

*Le parole «attaccapanni» e il
dialogo (interdisciplinare)
possibile*

Giuseppa Vultaggio

Abstract

Articolandosi nei tre livelli «poetico», «musicale» e «poetico-musicale» (La Via 2006), ogni canzone *popular* affida alle parole una parte della progettualità e della rete di significati che intende esprimere. I *lyrics* non sono, cioè, solo catene di sillabe simbiotiche con gli «spazi metrici» (Rosselli 1964) della musica; sono anche versi la cui fisionomia (linguistica, metrica, sintattica, retorica) ha precise implicazioni sia in ambito letterario che musicologico, specie ai fini dell'analisi testuale, dell'osservazione delle interazioni fra linguaggio verbale e musicale, dell'indagine sul riuso della tradizione.

Muovendo da queste premesse, l'intervento si propone di riflettere sul contributo che gli studi letterari possono apportare al dialogo interdisciplinare sulla canzone. Adeguata attenzione sarà rivolta all'ultimo decennio di dibattito italiano intorno alle parole «attaccapanni di una successiva poesia» (Montale 1996); in particolare, si presenteranno gli importanti risultati emersi dagli studi metricologici, che saldano le canzoni sia allo sperimentalismo del Novecento che all'intera storia della poesia italiana, rivelando inoltre dei punti di contatto con i *popular music studies*. L'intervento auspicherà, quindi, una sistematica e capillare ricerca interdisciplinare finalizzata allo studio delle canzoni *popular* italiane e del loro *background* transdisciplinare, che occorre ricostruire a partire dai "contatti" teorici e storiografici tra letteratura e musica.

Le parole «attaccapanni»¹ e il dialogo (interdisciplinare) possibile

Giuseppa Vultaggio

Da quasi quarant'anni di dibattito letterario italiano, la canzone *popular* – già oggetto culturale “postmoderno”, industriale e massificato – emerge come oggetto di studio ibrido, liminare e “illegittimo”, dagli esiti formali di compromesso e dalla poeticità semplificata e superficiale. Eppure, molte di queste riserve hanno preso le mosse da un errore metodologico paradossale e radicato, consistente nell’estrapolare le parole dal testo poetico-musicale originario, per poi studiarle come poesia, ovvero entro lo stesso «orizzonte delle attese» [Giovannetti-Lavezzi 2010, 22] di quest’ultima.

Solo nell’ultimo decennio si è avvertita la necessità di affinare i tradizionali strumenti di lavoro al fine di comprendere meglio un sistema semiotico che amplifica, e non limita, il potenziale di significazione delle parole. Cruciale per l’evoluzione del dibattito è il 2005, anno in cui escono due importanti contributi di Mazzoni e Giovannetti: mentre il primo, insistendo sulla sociologia della ricezione e profetando ironicamente un «nuovo canone umanistico», affronta il problema letterario della canzone nell’ambito del dibattito sulla fine del «mandato sociale» del poeta [Mazzoni 2005, 221-233], il secondo ingloba i versi delle canzoni *popular* nel panorama metrico del secondo ‘900 e ne registra un’omologia funzionale con i versi “accentuali”.²

¹ La citazione è tratta dal seguente passo di un articolo di Montale apparso sul «Corriere della sera» del 4 agosto 1963: «La verità è che [...] solo la parola poco o punto poetica sopporta di essere l’attaccapanni di una successiva poesia» [Montale 1996, 400].

² Secondo Giovannetti, «esiste un dominio metrico particolare dove il sillabismo italiano giunge a un compromesso onorevole con altri principi, in effetti creando un sistema che non possiamo non definire tonico, prima ancora che sillabo-tonico. Si tratta dell’ambito della canzone che maggiormente è stata condizionata dai ritmi stranieri.» [Giovannetti 2005, 124-125]. “Accentuali” è qui da intendersi nell’accezione che Fortini delinea nei tre saggi metrici del biennio 1957-1958 [oggi in Fortini 1987, 325-358], lo stesso in cui il critico collaborò con i Cantacronache di Torino.

A questi lavori seguono, nel giro di pochi anni, il volume *Poesia per musica e musica per poesia* di La Via [La Via 2006] e il convegno *Poesia e canzone d'autore in Italia*, organizzato a Siena dal Centro Studi De André nell'ottobre 2007;³ un nuovo contributo metricologico di Giovannetti [Giovannetti 2008] e quello, dedicato ai versi per musica nella tradizione letteraria italiana, di Luca Zuliani [Zuliani 2009]; il debutto della serie di studi *La canzone d'autore, fra musica e poesia* nel 2011,⁴ e l'intero numero XLVI, il primo del 2012, della rivista «Semicerchio».⁵

Grazie ai risultati di queste ricerche, i tempi si possono dire maturi perché gli studi letterari sulla canzone si aprano a un sistematico dialogo interdisciplinare, intorno a metodi e risultati di lavoro, con i *popular music studies*,⁶ per arrivare a un confronto più consapevole con i testi e, così, risolvere o evitare rischiosi errori prospettici. Primo tra tutti, la definizione stessa dell'oggetto di lavoro: solo se si concepisce la canzone *popular* come un *textus*⁷ articolato nei tre livelli

³ Gli atti del convegno sono poi stati raccolti nel volume *Il suono e l'inchiostro*, uscito nel 2009 per le cure del Centro Studi De André [Centro studi De André (cur.), 2009].

⁴ La collana, pubblicata dalla romana Carocci, comprende volumi su De André [Cosi-Ivaldi 2011], Paolo Conte [Bico-Guido 2011] e Bob Dylan [Bratus 2011].

⁵ La breve bibliografia fin qui proposta, che integra quella recentemente approntata da Francesco Stella [Stella 2011, 9-21], ricostruisce un frammento piccolo e recentissimo del ben più vasto ambito di studi sulla poesia per musica, della cui ricchezza danno l'idea, tra quelli già ricordati, i lavori di La Via [La Via 2006] e Zuliani [Zuliani 2009]. Tra gli studi sulla poesia per musica usciti nello stesso arco cronologico tracciato per la prima bibliografia, si segnalano: lo studio critico, curato da Francesco Sanvitale [Sanvitale (cur.) 2002], sulla romanza italiana da salotto, genere a lungo considerato privo di pretese artistiche e qui riabilitato; i volumi *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900* [Tatti (cur.) 2005] e *Metro e canto nell'opera italiana* [Fabbri 2007, ed. ampliata di Fabbri 1988], che testimoniano l'ininterrotta fortuna degli studi sulla librettistica e sull'opera; i lavori di critica musico-letteraria di Linda Pennings e Francesca Petrocchi, entrambi del 2009, che, occupandosi del rapporto tra musica e letteratura nel primo trentennio del '900, offrono due riflessioni indipendenti ma con qualche punto di contatto tematico (l'unità delle arti, le avanguardie, le collaborazioni tra i musicisti della Generazione dell'80 e i poeti puri). Da questa pur ristretta bibliografia emergono una serie di questioni più volte ricorrenti e tutt'altro che prive di interesse anche in ambito *popular*: in primis, lo studio delle fonti della produzione poetico-musicale, da condurre a partire da un'indagine incrociata sulle rispettive "tradizioni interne" letteraria e musicale, e insieme a un approfondimento teorico sulle strategie di «transcodificazione» [Ferroni in Tatti 2005, III] dal letterario al poetico-musicale.

⁶ Nei *popular music studies* la riflessione interdisciplinare risulta programmaticamente avviata già dall'inizio degli anni '80 [Tagg 1985, 539-546].

«poetico», «musicale» e «poetico-musicale» [La Via 2011, 12] può infatti risultare evidente che alle parole spetta soltanto una parte della progettualità e della rete di significati che la testualità integrale della canzone intende esprimere.

Le parole, cioè, non possono essere studiate in modo del tutto autonomo per almeno due ragioni: non solo perché trasformare un livello di articolazione interna in un testo a sé è evidentemente un'operazione arbitraria; ma anche perché recidendo i legami tra le diverse componenti del codice si perderebbero quelle “negoziazioni” tra linguaggi e sistemi di significazione in cui risiede gran parte dei significati, oltreché il maggior interesse, dei testi poetico-musicali [La Via 2006].

Allo stesso tempo, tuttavia, è un dato di fatto che, comunque si pensino le parole delle canzoni, o come catene di sillabe simbiotiche con gli «spazi metrici» [Rosselli 1964, 179-186] della musica, o come repertori tematici organizzati in una nuova “tradizione interna” o come pure fotografie sociologiche [Frith 1990, 117-142; Middleton 1994, 310-315], esse mantengono una fisionomia (non solo semantica ma anche linguistica, sintattica, stilistica) precisa e riconoscibile. Infatti, come Umberto Fiori ha osservato lavorando su *Come together* dei Beatles,⁸ anche «alle parole e addirittura all'arida sintassi» si devono «il “suono” e il “tiro” di un pezzo» [Fiori 2003, 97].

Ne deriva che anche un aspetto formale decisivo come la negoziazione tra metrica delle parole e metrica musicale si rivela insufficiente a decidere, da solo, i *lyrics*: per quanto intuitiva e banale, questa acquisizione prova in realtà, riaprendo una *vexata quaestio*, che le parole delle canzoni sono qualcosa di più che riempitivo di quella “mascherina” che «segna il confine invalicabile fra il poeta e il paroliere» [Coveri 1996, 14], fra autonomia della poesia ed eteronomia del livello «poetico» della canzone *popular*.⁹

⁷ Il sostantivo latino “textus” (tessuto, da *texere*) consente sia di recuperare immediatamente l'accezione etimologica di “testo”, che di riproporre la «metafora [di lunga tradizione letteraria] in cui le parole che costituiscono un'opera sono viste, dati i legami che le congiungono, come un tessuto» [Segre 1985, 28]. La sua riproposizione in questo articolo intende, in particolare, mettere in primo piano i «legami» formali tra i diversi «sistemi linguistico-espressivi» [La Via 2011, 11] che si saldano fra loro nella testualità della canzone.

⁸ L'esperimento in questione è raccontato da Fiori nell'articolo *Servono, al rock, le parole?* [oggi in Fiori 2003, 81-98], originariamente apparso in «Musica/Realtà», n. 24, dicembre 1987, pp. 49-66.

In altre parole, il risultato formale, tecnico, dell'incontro fra i linguaggi verbale e musicale è solo un primo versante del discorso sulla metrica delle parole: oltre a essere forma "negoziata", essa è infatti anche strumento di significazione e "luogo" della coesione dei significati del *textus* «tridimensionale» [La Via 2011, 18], in quanto, «dopo aver condizionato in partenza la scelta dei segni, opera ad accentuare, precisare o modificare il significato dei segni stessi» [Segre 1997, 791].¹⁰ In questo senso, infine, le scelte metriche rientrano a pieno titolo, al di là delle pratiche compositive, nei segni distintivi di una "voce", di un'autorialità.

Per verificare queste proposte, insieme teoriche e pragmatiche, si è scelto di presentare brevemente l'esempio tenchiano di *Mi sono innamorato di te* (1962),¹¹ oggetto di un «confronto impossibile» (con una poesia di Vittorio Sereni) durante il ricordato convegno di Siena [Dal Bianco 2009, 214-220].¹²

Prese da sole e lasciate a una «lettura silenziosa», le parole di Tenco risultano «non analizzabili con gli strumenti della poesia» e i versi «casuali», tradendo un'«indifferenza dell'autore» [Dal Bianco 2009, 217] al problema metrico. Tuttavia, alla luce di quanto visto fin qui, è evidente che per «rendere palesi le regole di costruzione insite nei versi» [Tomasevskij 1968, 91, cit. in Gallotta 2001, 19] occorre sviluppare ulteriormente l'analisi, mettendo i *lyrics* a sistema non solo con la lingua e la sintassi, ma anche con la macrostruttura musicale del brano (AABA).

Si riportano perciò nella Tabella 1 le strofe I e III (*bridge*), ciascuna nella doppia versificazione stampata sul *booklet* di L. Tenco, *I grandi successi*, BMG Ricordi, 2001, CD e trascritta dall'ascolto dell'incisione

⁹ A differenza di Montale (cfr. n. 1), Fortini lega l'eteronomia dei *lyrics* a ragioni normativo-strutturali, sostenendo che nella costruzione del discorso poetico si dà «una specie di illusione di maggiore libertà» [Fortini 1996, 62].

¹⁰ Si noti che Segre aveva pensato per soli testi poetico-musicali "colti" l'intervento teorico qui citato: il suo sostanziale accordo con diverse osservazioni di La Via, nonostante che i due studiosi lavorino in ambiti e su testi poetico-musicali differenti, ne ha incoraggiato questa riproposizione.

¹¹ Arrangiato da Giampiero Boneschi, il brano viene inizialmente inserito nell'EP Ricordi (SRL 10-290), uscito nell'ottobre 1962, e poi stampato nuovamente, a distanza di poche settimane, nel 33 giri *Luigi Tenco*, Ricordi MRL 6023 [De Angelis-Deregibus-Sacchi (curr.) 2007, 515 sgg].

¹² Anche Giovanna Marini ha curato, in altra occasione, un'analisi del brano di Tenco [Marini 2007, 187-201].

ivi contenuta. Ogni verso è accompagnato, da sinistra a destra, dal numero di riferimento e da una lettera (minuscola per le lunghezze inferiori all'endecasillabo) che indica lo schema metrico; nel rispetto delle norme tipografiche suggerite da Beltrami [1996, 9], l'esatta misura dei versi è indicata con «un numero in indice a destra della lettera», seguito da “t” quando il verso è tronco.

	versione stampata (<i>booklet</i>)		versione trascritta	
	1	a _{10t} Mi sono innamorato di te	1	a _{10t} Mi sono innamorato di te
	2	B ₁₁ perché non avevo niente da fare	2	a _{3t} perché
strofa I	3	B ₁₃ il giorno volevo qualcuno da incontrare	3	b ₉ non avevo niente da fare
	4	B ₁₃ la notte volevo qualcosa da sognare.	4	c ₃ il giorno
			5	b ₁₀ volevo qualcuno da incontrare
			6	d ₃ la notte
			7	b ₁₀ volevo qualcosa da sognare.
	1	B ₁₂ Ed ora che avrei mille cose da fare	1	h ₃ Ed ora
strofa III (<i>bridge</i>)	2	f ₉ io sento i miei sogni svanire	2	i ₃ che avrei
	3	b ₇ ma non so più pensare	3	b ₇ mille cose da fare
			4	l ₉ io sento i miei sogni svanire
			5	m _{4t} ma non so
	4	a _{7t} a nient'altro che a te.	6	b ₄ più pensare
			7	a _{7t} a nient'altro che a te.

Tabella 1. L. Tenco, *Mi sono innamorato di te*, strofe I e III (*bridge*).

Integrando la Tab. 1 con l'ascolto, risulterà chiaro che Tenco ha trattato i versi come strumenti tecnici al pari di un accordo o di un portamento di voce, ovvero come una componente strutturale di un codice complesso e plurale. Infatti, le maggiori “anomalie” metriche, ovvero la parola-verso «perché» (vv. II e III, 2) – isolata con un *enjambement* che viola «il normale profilo prosodico della lingua [...] lasciando scoperta in punta di verso» [Zuliani 2009, 41] una congiunzione subordinante che deve assecondare gli accenti musicali – e i versicoli «il giorno» (vv. I, II e IV, 4) e «la notte» (vv. I, II e IV, 6), sono evidentemente marcate come spie di coesione tra macrostruttura formale e piano del significato. Tenco le utilizza, cioè, come puntelli che, ricorrendo sempre in punti precisi e invariati, costruiscono l'intelaiatura che accoglie le *variationes* e le evoluzioni non solo formali del testo; la loro assenza nel solo *bridge* è ulteriore spia del *turning point* che lì si consuma [Fabbri 2002, 108-131].¹³

Uscire dalla monodimensionalità “scrittocentrica”¹⁴ della letteratura permetterà inoltre di affrontare diversamente anche il problema della scelta del testo di riferimento su cui condurre l'analisi: da una parte, i

popular music studies hanno chiarito che questo non può che essere l'incisione, ovvero che lo studio va condotto sull'ascolto, di cui la trascrizione è una semplice annotazione a scopo analitico [La Via 2011, 19-20; Middleton 1994, 151-181]; dall'altra, in ambito letterario, riflettendo sul problema della versificazione delle canzoni, Zuliani ha spiegato che «la trascrizione di una canzonetta [...] non è altro che la sua segmentazione in base alle frasi e alle semi-frasi musicali» [Zuliani 2009, 68].

Se a queste due posizioni si aggiunge la frequente inaccuratezza anche filologica dei *lyrics* stampati sui *booklet* dei dischi [De Angelis 2009, 249-251], risulterà evidente non solo perché si sia scelto di condurre la rilettura tenchiana sulla versificazione trascritta, ma anche, al di là dell'esempio specifico, perché si ritiene di non poter trascurare la versificazione trascritta neppure quando si studino *lyrics* "idiografi".

Naturalmente, lavorare sulla versificazione trascritta vuol dire lavorare su parole ancora pienamente calate nella metrica della musica: studiare lo scarto tra la registrazione fedele delle «acrobazie prosodiche» [Zuliani 2009, 16] e un'eventuale successiva "normalizzazione" di queste (rispetto ai coevi usi grafici puri) lascerebbe affiorare, con un'operazione tutt'altro che priva di interesse anche in ambito musicologico, le negoziazioni messe a frutto dal cantautore nelle proprie scelte metriche.¹⁵

Queste andranno dunque, anzitutto, collocate non solo nel singolo testo poetico-musicale analizzato, ma anche nell'intero respiro della poetica autoriale (pratiche compositive comprese). Solo così sarà possibile rintracciare l'idea di metrica operante e pertinentizzata nelle singole "voci" e mappare adeguatamente le intersezioni, ancora sottovalutate, tra storia della canzone e storia della poesia italiane.

¹³ Tenco fa del *bridge* il punto di svolta dell'intera costruzione e significazione testuale (dal piano musicale, a quello performativo, a quello lirico-narrativo): è qui che si smorza la provocazione lanciata in apertura, originale svolgimento del più classico *topos* amoroso. Si noti anche che il secondo verso della strofa conclusiva è ancora un trisillabo, ma piano («e adesso»).

¹⁴ Il termine allude sia alla tradizionale concezione occidentale di "letterarietà" (contrapposta tanto a "paraletterarietà" quanto a "oralità") che alla definizione di «centralità della notazione» proposta da Tagg [cit. in Middleton 1994, 153], suggerendo un ulteriore punto di contatto tra le problematicità che i testi poetico-musicali *popular* pongono nei due ambiti disciplinari letterario e musicologico.

¹⁵ È infatti da credere, con Gallotta, che «la conoscenza del testo separatamente e in unione con la musica, rimanga un fattore di primaria importanza» [Gallotta 2001, 121] sia ai fini dell'esecuzione

Per affrontare più da vicino questi spunti, si è scelto di proporre un secondo esempio: *Il suonatore Jones* di Fabrizio De André, ultima traccia di *Non al denaro, non all'amore nè [sic] al cielo*, il disco «liberamente tratto» [De André 1971, Note di copertina] dall'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters.

La «trasposizione»¹⁶ deandreaiana dei nove epigrammi di Masters è anzitutto il risultato interessantissimo di un lavoro da «artigiano del mosaico» [Marrucci, 2009, 107], che pensa il sistema metrico come uno dei luoghi privilegiati della negoziazione tra riconoscibilità del modello letterario e riconoscibilità della propria “voce” di cantautore, ovvero come compromesso fra gli originari legami fra piano del contenuto e piano dell'espressione del testo-fonte e l'originalità della sua «traduzione intersemiotica» [Zeppegno 2007, 166-167].

Inoltre, l'interesse dell'esempio de *Il suonatore Jones* risiede non solo nella sua fisionomia testuale vera e propria, ma anche negli strumenti e nelle competenze di volta in volta messi in campo nell'ambito del processo di riscrittura e di codificazione in un diverso sistema espressivo. De André e Giuseppe Bentivoglio, che lavorano insieme a tutti i testi delle canzoni dell'album, muovono infatti i primi passi creativi sulla traduzione di Masters approntata da Fernanda Pivano,¹⁷ attingendovi come a un esempio autorevole, e tuttavia senza mai perdere

che dell'analisi. Per questo sarebbe interessante analizzare un esempio cantautorale nato come «transcodificazione» [cfr. *supra*, n. 5] di un testo poetico puro, osservando in primo luogo le trasformazioni metriche e mettendo in luce eventuali punti di convergenza teorici fra le acquisizioni dei *popular music studies* e la ricerca metrica italiana del secondo Novecento.

¹⁶ “Trasposizione” è termine che «richiama l'attenzione sull'andare al di là del testo di partenza, attraversandolo, ossia moltiplicandone le potenzialità semantiche. [...] Parlare di trasposizione porta dunque con sé l'idea di una struttura ordinata ma flessibile, che regge il passaggio trasformativo da un testo all'altro rispettando, al contempo, le differenze e le singole coerenze e coesioni interne» [Dusi 2000, 32]. Secondo la proposta di Dusi, sotto il termine “trasposizione” possono essere «racchiusi tutti i casi di “traduzione intersemiotica”, “trasmutazione” o “adattamento”» [*ibid.*, 31].

¹⁷ La prima edizione italiana dell'*Antologia di S. River* [sic] vede la luce per i tipi di Einaudi nel 1943: contiene la traduzione di una scelta di testi e si deve a una giovanissima Pivano, che aveva ricevuto la raccolta poetica in dono da Cesare Pavese. La prima traduzione integrale con testo a fronte uscirà invece nel 1948. Per il ruolo di Pavese nella storia editoriale italiana dell'*Antologia di Masters* e per un punto sul contributo dello scrittore torinese alla traduzione approntata dalla Pivano, cfr. Moscardi [2013].

un rapporto libero e diretto con il testo originale [Divizia 2012, 22]. È solo successivamente, su una prima stesura “di lavoro” delle parole, che Nicola Piovani inizia a lavorare per l’arrangiamento del brano, optando all’ultimo momento per una soluzione «semplice», con grande protagonista il flauto accompagnato dalla chitarra [Cosi-Ivaldi 2011, pp. 107-108].¹⁸ Infine, i versi vengono cesellati sulla metrica della musica, fino ad assumere la fisionomia che hanno nel disco e nel *booklet*,¹⁹ che com’è noto include accanto ai nove testi anche un dittico di interviste – una immaginaria a Masters sull’*Antologia*, e una al cantautore sull’album – firmato dalla Pivano.

Nella Tabella 2 si riportano, rispettivamente, la versificazione idiografa apparsa sul *booklet* del disco del 1971 e il testo originale di Masters [2009, 122]. Ogni verso è accompagnato, da sinistra a destra, dall’indicazione della strofa e del numero di riferimento; i caratteri in grassetto indicano l’accento nell’esecuzione cantata (colonna a sinistra) e nella lettura metrica (colonna a destra); l’uso dei diversi colori, infine, evidenzia le corrispondenze testuali tra il modello americano e la riscrittura di De André.

Confrontando la versificazione del *booklet* con l’ascolto, si nota che essa non segnala in alcun modo le due strofe strumentali (tra IV e V), cuore anche tematico del brano, costruite sul dialogo tra due flauti: protagonista assoluto dell’arrangiamento, lo strumento è qui voce viva di Jones, musicista per amore della libertà, ovvero della «disponibilità» [De André 1971, note di copertina] che lo connota come personaggio positivo in una galleria di storie e ritratti a tinte fosche. Osservando l’organizzazione delle strofe, si rileva inoltre che tutte risultano articolate in cinque versi, con la sola eccezione della IV, che ne conta solo quattro; a questa disomogeneità grafica, tuttavia, non corrisponde alcuna irregolarità nella struttura del testo poetico-musicale, e non cambiano la lunghezza dei fraseggi musicali e la durata delle strofe.

¹⁸ Proprio la centralità del flauto nell’arrangiamento del brano fa sembrare poco plausibile che il violino del «fiddler» di Masters si sia trasformato in un flauto per sole «ragioni metriche», come invece De André ha più volte dichiarato [De André, 1971, note di copertina].

¹⁹ L’edizione discografica di riferimento è Fabrizio De André, *Non al denaro non all’amore nè al cielo*, Produttori Associati, 1971, PA/LP 40.

			<i>Il suonatore Jones</i> (De André, 1971, Note di copertina)	<i>Fiddler Jones</i> (Masters, 2009, p.122)
Strofa I	a	8sdr	In un vortice di polvere gli altri vedevan siccità, a me ricordava la gonna di Jenny in un ballo di tanti anni fa.	5
	b	8t		
	c	6		
	d	5		
	5 b	9t		
Strofa II	e	7	Sentivo la mia terra vibrare di suoni, era il mio cuore, e allora perché coltivarla ancora, come pensarla migliore.	10
	f	6		
	g	5		
	H	11		
	10 g	8		
Strofa III	i	9	Libertà l'ho vista dormire nei campi coltivati a cielo e denaro, a cielo ed amore, protetta da un filo spinato.	15
	j	7		
	k	6		
	g	6		
	15 l	9		
Strofa IV	m	9	Libertà l'ho vista svegliarsi ogni volta che ho suonato per un fruscio di ragazze a un ballo, per un compagno ubriaco.	20
	l	8		
	n	10		
	o	8		
Strofa V	20 b	8t	E poi se la gente sa, e la gente lo sa che sai suonare, suonare ti tocca per tutta la vita e ti piace lasciarti ascoltare.	
	P	11		
	q	6		
	r	6		
	p	10		
Strofa VI	25 s	9	Fini con i campi alle ortiche, fini con un flauto spezzato e un ridere rauco e ricordi tanti e nemmeno un rimpianto	
	l	9		
	t	6		
	u	6		
	v	7		

Tabella 2. F. De André, *Il suonatore Jones* a confronto con *Fiddler Jones* (E. L. Masters)

Quanto agli accenti segnalati in tabella sul testo di De André (che fanno riferimento all'esecuzione cantata), infine, si noterà che la distanza fra due accenti successivi è il corrispettivo esatto di una misura. Si noti anche che il brano è in tempo tre quarti [De André 1978, 30-31], scelta che contribuisce a rendere coeso il *textus* del disco attraverso il rimando a *La collina*, il brano apripista – anch'esso in tempo tre quarti – in cui Jones appare per la prima volta, dipinto a pennellate veloci, per poi tornare da protagonista (privilegiato, come denuncia il nome pro-

prio che nessuno degli altri personaggi di De André può vantare)²⁰ nel finale del disco.

Resta quindi valido anche per le parole italiane di De André quanto Dai Griffiths [2003, 43] osserva enunciando il concetto di *verbal space*:

48

Tonal music's phrasing creates spaces which the words in performance occupy: we can visualize the combination of consistent phrasing and words producing lines. [...] I call the function of music phrasing in pop songs verbal space.

Anche i *lines of words* cantati da De André funzionano infatti come grumi di sillabe che si raccolgono e organizzano attorno agli accenti musicali, ovvero ai tempi forti delle misure musicali. In quest'ottica, evidentemente, il computo sillabico – di cui non si può avere esatta e precisa percezione durante l'ascolto – cessa di essere pertinente, divenendo un semplice «key-indicator of word-presence in the line».

Il successivo Esempio 1, che prende a riferimento proprio l'impostazione analitica e gli esempi proposti da Griffiths, mostra inoltre più da vicino la coincidenza degli accenti forti della musica con gli accenti metrici della versificazione scritta, risultato dell'accurato percorso di scrittura e di rielaborazione scelto da De André e dai suoi collaboratori. In particolare, la prima riga indica con la X il tempo forte di ogni battuta (primo movimento), mentre la seconda, mediante il simbolo /, i confini di verso secondo la versificazione di riferimento già vista nella Tab. 2; la terza riga riporta, infine, la scansione sillabica delle parole, il simbolo $_$, segnalando sinalefe tra due vocali successive (anche in

²⁰ Sulle scelte onomastiche del disco di De André si è a lungo insistito, perché giustamente ritenute la prima spia del lavoro di interpretazione e di trasposizione che il cantautore compie sul testo letterario. Strappati al realismo asettico della provincia americana e protestante e «inseriti nel nostro tipo di vita sociale» [De André, 1971, note di copertina], i protagonisti del disco del 1971 lasciano ognuno il proprio nome e cognome (con l'unica eccezione, come si è visto, di Jones), divenendo universalizzazioni, archetipi, [Izzo 2007, 103; Zeppego 2007, 151; Balestra 2004, 115 cit. in Così-Ivaldi 2011, 106], che De André rimaneggia per «rendere il libro attuale, contemporaneo» [De André, 1971, Note di copertina]. Muovendo dall'analisi del lavoro di De André e di fatto avvalorando l'indicazione metapoetica del cantautore, Donatella Izzo [2007, 104] osserva: «Nelle poesie estrapolate dall'*Antologia*, De André immette [...] elementi direttamente connessi agli anni Sessanta e Settanta, che calano i motivi tematici apparentemente astratti e universali cui rimanda il titolo in contingenze talora brucianti».

punta di verso, come accade tra i vv. 4 e 5), e l'uso del grassetto gli accenti metrici.

X X X X X X X
 A me ri cor da va / la gon na di Jen ny_in un bal lo di tan ti_an ni fa

Esempio 1. F. De André, *Il suonatore Jones*, strofa I, vv.3/5.

Ma quale fisionomia assumerebbero e assumono questi versi di De André una volta estrapolati dalla musica, ovvero fissati nel paratesto idiografo del *booklet*? La domanda non sembra inopportuna, tanto più che l'analisi del paratesto è incoraggiata sia dalla sua portata innovativa – l'uso del *booklet* arriva in Italia proprio in quel giro di anni –, che dalle sue ragioni e funzioni rispetto al *textus* del disco. Se l'intervista immaginaria a Masters collabora certamente alla costruzione di una successiva e ancora maggiore fortuna italiana²¹ dell'*Antologia*, l'intervista al cantautore fornisce delle precise indicazioni riguardanti l'album e la sua fonte letteraria (con annesse indicazioni storico-critiche), perché l'ascoltatore possa non solo riconoscerla e meglio comprenderla, ma anche apprezzarne al meglio la nuova fisionomia formale e di contenuti. Il cantautore attribuisce cioè al paratesto una evidente funzione metatestuale.

Anzitutto, si osserva che i versi di De André – che, come evidenzia già la Tab. 2 attraverso l'uso dei diversi colori, incastrano piuttosto liberamente i diversi tasselli del componimento di Masters – mostrano una tessitura fonico-timbrica “poetica”, accurata e nuova rispetto al modello (sia originale che in traduzione), fatta di ripetizioni (quasi allusioni a uno stile formulare, come nei casi di «Libertà l'ho vista» e di «Finì con», nelle strofe III, IV e VI) e allitterazioni (molto efficace anche la paranomasia gonna-Jenny (vv. 3-4), per ottenere la quale De André si spinge a manipolare l'onomastica di Masters, che pure non avrebbe procurato difficoltà di ordine metrico), oltreché di rime perfette e imperfette: particolarmente interessante la sequenza dei segmenti fi-

²¹ Nell'intervista immaginaria a Masters contenuta nelle note di copertina del disco, la Pivano documenta ben trentasei edizioni, tutte pubblicate da Einaudi, tra il 1943 e l'uscita dell'album di De André, nell'ottobre 1971.

nali dei versi delle strofe II e III, assonanti fra loro (*cuore-ancora-migliore-dormire-coltivati-denaro-amore-spinato*) a costituire un'unica trama fonica variata di verso in verso, cui spettano le medesime funzioni strutturali e di senso di tradizionale pertinenza dello schema delle rime. In secondo luogo emerge che, fissati sulla carta, i versi di De André oscillano tra le cinque e le undici sillabe (si notino, ad esempio, gli endecasillabi «E la gente lo sa che sai suonare» e «E allora perché coltivarla ancora», accentato sulla quinta sillaba) e i due e quattro accenti metrici, e mostrano un andamento prevalentemente dattilico. Anche nei versi di De André fissati nel paratesto, dunque, «si avverte la presenza [...] di un'inclinazione a istituire una qualche legalità metrica» [Zeppegno, 2007, 150], assicurata non dal sillabismo – siamo infatti in un contesto chiaramente anisosillabico –, quanto piuttosto dall'isocronia degli accenti. Si potrebbe, cioè,

applicare a questi versi il concetto di metrica accentuale, impiegato per descrivere in certa poesia italiana del Novecento nella cui versificazione il numerismo degli accenti si sostituisce al principio sillabico, rendendo influente il numero delle sillabe e assai variabile [in termini di numero di sillabe] la distanza [fissa, invece, in termini di durata]²² che separa un accento ritmico da quello successivo [Zeppegno 2007, 151].

Questa osservazione, le cui basi teoriche sono indicate dall'autrice nello studio metrico di Aldo Menichetti [1993], va inoltre affiancata a una serie di interventi approntati da Paolo Giovannetti tra il 2005 e il 2009 e dedicati proprio alla metrica accentuale e all'elaborazione teorica che ne diede, nei saggi metrici pubblicati nel biennio 1957-1958, il critico, poeta e traduttore Franco Fortini [1987, 325-358]. È infatti qui che, come rileva Giovannetti, Fortini enuncia per la prima volta la teoria del verso accentuale, che ritiene caratterizzare la produzione poetica italiana a partire dalla metà degli anni '40, e che pone il problema dell'eredità del versoliberismo, nonché del superamento della tradizionale metrica sillabica a vantaggio del principio isocronico (come forma di regolarizzazione dell'anisosillabismo), ovvero del primato dell'accento metrico (o centroide):

²² Le parole aggiunte tra le due parentesi quadre sono mie.

Se si considerano nel loro insieme i testi poetici del nostro tempo, credo si possa affermare [...] che il verso si fonda su di un compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale fra l'uno e l'altro di questi. [...] L'elemento prevalente sembra essere quello temporale, ovvero l'isocronismo tra gli accenti forti [Fortini 1987, 343-344].²³

Muovendo da queste premesse fortiniane, Giovannetti rileva e argomenta nella metrica della canzone uno spostamento dalla metrica sillabico-tonica al verso accentuale [Giovannetti 2008, 185-203; 2009], sostenendo l'applicabilità dei rilievi fortiniani alla scrittura dei versi per *popular music*, specie nel rap e nelle canzoni scritte a partire dagli anni Sessanta, ovvero dopo le due rivoluzioni dei Cantacronache torinesi (1956-58) e della sanremese *Nel blu dipinto di blu* (1958).

La sua tesi "neometrica" appare ancora più interessante se si pensa che un verso concepito nel modo fortiniano e accentuale che si è più sopra illustrato – tutt'altro che ingenuo, e documentato anche dai manuali di metrica di Menichetti [1993], Giovannetti e Lavezzi [2010] e Beltrami [2011] – trova ulteriori, e tra loro diversissimi, riscontri teorici (oltreché applicativi) nel Novecento puro italiano: dalla prefazione ai *Poemi lirici* di Riccardo Bacchelli (1914) all'introduzione di Giuliani all'antologia dei *Novissimi* (1961), ai già citati *Spazi metrici* di Amelia Rosselli (1962) [Giovannetti 2008, 145-146].

In conclusione, le analisi testuali e gli studi di cui si è fin qui dato notizia ci permettono di rilevare due elementi importanti. Anzitutto, è significativo il sostanziale accordo tra la tesi del metricista italiano e quella del musicologo anglosassone (che non compare tra le fonti di Giovannetti): sottolinearlo non vuol dire tentare di neutralizzare o di trascurare le specificità e i diversi ambiti ("prosodici", oltreché disciplinari, storico-geografici e culturali) di lavoro dei due studiosi, ma cominciare ad aprire un ventaglio di strade di lavoro ancora da esplorare, e da esplorare con strumenti teorici e tecnici "consapevoli", ovvero interdisciplinari.

²³ Come sottolinea Giovannetti [2008, 144], la proposta di Fortini non mancò di suscitare perplessità tra critici e metricisti: così avveniva, ad esempio, per Pier Marco Bertinetto, i cui maggiori dubbi riguardavano la reale possibilità, per una lingua dalla prosodia non quantitativa come quella italiana, di rinunciare ad organizzare la propria metrica sulla base del "naturale" principio sillabico.

Una seconda buona ragione per proseguire in questa direzione di lavoro è l'elemento strettamente storico-cronologico che emerge dagli studi di Giovannetti, ovvero la coincidenza, tra gli estremi cronologici del 1956 e del 1963, di una stagione cruciale per la metrica italiana post-versolibberista e di una stagione altrettanto cruciale per la canzone italiana (investita da un profondo rinnovamento, che passa anche per il diverso trattamento delle parole). Non risulterà inopportuno aggiungere, a questo proposito, che il biennio in cui Fortini scrive i saggi metrici citati più sopra, che rientra in questo medesimo giro di anni, è lo stesso in cui il poeta collabora con i Cantacronache torinesi. È per queste ragioni, dunque, che si ritiene urgente e necessario continuare a studiare, con sistematicità e con strumenti e prospettive di lavoro interdisciplinari, testi e *testi*, al fine di chiarire così che cosa la canzone e la poesia italiane si debbano, reciprocamente (e con quanta sistematicità), in quegli e a partire da quegli anni fecondi e decisivi, e con quali acquisizioni di ritorno nei rispettivi ambiti di lavoro.

Riferimenti bibliografici

- Beltrami P. (1996), *Gli strumenti della poesia: guida alla metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Beltrami P. (2011), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Bico M.–Guido M. (2011), *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Carocci, Roma.
- Bratus A. (2011), *Bob Dylan. Un percorso in sedici canzoni*, Carocci, Roma.
- Centro Studi De André (2009) (cur.), *Il suono e l'inchiostro*, Chiarelettere, Milano.
- Cosi C.–Ivaldi F. (2011), *Fabrizio De André. Cantastorie tra parole e musica*, Carocci, Roma.
- Coveri L. (cur., 1996), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara.
- Dal Bianco S. (2009), *Sereni-Tenco: un confronto impossibile*, in Centro Studi De André (2009), pp. 214-220.
- De Angelis E. (2009), *Nota*, in Centro Studi De André 2009, pp. 249-251.
- De Angelis E.–Deregibus E.–Sacchi S. (curr., 2007), *Il mio posto nel mondo*, BUR, Milano.
- De André (1978), *Non al denaro non all'amore nè al cielo*, Editori Riuniti, Milano.

- Divizia P. (2012), *Leonard Cohen e i cantautori italiani: i casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori*, «Semicerchio», 46/1, pp.15-22.
- Dusi N. (2000), *Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, «Versus. Quaderno di studi semiotici», 85/86/87, gennaio-dicembre 2000, pp. 3-54.
- Fabbri F. (2002), *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma.
- Fabbri P. (2007), *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino.
- Fiori U. (2003), *Scrivere con la voce*, Unicopli, Milano.
- Fortini F. (1987), *Saggi Italiani*, vol. I, Garzanti, Milano.
- Fortini F. (1996), *Risposte su canzone e poesia. Intervista a Franco Fortini*, in L. Coveri (cur.), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea, Novara, pp. 55-66.
- Frith S. (1990), *Perché le canzoni hanno un testo?*, in Id., *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, EDT, Torino, pp. 117-142 (ed. orig. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Polity Press, Oxford, 1988).
- Gallotta B. (2001), *Manuale di poesia e musica*, Rugginenti, Milano.
- Giovannetti P. (2005), *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma.
- Giovannetti P. (2008), *Dalla poesia in prosa al rap*, Interlinea, Novara.
- Giovannetti P. (2009), *Il verso di canzone: una neometrica dal basso?*, in Centro Studi De André (cur., 2009), pp. 151-159.
- Giovannetti P.-Lavezzi G. (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- Griffiths D. (2003), *From Lyrics to Anti-lyrics: Analyzing the Words in Popular Song*, in A. Moore, *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 39-59.
- Guarnieri Corazzol A. (2000), *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano.
- Izzo D. (2007), *La Spoon River di Fabrizio De André*, «Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani», 14/34, pp. 96-111.
- La Via S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- La Via S. (2011), *La "canzone d'autore": dal concetto alla serie di studi*, in C. Così-F. Ivaldi, *Fabrizio De André. Cantastorie tra parole e musica*, Carocci, Roma, pp. 11-25.
- Marini G. (2007), *Imparare a sentire Tenco*, in E. De Angelis-E. Deregibus-S.

- Sacchi (curr.), *Il mio posto nel mondo*, BUR, Milano, pp. 187-201.
- Marrucci M. (2009), *Il «mosaicista» De André*, in *Centro Studi De André* (2009), pp. 104-121.
- Masters E. Lee (2009), *Antologia di Spoon River*, trad. di Fernanda Pivano, con tre scritti di Cesare Pavese e una nota introduttiva di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino.
- Mazzoni G. (2005), *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Menichetti A. (1993), *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.
- Middleton R. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990).
- Montale E. (1996), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- Moscardi, I. (2013), *Spoon River: una traduzione a quattro mani*, «Letteratura e Letterature», VII, 2013, pp. 59-68.
- Pennings L. (2009), *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica, romanzo, melodramma, prosa d'arte*, Franco Cesati, Firenze.
- Petrocchi F. (2009), *Le parole della musica: letteratura e musica nel Novecento italiano*, Archetipolibri, Bologna.
- Rosselli A. (1964), *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano.
- Sanvitale F. (cur., 2002), *La romanza italiana da salotto*, EDT, Torino.
- Segre C. (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino.
- Segre C. (1997), *Metrica, musica e le funzioni del significato*, in J. Moestrup–P. Spore–C. K. Jorgensen (cur.), *Letteratura italiana e musica. Atti del XIV congresso AISLLI (Odense 1991)*, Odense University Press, Odense (2 voll.), pp. 789-796.
- Stella F. (2011), *Appunti per una fenomenologia linguistica della forma canzone dal medioevo a De André*, «Semicerchio», 2011/ 1, pp. 9-21.
- Tagg P. (1985), *Perché la IASPM? – Quali compiti?*, in F. Fabbri (cur.), *What is popular music? 41 saggi, ricerche, interventi sulla musica di ogni giorno*, Unicopli, Milano, pp. 539-546.
- Tatti M. (cur., 2005), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, Roma.
- Zeppegno, G. (2007), *La tenacia delle immagini: viaggio esplorativo nella Spoon River di Fabrizio De André*, «Critica del testo», X/3, 2007, pp. 139-168.

Zuliani L. (2009), *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna.

Discografia

De André, F. (1971), *Non al denaro, non all'amore nè al cielo*, Produttori Associati, PA/LP 40.

Tenco L. (1962), *Luigi Tenco*, Ricordi, MRL 6023.

Tenco L. (2001), *I grandi successi*, BMG Ricordi.