva in *Madonna, dir vo voglio*. Lì non credevamo alla corrispondenza tra io poetico e io biografico *benché* la storia narrata dall'io poetico (l'innamoramento per una donna orgogliosa) fosse perfettamente plausibile; qui non abbiamo dubbi intorno al fatto che il poeta Charles Baudelaire dica qualcosa di intimamente personale, *benché* la situazione che mette in scena sia palesamente implausibile e irreali, e benché restiamo all'oscuro circa il senso esatto della sua rivelazione: la verità della poesia moderna non corrisponde per forza, e anzi corrisponde di rado, alla verità fattuale del diario.

3. Il terzo testo che prendiamo in esame non è una poesia ma una canzone. Scritta da Saverio Seracini e Francesco D'Acquisto, cantata da Nilla Pizzi, *L'edera* arrivò seconda al Festival di Sanremo del 1958.

Chissà se m'ami oppure no  
 chi lo può dire?  
 Chissà se un giorno anch'io potrò  
 l'amor capire?  
 Ma quando tu mi vuoi sfiorar  
 con le tue mani

avvinta come l'edera  
 mi sento a te.  
 Chissà se m'ami oppure no  
 ma tua sarò.  
 Son qui tra le tue braccia ancor  
 avvinta come l'edera  
 son qui respiro il tuo respiro  
 son l'edera legata al tuo cuor  
 sono folle di te e questa gioventù  
 in un supremo anelito  
 voglio offrirti con l'anima  
 senza nulla mai chiedere.  
 Così mi sentirai così  
 avvinta come l'edera  
 perché in ogni mio respiro  
 tu senta palpitare il mio cuor  
 finché luce d'amor  
 sul mondo splenderà  
 finché m'è dato vivere  
 a te mi legherò  
 a te consacrerò la vita.

Piuttosto atipica dal punto di vista della struttura musicale (è una *beguine*, una danza simile alla rumba), dal punto di vista del testo *L'edera* è un esempio perfetto di canzone tradizionale, nella linea della romanza, tant'è vero che la sua sconfitta a Sanremo venne salutata da molti come un ottimo segno, il segno che la canzone italiana si liberava dai vecchi automatismi (tanto più che a prevalere, in quel festival, fu una canzone davvero rivoluzionaria come *Nel blu dipinto di blu*). Se ne leggiamo il testo applicando ad esso i parametri che abbiamo già applicato a *Madonna, dir vo voglio* e alla *Vita anteriore*, osserviamo che *L'edera* condivide tutte le caratteristiche della prima poesia e nessuna delle caratteristiche della seconda. L'**argomento** è infatti l'amore, la promessa d'amore che una donna fa a un uomo. La **direzione del discorso** è quella che abbiamo detto essere tipica delle poesie più antiche: l'io che si esprime nel testo non riflette tra sé e sé, né parla a un pubblico indeterminato, ma si rivolge a un *tu* individuato. Anche dal punto di vista dello **svolgimento del discorso**, *L'edera* dichiara il suo argomento sin dappprincipio, e lo amplifica, lo ribadisce in maniera sempre più accorata a mano a mano che il testo si sviluppa. Quanto alla **figuralità**, il paragone con l'edera, non trito ma 'poetico' nel senso deteriore del termine, brilla al centro di una distesa di *clichés* melodrammatici, repertoriali; e la **forma dell'espressione** – fatta la tara delle poche anastrofi e dei molti troncamenti poetici – è quella di una cattiva pagina di prosa. Quanto infine all'**identità dell'io lirico**, è chiaro che nessuna assimilazione è possibile né con l'io biografico di chi ha scritto la canzone né con quello di chi l'ha cantata: a provarlo – se non bastasse la banalità del contenuto – è appunto il fatto che a

scrivere il testo sono stati due uomini, e che nei primi festival di Sanremo era consuetudine che ciascun interprete cantasse più di una canzone, obliterando così il proprio io biografico. Alla fine degli anni Ottanta, le fan di Eros Ramazzotti si allarmarono quando uscì la canzone *Ti sposerò perché*: in un'epoca in cui l'io lirico e l'io biografico potevano coincidere, esse la presero come una dichiarazione autentica, e credettero che Ramazzotti stesse per sposarsi. Un equivoco del genere non avrebbe potuto darsi nel caso dell'*Edera*, o delle altre canzoni della sua epoca: come tutti gli altri interpreti della sua epoca, Nilla Pizzi prestava alla canzone la sua voce, non la sua personalità.

4. L'ultimo testo appartiene a una delle canzoni più note dei nostri anni, *Quello che non c'è* degli Afterhours:

Ho questa foto di pura gioia  
è di un bambino con la sua pistola  
che spara dritto davanti a sé  
a quello che non c'è.

Ho perso il gusto, non ha sapore  
quest'alito di angelo che mi lecca il cuore.  
ma credo di camminare dritto sull'acqua e  
su quello che non c'è.

Arriva l'alba, o forse no:  
a volte ciò che sembra alba non è.  
Ma so che so camminare dritto sull'acqua e  
su quello che non c'è.

Rivuoil la scelta, rivuoil il controllo  
rivoglio le mie ali nere, il mio mantello.  
La chiave della felicità è la disobbedienza in sé  
a quello che non c'è.

Perciò io maledico il modo in cui sono fatto,  
il mio modo di morire sano e salvo dove m'attacco,  
il mio modo vigliacco di restare sperando che ci sia  
quello che non c'è.

Curo le foglie, saranno forti  
se riesco ad ignorare che gli alberi son morti.  
Ma questo è camminare alto sull'acqua e  
su quello che non c'è.

Ed ecco arriva l'alba so che è qui per me:  
meraviglioso come a volte ciò che sembra non è.  
Fottendosi da sé, fottendomi da me  
per quello che non c'è.

È un testo lirico, se il lirismo implica, come si diceva sopra, la prevalenza dell'«espressione della pura soggettività del poeta» (e non, per ipotesi, la dimensione del racconto, o del dialogo ecc.), ma il suo **argomento** non è l'amore. Di fatto, negli ultimi decenni il repertorio tematico delle canzoni 'serie' si è enormemente ampliato, e l'amore è ormai, almeno nella canzone d'autore, un argomento molto meno centrale di quanto fosse ai tempi di canzoni come *L'edera*, un argomento sul quale gli autori più aggiornati addirittura ironizzano. Questo è Zappa: «Personalmente odio le canzoni d'amore. Credo fermamente che uno dei motivi per cui esiste un certo qual sottosviluppo mentale negli USA sia da imputare alla gente che cresce ascoltando quella robbaccia. Il tuo subconscio si abitua a determinate situazioni e si crea delle aspettative che nella vita reale non esistono e quindi vengono inesorabilmente disattese. La gente che cresce con questo ideale, rimarrà fregata per tutta la vita»<sup>12</sup>. E questo è Dylan: «Le emozioni allo stato puro non sono il mio forte. Perché vedi, io non scrivo bugie. È dimostrato: la maggior parte delle persone che dicono *ti amo* non lo pensano sul serio. L'hanno dimostrato dei dottori. Allora, l'amore genera molte canzoni. Moltissime, direi»<sup>13</sup>.

La situazione retorica (**direzione del discorso**) è quella della riflessione ad alta voce, non quella del dialogo con l'assente: il *tu* affiora in un unico verso, «Rivui la scelta, rivui il controllo», e non è un *tu* che abbia un'identità riconoscibile (potrebbe essere lo stesso io narrante, sdoppiato), men che meno un ruolo di interlocutore o destinatario. Quanto allo **svolgimento del discorso**, il nesso di significato e d'implicazione tra le strofe non è limpido, neppure quando questo nesso è esplicitato da una congiunzione causale («Perciò io maledico...»); ma è evidente che, a differenza di quanto accade in *Madonna, dir vo voglio* e in *L'edera*, le strofe non amplificano ciascuna in modo diverso il medesimo concetto, così come è evidente che, per quanto labile, esiste un ordine, un'articolazione narrativa che viene anche rafforzata, resa coerente dalla cronologia interna («Arriva l'alba, o forse no» → «Ed ecco arriva l'alba»). Quanto alla **figuralità** e alla **forma dell'espressione**, esse sono tanto originali e idiosincratice da lasciare più volte il lettore-ascoltatore in dubbio circa il loro esatto significato: vale a dire che, come accade normalmente nella poesia moderna, il testo allinea immagini opache, allusive (l'alito di angelo, il camminare sull'acqua, le ali nere, la metafora-guida di «quello che non c'è» ecc.), che appartengono a un codice ristretto del quale il lettore-ascoltatore non ha la chiave (o, con le parole di Barthes, a «un linguaggio diverso» da quello della prosa, un linguaggio che è «il prodotto di una sensibilità particolare»); e organizza queste immagini in una sintassi che ignora i vincoli razionali e rompe la linearità del discorso in prosa, secondo un procedimento ben noto

<sup>12</sup> Cfr. A. Pizzin, *Frank Zappa*, Roma, Editori Riuniti, 2004, p. 47.

<sup>13</sup> Cfr. *Songwriters. Interviste sull'arte di scrivere canzoni*, a cura di P. Zollo, Roma, minimum fax, 2005, p. 89.

ai *songwriters* del secondo Novecento come Dylan, Paul Simon, Bowie, o David Byrne dei *Talking Heads*:

*Tu sei quello che ha introdotto l'idea di Stop Making Sense, che è un concetto liberatorio per un songwriter: poter rinunciare al pensiero lineare e logico nella scrittura delle canzoni.*

C'era un sacco di roba che ascoltavo quando ero più giovane che era così: le canzoni dei Beatles, le canzoni dei Rolling Stones, le canzoni di Bob Dylan. Anche un sacco di canzoni R&B, o quelle di James Brown. Se si prendono i testi da un punto di vista superficiale, sono solo una serie di frasi senza nessuna consequenzialità. Ma grazie al contesto, al suono e al modo in cui vengono dette, quelle particolari parole suscitano una reazione istintiva, e il senso si rivela a livello non logico<sup>14</sup>.

Infine, per quanto riguarda l'**identità dell'io lirico**, il testo non mette in scena una situazione scontata (come, nell'*Edera*, la dichiarazione d'amore e devozione di una donna a un uomo) bensì una situazione fortemente caratterizzata (una riflessione sollecitata da una vecchia foto dell'io narrante bambino), che sembra riflettere l'esperienza reale dell'io biografico. Non solo, a farci prendere sul serio il *Sitz im Leben* di questo testo concorre un altro dato importante, e cioè il fatto che il suo tono amaro e dolente combacia col tono di molte altre canzoni degli Afterhours: il frammento è coerente con l'intero, e questo intero rispecchia la personalità di colui o di coloro che hanno scritto la canzone con un grado di verità infinitamente superiore rispetto a quello che si può trovare nei testi di un cantante degli anni Cinquanta o Sessanta.

5. Ciò che dunque osserviamo, al termine di questo confronto tra la storia secolare della poesia e la storia assai più breve della canzone 'moderna', e tenendo fermi i parametri che abbiamo fissato all'inizio della nostra analisi, è che – a velocità diversa – le due storie hanno un'evoluzione simile:

1. L'amore come argomento quasi esclusivo → una pluralità di argomenti;
2. Prevalenza del discorso a un *tu* assente, come in una lettera → prevalenza del discorso autocentrato, come in un diario;
3. Ripetizione della stessa idea o immagine stanza dopo stanza → progressione della 'trama' verso un finale sorprendente e memorabile;
4. Figuralità repertoriale → figuralità originale, idiosincratice;
5. Trasparenza dell'espressione → opacità dell'espressione;
6. Non identità tra io biografico e io lirico → identità tra io biografico e io lirico.

<sup>14</sup> Intervista a David Byrne, in *Rock Notes*, a cura di P. Zollo, Roma, minimum fax, 2007, p. 42.

L'ultimo tra questi parametri è il più importante, ed è anche quello che giustifica e spiega e modella l'evoluzione degli altri cinque. Gli storici della letteratura hanno spiegato infinite volte quando questa transizione dalla non-identità all'identità, dall'artificio alla verità sentimentale finisce di compiersi. A un certo punto, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, «il primo esame che qualunque poesia deve superare non è più *È fedele alla natura?* oppure *È conforme alle esigenze dei giudici migliori o dell'umanità in generale?*. Si tratta di soddisfare un criterio orientato in senso diverso, cioè: *È sincera? È genuina? Corrisponde all'intenzione, al sentimento e al reale stato d'animo del poeta nel momento in cui egli la componeva?*. L'opera cessa di essere considerata principalmente un riflesso della natura [...]; lo specchio posto davanti alla natura si fa trasparente e concede al lettore profonde intuizioni della mente e del cuore del poeta stesso»<sup>15</sup>. Questa calibratura sul soggetto, anziché sull'oggetto, provoca, nel corpo della poesia, i mutamenti che abbiamo messo in rilievo nel corso della nostra analisi: un ampliamento del repertorio dei temi (non più soltanto la sfera sentimentale ma tutta la vita del poeta), la rinuncia alla finzione del dialogo con un *tu* assente, la tendenza a interpretare come valori, e come requisiti del vero artista, non la 'correttezza', la dignità di un compito ben eseguito, di un oggetto creato secondo i dettami dell'arte, bensì l'originalità, la variazione, la capacità di sorprendere e di tradire le attese del lettore tanto a livello strutturale (nello **svolgimento del discorso**) quanto a livello **figurale**, quanto a livello linguistico (cioè della **forma dell'espressione**).

*Romanticismo, o rivoluzione romantica* è il nome che le storie letterarie danno al momento culminante di questa lunghissima transizione dall'ideale di poesia come imitazione all'ideale di poesia come creazione, cioè come libera e sincera espressione del sentimento. È il momento in cui «si tende a convertire l'*io* lirico da quello che Coleridge chiamava l'*io rappresentativo* alla vera e propria persona del poeta, e a esprimere esperienze e stati d'animo la cui verità possa essere comprovata dalla testimonianza delle lettere e dei diari del poeta stesso»<sup>16</sup>.

Ma una conversione analoga dall'«io rappresentativo alla vera e propria persona» dell'autore si è registrata nella storia della canzone all'altezza degli anni Sessanta. Si è verificata allora la 'rivoluzione romantica' che ha dato a questo genere tradizionale una vita interamente nuova. Che cosa sono state infatti le canzoni fino alla fine degli anni Cinquanta? Che cosa era possibile dire, che cos'è stato detto nelle canzoni fino a quella data? Da una parte, esse conservavano un legame autentico, tanto nel linguaggio quanto nell'esecuzione, con la tradizione popolare della romanza e del belcanto; dall'altra,

<sup>15</sup> M.H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 48.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 162.

parlavano d'amore in termini talmente elementari e generici da rendere vana qualsiasi speculazione intorno allo stile personale dell'interprete o, men che meno, alla sua personale visione del mondo. Naturalmente, questo filone 'preromantico' della canzone pop non si è affatto esaurito: al contrario, occupa ancora grandissima parte dei palinsesti radiofonici, spopola ancora nelle *playlists* (allo stesso modo, il Romanticismo letterario non ha affatto azzerato la produzione di lirica repertoriale e insincera: le librerie e la rete sono piene di questi cascami). Ma a cominciare dagli anni Sessanta è diventato possibile adoperare la canzone per dire cose autenticamente – e non più solo retoricamente – personali sul proprio conto. Quando la *Rock and Roll Hall of Fame* elogia Leonard Cohen per avere, in mezzo secolo di carriera, «raised the songwriting bar», è a questa iniezione di verità e profondità che intende rendere omaggio; e qualcosa di simile fa l'Accademia di Svezia quando assegna a Bob Dylan il premio Nobel per la letteratura. Del resto, non è una rivoluzione che i rivoluzionari abbiano compiuto in maniera inconsapevole, al contrario. Nella celebre intervista del 1971 a Jann Wenner di «Rolling Stone», John Lennon riesce a situare questo passaggio – per usare i termini di Abrams – dall'«io rappresentativo alla vera e propria persona del poeta» all'interno della sua stessa carriera di *songwriter*, alla metà degli anni Sessanta: «Ho cominciato a pensare alle mie emozioni, non so esattamente se la cosa è iniziata con *I'm a Loser* o con *Hide Your Love Away*, o giù di lì. Invece di proiettarmi in una situazione ho cercato di esprimere quello che provavo su me stesso [...]. Credo sia stato Dylan ad aiutarmi a capire, non con una discussione o altro, ma solo ascoltando il suo lavoro [... Prima] non pensavo che le canzoni, le loro parole o altro, avessero alcuna profondità. Erano solo uno scherzo. Poi ho cominciato a essere me stesso nelle canzoni, scrivendole non oggettivamente ma soggettivamente».

Dal contenuto, la 'libertà romantica' si è trasmessa alla forma, cioè a quei caratteri – costruzione del discorso, figuralità, forma dell'espressione – sui quali ci siamo concentrati nella nostra analisi, ed ecco che queste «cose autenticamente personali» hanno anche cominciato a poter essere espresse in un linguaggio tanto idiosincratico quanto quello delle liriche postsimboliste; ecco che anche i testi delle canzoni hanno potuto diventare seducentemente opachi, e aperti a quella integrazione di senso da parte dell'ascoltatore che è lo stigma della 'difficile' poesia moderna. «Spesso – ha spiegato Paul Simon – mi viene in mente un intero pensiero che non mostra nessun tipo di collegamento sensato con quello che lo precede. A quel punto dico: “Dunque, vediamo, che connessione *potrebbe* esserci?” Così, quando arrivo a dover scegliere il terzo pensiero già mi trovo in una direzione precisa»<sup>17</sup>. È una dichiarazione che a un lettore di Leopardi come Marco Santagata può forse far venire in mente una pagina famosa dello *Zibaldone* (la facoltà poetica consiste nel «vedere

<sup>17</sup> Cfr. *Songwriters*, cit., pp. 262-263.

dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnosissime [...] ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte»), ma che è piuttosto in sintonia con i procedimenti analogici che governano buona parte della poesia del Novecento – quella che cantautori colti come Simon non solo conoscono ma dichiarano di prendere come modello:

*Dopo gli anni Sessanta che cosa ti ha influenzato per quanto riguarda i testi?*

Vari poeti che ho letto. (*Pausa*). Wallace Stevens. Derek Walcott. Ho letto molte sue cose. È un poeta di St. Lucia. Influenze caraibiche; un poeta meraviglioso. Seamus Heaney, un poeta irlandese; i suoi lavori mi piacciono proprio. Degli inglesi mi piace Philip Larkin. E molti altri. Uno bravo che mi piace è John Ashbery. Leggo un bel po' di poesia. Ma questa gente in un certo qual modo ha influenzato tutto il mio modo di pensare. O se non altro mi ha aiutato a raggiungere qualcosa verso cui mi dirigevo comunque, d'istinto<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 259.