

L'arte orale.  
Poesia,  
musica,  
performance

a cura di  
**Lorenzo Cardilli**  
**Stefano Lombardi Vallauri**

**aA** ccademia  
university  
press



Trasversalmente, arte orale è ogni genere artistico che faccia uso della voce: antico o moderno; occidentale o extra-occidentale; popolare o autoriale; non scritto (nell'accezione consolidata della "tradizione orale") oppure anche scritto; non mediato oppure mediato dalla tecnologia audiovisiva; in tempo reale o differito; *in loco* o a distanza; linguistico o anche non linguistico; genere puro (poesia, vocalizzo extraverbale) o misto (teatro, melologo, canzone). E in generale è forma significativa ma insieme anche materiale presenza, sonora e corporea.

Questo volume raccoglie gli atti di un convegno svoltosi nel maggio 2019 presso l'Università IULM di Milano, che alle ordinarie sessioni accademiche affiancava anche "sessioni performative" artistiche. La prospettiva è necessariamente interdisciplinare: l'oralità è trattata come l'elemento comune che caratterizza arti diverse quali la poesia, la musica e il teatro, nonché le loro storiche commistioni (ad esempio il canto epico, la poesia lirica), fino a fenomeni contemporanei come il rap, il *poetry slam*, la *vocal performance art*. Sono convocati a dialogare studiosi di differente estrazione: estetica, teoria letteraria, poesia contemporanea, metrica, linguistica, (etno)musicologia, storia del teatro, *performance studies*. L'interazione dei vari punti di vista consente di affrontare l'oralità nella sua valenza trasversale e, al tempo stesso, negli aspetti specifici propri di ciascuna espressione artistica.

**MIMESIS JOURNAL BOOKS**  
**collana di «Mimesis Journal. Scritture della performance»**

ISSN 2283-8783

comitato scientifico

**Antonio Attisani** Università degli Studi di Torino

**Florinda Cambria** Università degli Studi di Milano

**Lorenzo Mango** Università degli Studi L'Orientale di Napoli

**Tatiana Motta Lima** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**Franco Perrelli** Università degli Studi di Torino

**Antonio Pizzo** Università degli Studi di Torino

**Kris Salata** Florida State University

**Carlo Sini** Università degli Studi di Milano

**Éric Vautrin** Université de Caën

**L'arte orale.  
Poesia,  
musica,  
performance**

**a cura di  
Lorenzo Cardilli  
Stefano Lombardi Vallauri**

**aA**

**L'arte orale.  
Poesia,  
musica,  
performance**

Volume pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Comunicazione, arti e media  
Università IULM, Milano

© 2020  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino



prima edizione novembre 2020  
isbn 979-12-80136-18-3  
edizioni digitali [www.aAccademia.it/arteorale](http://www.aAccademia.it/arteorale)  
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com

|               |   |   |     |   |
|---------------|---|---|-----|---|
| <b>Indice</b> | <b>Introduzione</b>   | Lorenzo Cardilli, Stefano Lombardi Vallauri | VII |   |
|               | <b>The Performance of Poetry: Voice and Voicing in an Age of Writing</b>  | Jonathan Culler                             | 3   |   |
|               | <b>Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria</b>  | Stefano Ghidinelli                          | 28  |   |
|               | <b>La performance dalla parte dell'ascolto</b>  | Paolo Giovannetti                           | 54  |   |
|               | <b>Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità</b>                                  | Rosaria Lo Russo                            | 71  |   |
|               | <b>Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni</b>  | Alessandro Mistrorigo                       | 91  |   |
|               | <b>Sulle differenze fra poesia e canzone</b>  | Luca Zuliani                                | 107 |   |
|               | <b>L'oralità di canzone. Per una filologia dei testi poetico-musicali popular</b>   | Mario Gerolamo Mossa                        | 128 |   |
|               | <b>Poesia come discorso</b>   | Umberto Fiori                               | 147 |   |
| <b>aA</b>     | <b>Poesia sonora, poesia d'azione: la poesia e lo scarto epigenetico</b>  | Giovanni Fontana                            | 151 | V |
|               | <b>Arcipelago voce</b>  | Michela Garda                               | 158 |   |
|               | <b>Il canto dei passi: voce e ritmo del corpo nella performance dei canti epici del Kosovo</b>                                | Nicola Scaldaferrì                          | 186 |   |
|               | <b>L'oralità simulata: produzione sonora e dimensione empatica della voce nella canzone registrata</b>                        | Alessandro Bratus                           | 202 |   |
|               | <b>Dalla prosodia alla musica strumentale: una sfida compositiva</b>  | Fabio Cifariello Ciardi                     | 225 |   |
|               | <b>"The body of the voice / the voice of the body". Vocal Performance Art and its connection to the cognitive unconscious</b> | Theda Weber-Lucks                           | 245 |   |
|               | <b>L'oralità torna in scena</b>   | Martina Treu                                | 263 |   |
|               | <b>La voce che dischiude: poetica, profetica, sonora</b>  | Enrico Pitozzi                              | 281 |   |
|               | <b>Marina Abramović: silenzio, respiro e grido</b>  | Mauro Petruzzello                           | 301 |   |



aA

### 1. *Il cambiamento sociale*

L'argomento non è da poco: che cosa rende diversa dalla poesia la canzone contemporanea? Finora mi sono occupato del problema soprattutto dal lato formale. In questa sede, invece, cercherò – per un eccesso di ambizione, forse – di tirare le somme dell'intera questione, con le inevitabili semplificazioni che ciò comporta<sup>1</sup>.

107

1. I paragrafi iniziali di questa visione d'insieme rielaborano e, in alcune parti, riassumono miei lavori precedenti a cui devo forzatamente rimandare per una trattazione più analitica e per ulteriori riferimenti bibliografici: per il par. 2, cfr. L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. Evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 19-23, 83-112 e 113-151, e Id., *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018, pp. 67-68; per il par. 3, cfr. Id., *Poesia e versi per musica* cit., pp. 24-33 e Id., *L'italiano* cit., pp. 17-21; per il par. 4, cfr. *ivi*, pp. 78-117 e Id., *New directions in Italian song lyrics?*, in T. Proto, P. Canettieri, G. Valenti (eds.), *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, Lang, Bern 2015, pp. 255-272; per il par. 5, cfr. Id., *L'italiano* cit., pp. 62-71 e 109-114; per il par. 6, cfr. *ivi*, pp. 62-67; per il par. 7, cfr. Id., *Sulla metrica del verso libero*, «Ricognizioni», 6/2 (2019), pp. 9-24; Id., *Che cos'è un verso oggi*, «Stilistica e metrica italiana», 12 (2012), pp. 345-357; Id., *Poesia contemporanea e canzonette (dal punto di vista metrico)*, «L'Ulisse», 16 (2012), pp. 202-211; per il par. 8, cfr. Id., *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in F. Brugnolo, R. Fassanelli (a cura di), *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*, Esedra, Padova 2012, pp. 413-428.



Una premessa è inevitabile: la canzone, a partire dalla seconda metà del Novecento, ha progressivamente occupato gran parte del ruolo sociale che prima spettava alla poesia. Oggi facciamo fatica a immaginarlo, ma ancora nel secolo scorso capitava spesso che un giovane liceale cercasse nei libri appena usciti di D'Annunzio, o persino di Montale, quello che il suo equivalente moderno cerca nei testi dei cantanti o gruppi preferiti. Erano una piccola minoranza, ovviamente: ma prima dell'attuale cultura di massa, i poeti e i loro lettori stavano comodamente in cima alla gerarchia culturale, perché i testi per musica non potevano offrire nulla del genere e rimanevano in un rapporto di subordinazione rispetto alla poesia letteraria, di cui spesso riprendevano e banalizzavano i temi.

Oggi resta poco di questa situazione originale. Il rapporto di dipendenza è in gran parte scomparso o si è persino invertito, anche perché i confini fra cultura alta e bassa si sono fatti più sfumati e questo processo è visibile in particolare nei prodotti che sono definiti – sempre meno spesso, in verità – *middlebrow*: un tipo di produzione culturale e artistica che si situa subito al di sotto della tradizionale cultura alta e che però è adatta all'intrattenimento delle grandi masse, alle quali fornisce la possibilità (o l'illusione, se il termine è usato in senso dispregiativo) di accedere facilmente a prodotti culturali socialmente prestigiosi.

Il *middlebrow*, oggi, è sempre meno distinguibile dalla cultura alta e all'interno di esso è tradizionalmente compresa anche la fascia più nobile che si è creata nell'ambito della musica leggera. Per quanto riguarda l'Italia, vi sono compresi innanzitutto i cantautori "storici" del secondo Novecento.

## 2. *Prima la musica e poi le parole*

Come primo passo dell'indagine, è necessario riassumere velocemente i tratti formali che differenziano le poesie dai moderni testi di canzone nella tradizione italiana. Se si guarda il Medioevo e la prima parte del Cinquecento, le differenze sono di solito trascurabili: i testi della musica colta sono contigui e in buona parte sovrapponibili a quelli della lirica letteraria. Ciò è dovuto in primo luogo al fatto che la musica tendeva a conformarsi alla lingua (e al metro)

dal punto di vista ritmico, e tranne poche eccezioni i testi per musica nascevano prima della melodia. L'avvento della moderna musica tonale cambiò in parte questo rapporto, perché i testi destinati a essere musicati dovettero prendere forme più consone alle esigenze della nuova musica: nacquero i cosiddetti *metri chiabreriani*. Il mutamento cominciò a essere chiaramente visibile nelle arie del melodramma nel Seicento.

Oggi, il rapporto fra testo e musica si è radicalmente invertito rispetto al Medioevo. Il passaggio finale è apparso solo nel secolo scorso: oggi, di solito, nelle canzoni nasce prima la musica, e poi vengono aggiunte (o adattate ad essa) le parole. Le poche eccezioni, marcate nel risultato e marginali come numero e come importanza, valgono come conferma della regola.

Qualche prima avvisaglia di questa fase finale cominciò a essere visibile verso la fine dell'Ottocento. Colui che era incaricato di scrivere i testi aveva già subito, a partire dalla fine del secolo precedente, una sorta di declassamento che dalla condizione di *poeta* – una figura nettamente più importante rispetto ai compositori che poi, spesso a decine, musicavano i suoi testi – l'aveva abbassato a quella di *librettista*. Di solito, però, continuava a scrivere i testi prima della musica. Invece, verso la fine del secolo, sempre più spesso il librettista si ritrovò al servizio del compositore, che poteva anche intervenire pesantemente sul testo, o persino scriverlo lui stesso, come nel caso di Wagner.

Il cambiamento radicale è però cosa novecentesca e si accompagna al tramonto dell'opera e alla nascita della cosiddetta *musica leggera*. Oggi anche i cantautori di norma partono dalla musica, oppure adattano a una melodia un testo che prima esisteva in forma di abbozzo o (come ad esempio è il caso di De André) di traccia in prosa. Inoltre, il prodotto finale circola quasi soltanto in forma di registrazione e quindi ha un ruolo essenziale anche il modo in cui la canzone è cantata, arrangiata e suonata.

Le conseguenze di questa evoluzione sono profonde: oggi le ragioni formali di un testo sono in gran parte all'esterno della lingua, poiché ciò che determina la bellezza di una canzone è il modo in cui le parole accompagnano e danno forma vocale a una specifica melodia. Il *librettista* scende così un altro gradino e tende, nelle forme più

commerciali, a diventare un *paroliere*: colui che è incaricato di aggiungere le parole alla musica.

Il risultato, per certi versi, è paradossale: da un lato il testo rimane centrale, anzi lo è sempre di più: ormai praticamente non esiste più musica leggera priva di parole; dall'altro, però, subisce una sorta di esternalizzazione delle sue ragioni formali, con l'ovvia conseguenza, ben nota a tutti, che i testi di canzone, da soli, non funzionano altrettanto bene. Un'altra conseguenza, meno scontata, è che i normali metodi di analisi della poesia tendono a non funzionare più se applicati a una canzone.

### 3. *Le particolarità del caso italiano*

Ricostruire questa evoluzione è particolarmente importante per l'Italia, dove è molto alto il prezzo che la musica tonale, dal melodramma in poi, chiede alla lingua. Mi sono occupato a lungo della questione e in questa sede mi limiterò a riassumere i due condizionamenti più importanti che le melodie tendono a imporre alla lingua.

Il primo aumenta la difficoltà di scrittura e, insieme, tende anche ad abbassare la dignità formale dei testi: è il problema delle cadenze, cioè il frequente bisogno (indotto dalle cadenze musicali) di inserire parole tronche o, al limite, sdruciole alla fine dei versi e, specialmente, delle strofe.

È il problema più spinoso della canzone italiana moderna, secondo l'opinione comune degli addetti ai lavori, ed è aggravato dal fatto che da alcuni decenni non si può quasi più usare il principale stratagemma che risolveva il problema nella tradizione precedente, dal melodramma fino alle canzoni della prima parte del Novecento: la possibilità di troncarsi artificialmente a fine frase quel frequente tipo di parole che in italiano può essere troncato solo all'interno di un sintagma; in pratica, far rimare *amor e fior*. L'uso esteso dei dittonghi e dei nessi vocalici in luogo delle tradizionali tronche in vocale pura (ossia la possibilità di far valere come tronche anche parole come *tornerai*) non è comunque sufficiente a colmare la lacuna.

Il secondo aspetto, meno evidente e spesso più sfumato, riguarda il ritmo. Non influenza in modo significativo le difficoltà di scrittura, ma tende a intaccare la dignità formale dei testi: la musica tonale ha una struttura ritmica

tendenzialmente rigida, divisa in battute accentate in posizioni fisse, e richiede versi brevi e soprattutto scanditi in base ad accenti posti a intervalli regolari. Oggi, a noi occidentali, sembra ovvio che la musica debba essere scandita da battute fatte in tal modo, ma ciò non avveniva fino al Rinascimento e di solito non avviene (se non è già arrivata l'influenza occidentale) nelle tradizioni non europee.

L'italiano non gradisce questo tipo di struttura: di per sé, è una lingua a *isocronia sillabica*, cioè tende a contare il tempo con le sillabe, non con gli accenti, ed è fatta di lunghe parole polisillabiche. Preferirebbe quindi versi lunghi e ritmicamente duttili, come gli endecasillabi. Invece, un testo italiano fatto di versi divisibili in piedi – cioè costruiti su uno schema fisso di accenti – tende ad assomigliare a una filastrocca se è privato della sua melodia.

#### 4. *Evoluzione in corso*

Quando ho iniziato a esaminare i testi musicali la direzione sembrava chiara: la fascia più alta, quella che aspirava al *grande stile*, cercava di liberarsi dei condizionamenti indotti dalla melodia. Ad esempio, i cantautori del periodo classico (De André in testa) ne parlavano spesso e molti avevano sviluppato una serie di accorgimenti per limitarne la portata.

In realtà, un simile discorso è valido soprattutto per il secolo scorso. Oggi tale tendenza a liberare i testi dalle cadenze della musica è comunque presente ma appare meno netta, anche perché la sua distribuzione è più ampia: significativamente, capita di scorgerla spesso anche in ambiti non elitari (nei testi di Sanremo, ad esempio), ma è diventata più rara nella musica *indie*, che dovrebbe in teoria rappresentare la fascia più avanzata e ricercata della canzone contemporanea. Oggi, in tali ambiti, gli autori molto spesso si compiacciono di inseguire con raffinatezza gli stilemi del pop.

A questo proposito, mi è capitato di usare l'espressione *linea 883*: tutta una serie di accorgimenti stilistici che i cantautori storici non avrebbero mai usato sono risaliti fino ai piani alti della produzione musicale. L'esempio migliore, come di consueto, sono i modi per procurarsi le tronche, tramite *enjambements* fortissimi che espongono i monosillabi atoni oppure tramite la riaccentazione delle sdruciole.

Negli 883 (e in altri autori di quel periodo) cominciano a diventare frequenti rime tronche di questo tipo<sup>2</sup>:

Se vedi uno *che*  
è appena sveglio *e*  
ha l'occhio un poco spento...

oppure<sup>3</sup>:

Questo senso di vita  
che scende e che va  
dentro fino all'*ànima*  
nella lunga estate *caldissimà!*

Questi stilemi, negli ultimi decenni, sono progressivamente risaliti fino ai piani alti della canzone. I raffinati testi dei Baustelle sono un buon esempio<sup>4</sup>:

scelgo le persone sulla base *dì*  
cravatte e tagli di capelli: *sémplici*  
particolari che direste *inùtili*  
in altre occasioni *memoràbili*.

oppure<sup>5</sup>:

Avessi *là*  
bellezza *clàssicà*  
che vive in te  
[...]  
Per le tue *pàlpebrè*  
per le *piccolè*  
vene scure, *pér*  
sua santità  
*Eyelinèr,*  
per Gesù Cristo e  
per il *cabernet-*

2. 883, *Ma perché* (di M. Pezzali, M. Repetto), dall'album *Nord Sud Ovest Est*, Free Records Independent-Cecchetto Productions-Promo Spot, 1993.
3. 883, *La lunga estate caldissima* (di M. Pezzali, M. Repetto), dall'album *I in +*, Warner Music Italy, 2001.
4. Baustelle, *Bouquet* (di F. Bianconi), dall'album *La moda del lento*, MIMO-RCA italiana, 2003.
5. Baustelle, *E.N.* (di F. Bianconi, C. Brasini), *ivi*.

*sauvignon*, cioè  
le labbra tue...  
Ecco perché.

Anche se in modo meno marcato, simili accorgimenti sono diffusi anche nel *rock italiano*, e si ritrovano persino nel *rap*, che in teoria potrebbe essere in gran parte immune dalla più grave di queste limitazioni, quella che riguarda la necessità di tronche.

### 5. *Il ruolo della “tecnica”*

La pressione della musica sulla lingua comporta un’ulteriore, importante differenza rispetto alla poesia moderna: nella canzone serve ed è apprezzata l’abilità tecnica, nel senso più tradizionale del termine. In fondo è una forma di arcaismo: come ha spiegato molto meglio di quanto possa fare io Umberto Fiori<sup>6</sup>, non coincide con la tecnica che si suppone abbia un poeta moderno: è più una «pratica artigianale», perché far entrare l’italiano in simili strutture è difficile e richiede “mestiere”.

aA

Paradossalmente, in italiano è tecnicamente più facile scrivere il testo di *Marinella* – ossia una canzone composta da versi lunghi e ritmicamente vari, con rime piane – rispetto a quello di *Luna* di Gianni Togni, che prevede troppi versi brevi, troppo spesso chiusi da una tronca. È una difficoltà non troppo distante da quella necessaria per scrivere un sonetto o una canzone tradizionale e a volte persino la supera. Ad esempio, tempo fa mi sono divertito a dimostrare che *Charlie fa surf* dei Baustelle è più vincolata, dal punto di vista formale e linguistico, di una canzone di Petrarca. L’attività del paroliere diviene così simile, per alcuni aspetti, a quella di un poeta nei tradizionali metri chiusi rimati. Ad esempio, se si prova a curiosare fra i giudizi in rete sulla canzone che ha vinto il Festival di Sanremo del 2019, ossia *Soldi* di Mahmood, si scopre che sono state molto apprezzate le rime difficili e ricercate, come *Jackie Chan* che rima con *Ramadan*: una rima con una connotazione ossimorica, che funziona in modo affine al noto *Nietzsche-camicie*. Più in generale, i virtuosismi sulle rime di molti degli autori

113

6. U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Unicopli, Milano 2003, p. 37.

moderni rimandano a una parte della produzione dei secoli precedenti, ma non sono più un usuale metro di valutazione nella poesia contemporanea.

Più in generale, oggi, è apprezzata la capacità di far entrare un testo complesso in una griglia rigida, tramite stilemi spesso del tutto nuovi rispetto alla poesia tradizionale. Questa esibizione di abilità tecnica può prendere forme imprevedibili, come l'uso consapevole ed esibito delle zeppe in autori come Vasco Rossi («Ma che cosa c'è / brutta storia, eh! / Certo che a correre sempre, *dici tu,* / e quando mai ti fermi più / Ma che storia è / sei in forma, *uè!*»<sup>7</sup>), oppure la violazione esibita e brillante della fonetica e della grammatica italiane. Nel rap questo può condurre a eccessi di formalismo, che si concretano in testi studiatissimi, dove ormai conta poco l'elemento di improvvisazione che, in origine, era proprio del genere.

#### 6. *Una forma irregolare?*

Una possibile obiezione, di fronte alle affermazioni appena fatte sulla tecnica delle moderne canzoni, è la seguente: gli attuali testi non sono frutto di una tecnica comparabile a quella dei poeti tradizionali, perché sono molto più irregolari e disomogenei rispetto alla poesia in metri chiusi. In realtà, come si diceva, non ha senso considerare i testi di canzone come oggetti a sé stanti: le parole, di norma, sono state scelte per rivestire una determinata melodia.

Di conseguenza, alla musica è affidata la gestione dell'intera struttura e la musica di norma procede regolarissima, in una successione di battute isocrone accentate in posizione fissa e raggruppate in frasi e periodi che si ripetono più volte. La canzone nel suo insieme è molto più regolare nel ritmo, nel tempo e nella struttura delle sue parti, di quanto possa essere una poesia. Le parole cantate possono così seguire gli accenti della musica permettendosi variazioni e asimmetrie, così come può essere irregolare la linea melodica di uno strumento che faccia un assolo nelle parti strumentali. Non c'è quindi da stupirsi se i testi spesso non aspirano alla regolarità formale, neppure nello schema delle rime: non è necessario alla struttura dell'oggetto "canzone".

7. V. Rossi, *Cosa c'è* (di V. Rossi), dall'album *Cosa succede in città*, Carosello, 1985.

Oltretutto, la discontinuità nel numero delle sillabe in ciascun verso può avere una funzione estetica: se la misura del verso è determinata dagli accenti fissi delle battute musicali, l'ulteriore vincolo dell'isosillabismo genera versi molto monotoni, composti da piedi sempre uguali. Variare il numero di sillabe atone fra un accento e l'altro permette di attenuare l'effetto di filastrocca che in italiano è associato a questo tipo di ritmo.

### 7. *Le influenze sulla poesia attuale*

Il presente intervento si concentra sulle parole per musica, quindi non è opportuno ampliare il discorso includendo le possibili influenze delle canzoni sulla poesia letteraria. Va però notata una tendenza, già identificata da Franco Fortini e altri<sup>8</sup>: in una parte della moderna poesia in metrica libera o liberata, la misura del verso appare regolata da unità ritmiche, ossia da una successione regolare di accenti principali, anziché dal numero delle sillabe, come nella metrica tradizionale. Come si è visto, una struttura di questo nuovo tipo è appunto ciò che ci si aspetta da chi abbia appreso fin dall'infanzia, come – diciamo – metrica istintiva, il tipo di verso che è caratteristico delle moderne canzoni.

Non ci sarebbe nulla di strano se i metri della musica avessero influenzato quelli della poesia letteraria, com'era usuale nei secoli precedenti. Ma la particolare natura della poesia contemporanea rende molto difficile un'analisi di questo tipo, che oltretutto implicherebbe la conoscenza del modo in cui l'autore pronuncia i propri versi.

### 8. *I contenuti*

Se dalla forma passiamo al contenuto, i punti di contatto fra la fascia alta dell'attuale canzone e la poesia moderna sono evidenti, ma è anche evidente che la canzone è in ritardo rispetto alla letteratura. La somiglianza più importante, ossia la comparsa di una voce lirica autoriale nella fascia

8. F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, «Officina», 12 (1958), pp. 504-511 (ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 799-808). Ma cfr. anche P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 185-203 e P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, pp. 271-279.



alta della musica, è percepibile con nettezza solo a partire dagli anni Sessanta<sup>9</sup>.

Nello stesso periodo, compare nella canzone anche un particolare concetto di poeta e di poesia, di origine romantica ma giunto a compimento in letteratura con i poeti maledetti francesi dell'Ottocento: l'artista è concepito in inevitabile contrasto con la società in cui è immerso; spesso è anticonformista e dissacratore, ma comunque è sempre a disagio nei meccanismi imposti dalle convenzioni sociali e culturali, perché è capace di guardare più in alto e più lontano. Allo stesso modo, si trasferisce anche nella canzone il concetto di *poeta vate*, l'artista in grado di guidare e ispirare le masse della sua epoca. È facile notare che molti dei più importanti fra i cantanti moderni appaiono come una reincarnazione – o una banalizzazione – di queste figure, come se esse fossero rimaste nell'idea collettiva che la cultura di massa ha del poeta, anche se la letteratura le ha in buona parte superate.

Un altro punto di contatto è l'arrivo nei testi della canzone dell'*oscurità*, ossia della non trasparenza di significato in senso moderno. Di nuovo, nella canzone questi elementi letterari vengono adattati e in qualche modo banalizzati: in primo luogo si incrociano con il gusto del *nonsense* e del paradosso che da sempre è presente nella cultura e nella canzone popolare; in secondo luogo, la canzone tende a trasformare l'oscurità della poesia moderna in qualcosa che riguarda soprattutto l'*ornatus*.

Per spiegare in breve questo passaggio è necessario semplificare più che altrove: il poeta moderno, nel senso ottocentesco e simbolista del termine, usava l'oscurità perché andava oltre l'usuale lingua della razionalità. Le sue parole creavano o alludevano a qualcosa che non è né parafrasabile, né spiegabile razionalmente. Già nella poesia letteraria questo concetto di oscurità è stato in gran parte superato, ma nella canzone si è forse giunti ancora più avanti: l'oscurità è spesso considerata come una possibile forma di ornamento, ossia come il più evidente segnale di *linguaggio poetico*, poiché quello tradizionale è ormai desueto.

9. Cfr. ad es. la ricostruzione di tale evoluzione in C. Giunta, *Due poesie, due canzoni*, in A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni (a cura di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 23-38.

L'uso dell'oscurità nelle canzoni rimane comunque comparabile a quello nella letteratura. Talvolta, facendo lezione sulla poesia moderna, ho trovato utile mostrare agli studenti come le difficoltà di comprensione di una poesia del Novecento non siano spesso molto diverse da quelle che si possono trovare in una canzone di De Gregori o De André, o in moltissime canzoni del rock italiano, o, in alcuni casi, persino in una canzonetta di Gianni Togni. Una parte consistente degli studenti rimane delusa dal confronto: si aspetta che i testi della moderna poesia letteraria contengano significati più profondi. Più in generale, la grande maggioranza nota che i problemi di comprensione che nelle poesie divengono significativi non sono percepiti come tali nelle canzoni. Il motivo principale, per l'appunto, è che nel secondo caso sono concepiti come una forma appropriata di ornamento, senza che sia necessario interrogarsi troppo sul loro significato.

Questo è un punto importante. Va messo in parallelo con un'altra singolare caratteristica spesso evidenziata nella canzone attuale: da un lato, la presenza di un testo è sempre di più sentita come necessaria, tanto che ormai sono rarissimi i brani di musica leggera che ne sono privi; dall'altro, una canzone può benissimo funzionare, cioè essere gradita e importante per l'utente, senza che il testo venga da lui capito. Spesso l'utente non è semplicemente in grado di comprenderlo perché è in una lingua diversa, di norma l'inglese; in casi del genere, il significato delle parole viene casomai scoperto, tramite una trascrizione o una traduzione, solo dopo che la canzone è piaciuta. Altrettanto spesso, tuttavia, il testo è in italiano ma non è trasparente se non nel suo senso complessivo, senza che ciò provochi particolari problemi nell'ascoltatore, che anzi spesso persino apprezza questa caratteristica.

### 9. *La figura dell'autore*

Per tirare le fila dell'intero discorso, manca da esaminare la differenza che risulterà più significativa: la canzone moderna, se viene esaminata allo stesso modo della poesia letteraria, ha un problema di *autorialità*. Di solito, infatti, è un prodotto che, su molti diversi livelli, è stato creato da un gruppo di persone e non da un singolo io poetico, come di norma si richiede alla moderna poesia letteraria.

Già la canzone in sé è spesso un'opera collettiva: in molti casi c'è un autore dei testi e un autore della musica, ma altrettanto spesso anche testo e musica sono opera di più persone. In secondo luogo, il prodotto canzone, anche dopo la composizione, continua a subire modifiche e perfezionamenti da parte degli arrangiatori, degli strumentisti e dell'esecutore, che spesso non è uno degli autori. Più in generale, tutto l'apparato dell'industria discografica (a cominciare dai produttori) negli ultimi decenni tende sempre di più a intervenire in modo significativo sui propri prodotti, anche per quanto riguarda i testi degli autori di fascia alta.

Fabrizio De André, che è spesso ritenuto il più importante fra i cantautori italiani, fornisce l'esempio più significativo: oggi la gran parte del pubblico lo considera equivalente a un poeta tradizionale, quindi tende naturalmente a trascurare il fatto che lui, piuttosto, dovendo scegliere si definiva un *mosaicista*<sup>10</sup>, ossia una specie di direttore artistico che raccoglieva, combinava, coordinava e adattava il lavoro di altri. Infatti, la grande maggioranza delle sue canzoni sono opera di un lavoro d'équipe, sia per i testi che per la musica, e anche alcune fra quelle firmate solo da lui riprendono da vicino opere precedenti<sup>11</sup>.

Questa differenza, rispetto alla poesia letteraria, può portare a malintesi molto significativi. Un episodio esemplare coinvolge Fernanda Pivano, che più di una volta, nell'ambito di occasioni pubbliche, dichiarò che De André non solo era un poeta, ma era anche il più grande del Novecento<sup>12</sup>. Subito dopo, come riscontro, usava declamare i primi versi di *Se ti tagliassero a pezzetti*. Questa canzone

10. Cfr. ad es. M. Marrucci, *Il "mosaicista" De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiesta. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009, pp. 104-121.

11. Cfr. ad es. la derivazione del testo de *La ballata dell'amore cieco* dalla poesia *La chanson de Marie des Anges* di Jean Richépin e della musica de *La canzone dell'amore perduto* dal primo movimento del Concerto per tromba, archi e basso continuo in re maggiore (rwv 51:D7) di Georg Philipp Telemann.

12. Un'esposizione più dettagliata è in F. Fabbri, *Quello che le parole non dicono* (2004), in Id., *Lascolto tabù*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 196-197. Cfr. anche la definizione di De André come «il più grande poeta italiano degli ultimi cento anni» in F. Pivano, *The Beat Goes On*, a cura di G. Harari, Mondadori, Milano 2004, p. 203.

apparve nell'album *Fabrizio De André* del 1981 con l'indicazione «Testo e musica di F. De André-M. Bubola», ma, come spesso avviene in casi del genere, è opera del solo Bubola, a parte minimi interventi a posteriori di De André. In pratica, Fernanda Pivano «ha finito per eleggere come il più grande poeta italiano del Novecento Massimo Bubola»<sup>13</sup>. Incidenti del genere mostrano bene quale sia il problema di status degli attuali cantautori, se vengono messi sullo stesso livello dei poeti letterari.

D'altro canto, però, non ha molto senso smascherare i meccanismi produttivi e commerciali che stanno dietro la canzone d'autore. Per il pubblico, infatti, la questione non appare importante. È facile il confronto, ad esempio, fra De André e Guccini. Il secondo, a un'analisi più approfondita, mostra chiaramente un grado di autorialità molto maggiore rispetto a De André, ma nell'opinione comune del pubblico è di solito De André quello che si avvicina di più all'idea condivisa di poeta e, in ogni caso, non viene percepita una differenza significativa fra i due, anche in quella parte del pubblico che conosce la genesi delle canzoni.

aA

La diffusione tramite le registrazioni è una delle cause di questo mutamento fondamentale. Essendo consumata in tale forma, la canzone, come è già spesso stato notato, tende a divenire in primo luogo una *performance*. Nella sua conformazione di base, quindi, è più importante che una canzone sia un'efficace *performance* di autenticità, piuttosto che una creazione autentica e valida in sé. Non c'è nulla di strano, allora, nel fatto che un interprete – che sia De André o Laura Pausini – possa impadronirsi di una canzone non sua e farla apparire come propria nella percezione del pubblico.

Questo fenomeno può verificarsi anche nei registri più alti dell'attuale musica leggera. È quindi necessario approfondire che cosa abbia di diverso la natura stessa della canzone rispetto alla poesia letteraria.

### 10. *A che cosa servono le canzoni?*

Non avrebbe senso chiedersi, nel presente contesto, quale sia lo scopo della poesia: le possibili risposte sono troppe, troppo complesse e troppo variabili nei diversi contesti e nei

13. F. Fabbri, *Quello che le parole* cit., p. 197.

diversi secoli. La moderna canzone, invece, è una creazione recente e, soprattutto, è un prodotto dell'attuale cultura di massa. Di conseguenza, i suoi scopi e suoi meccanismi di produzione sono meglio delimitati e più facilmente definibili.

In questa sede, mi baserò su una teorizzazione formulata da Simon Frith<sup>14</sup>, un sociologo della musica britannico. La sua indagine non tocca se non marginalmente i rapporti fra musica e poesia, ma può essere profittevolmente adattata – e inevitabilmente semplificata – per definirli meglio. Come primo passo, va notato che, da un lato, l'autenticità e la sincerità sono un elemento fondamentale nella fascia alta dell'attuale canzone; dall'altro, tuttavia, il valore della canzone nella sua forma base non è determinato dall'autenticità del prodotto in sé: conta di più l'autenticità e la forza dei sentimenti e delle emozioni che essa suscita nel pubblico.

Le conseguenze sono già state spesso notate: come si diceva, nella canzone conta di più l'efficacia della *performance* di sincerità, che l'autenticità in sé. La coesistenza dei due elementi, e la prevalenza del primo, generano inevitabili contraddizioni: una caratteristica che distingue la musica leggera dalla poesia letteraria è la frequenza con cui gli utenti dubitano dell'effettiva autenticità del prodotto o dell'esecutore. Fino a che punto un *rock*er con atteggiamenti da poeta maledetto è una finzione creata a tavolino? Un *rapper* che parla di sottobosco urbano e di criminalità ha davvero le *credenziali di strada* richieste dal suo ruolo? Simili dubbi nascono poiché la canzone, molto di più della poesia, è focalizzata sugli utenti, non sugli autori.

Una sua caratteristica fondamentale, infatti, è che gli utenti se ne appropriano per i loro scopi in una misura molto superiore a quanto accada nelle altre arti: la canzone, infatti, serve innanzitutto all'auto-definizione dei suoi utenti. Ciò vale soprattutto per i giovani; o meglio: vale

14. Cfr. S. Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Routledge, London-New York 2016<sup>2</sup> (prima ed. Ashgate, Farnham 2007), in particolare alle pp. 16-40, 80-90, 209-233, 257-273, 299-306. Per un'applicazione alla canzone italiana dell'impostazione di Frith, cfr. anche S. Brugnolo, *Significato e bellezza della canzone leggera*, «Poetarum Silva», 11 marzo 2013, <<https://poetarumsilva.com/2013/03/11/sulla-canzone-leggera-di-stefano-brugnolo-prima-parte/>>.

per tutto il pubblico, ma la fase più importante è la fruizione durante la gioventù.

Sempre a partire da Frith<sup>15</sup>, si possono identificare tre scopi principali per la forma-canzone.

In primo luogo, serve per creare la propria identità: i giovani scelgono i propri generi e i propri autori preferiti e li usano per definire aspetti fondamentali della propria personalità, compreso spesso il modo di vestire e lo stile di vita. Una particolarità della canzone vale bene a spiegare quanto questo fenomeno sia accentuato rispetto alle altre arti: l'attuale musica leggera è divisa con anomala sistematicità in una complessa e articolata gerarchia di generi e sottogeneri, percepiti come in contrasto fra loro. Fra gli utenti – specialmente fra gli utenti giovani – è continua la discussione sugli esatti confini e l'esatta terminologia di tale suddivisione, oppure su quali autori vadano inclusi in un determinato genere o esclusi per indegnità, o su quali generi siano inerentemente superiori agli altri, anche a prescindere dai singoli autori. Ciò è strettamente connesso con la scelta, da parte di ciascun utente, della sua musica preferita.

aA

In secondo luogo, serve per gestire i propri sentimenti e per dare forma alle proprie emozioni: permette di dare forma a sensazioni e concetti che altrimenti l'utente non saprebbe esprimere senza imbarazzo o senza dubbi di banalità o inadeguatezza. Di conseguenza, ha un ruolo essenziale nel corteggiamento e nelle relazioni sentimentali.

121

In terzo luogo, serve per dare forma allo scorrere del tempo e, insieme, intensificare l'esperienza del presente, associando una determinata musica ad avvenimenti e occupazioni. La giovinezza stessa è definita attraverso la relativa musica, così come spesso i momenti importanti sono connessi alle canzoni che li hanno accompagnati. La musica vale anche – per così dire – da segnaposto, in quanto il succedersi delle canzoni preferite scandisce e rende concreto lo scorrere del tempo, così come la progressiva maturazione dell'utente.

Se ipotizziamo che la prevalenza di queste funzioni sia molto più accentuata nella canzone rispetto alla poesia, allora appare evidente come questo orientamento sull'uten-

15. S. Frith, *Taking Popular Music* cit., pp. 268 sgg.

te faccia necessariamente passare in secondo piano l'autenticità e la sincerità del prodotto in sé, soprattutto riguardo al testo. Ogni utente, in base al proprio percorso di vita, può associare contenuti e sentimenti particolari, del tutto autentici, a parole che di per sé li esprimono in modo banale o, addirittura, non li contengono affatto. Il caso estremo è già stato esaminato: la canzone può servire al suo scopo – e quindi assumere un grande valore – persino se l'utente non capisce il significato del testo o non è in grado di capire la lingua in cui è cantato.

Come conseguenza inevitabile, le canzoni brutte o banali dal punto di vista della cultura alta hanno uno status diverso rispetto alle brutte poesie. L'utente continuerà a dare grande importanza alla musica che è associata a determinati momenti della sua vita, anche se ciò non corrisponde al giudizio estetico che egli stesso esprimerebbe se dovesse giudicarla come prodotto artistico.

### 11. *I ritorni alla forma di base*

Oggi, quando la critica letteraria affronta l'argomento della canzone, tende a mettere in evidenza i testi che più si avvicinano alla poesia. In sottofondo, spesso, c'è l'ipotesi (o la speranza) che la canzone, dopo aver assunto un ruolo sociale così simile a quello della letteratura, sia destinata ad avvicinarsi ad essa anche per quanto riguarda la qualità e la dignità formale dei suoi testi.

Sicuramente si sono spesso verificati, e tuttora sono in corso, sviluppi di questo tipo. Dall'altro lato, però, la musica leggera, fin dalla sua nascita, è sempre stata interessata da periodici scossoni verso il basso; o meglio, ha ripreso le caratteristiche che abbiamo ipotizzato siano connesse alle sue funzioni fondamentali. Ciò può valere per Elvis Presley e la nascita del rock rispetto ai *crooner* come Frank Sinatra, come per l'attuale ascesa della *trap* nell'ambito del *rap* e del *pop*.

L'esempio più marcato è quanto accadde nella seconda metà degli anni Settanta: il cosiddetto *rock progressivo* era caratterizzato da una sempre più accentuata ricerca di raffinatezza e complessità formale, che lo avvicinava sempre di più alla musica colta. Anche i testi mostravano i segni di una simile evoluzione. In Italia, ad esempio, era il periodo in cui Demetrio Stratos, leader degli Area, iniziò una comples-

sa ricerca che lo portò a collaborare con compositori colti come John Cage e con poeti come Nanni Balestrini. Questa tendenza della musica leggera finì per passare sempre più in secondo piano, fino a esaurirsi, quando il punk prese il sopravvento e riportò il rock a una delle sue funzioni di base più importanti: dare forma e guidare il desiderio di ribellione delle nuove generazioni. Fra le caratteristiche della nuova musica, ci fu il ritorno a testi meno ricercati e a una musica più semplice, che spesso era eseguita male in modo esibito. Una parte consistente del pubblico ebbe la sensazione che il rock si fosse scrollato di dosso qualcosa che non gli era proprio.

Più in generale, è facile notare che tendono a rimanere marginali i tentativi di fare canzoni in cui la parola – o meglio la parola *poetica* – prenda preminenza e cerchi di liberarsi dai condizionamenti imposti dalla musica. Anche fra gli autori impegnati in un simile tentativo, i brani di maggiore successo sono quelli in cui il ruolo della musica è più importante, mentre quelli in cui prevale la parola sono spesso inquadrati nella categoria – sempre un po' sospetta, nella musica leggera – di *sperimentalismo*.

aA

123

## 12. *I modi di produzione*

Nel dare conto di queste tendenze, spesso sono chiamati in causa i meccanismi capitalistici insiti nella cultura di massa: l'industria discografica tende naturalmente a trasformare la canzone in una filiera produttiva che ottimizza il prodotto al fine del suo successo commerciale.

In questo secolo, però, le modalità di produzione della musica leggera sono molto cambiate: è possibile registrare accettabilmente anche con attrezzature poco costose e poi diffondere le proprie canzoni senza passare attraverso il sistema di distribuzione delle case discografiche. Di conseguenza, sono mutate le modalità di accesso alla produzione: oggi può capitare persino che i nuovi cantanti divengano famosi, inizialmente, tramite la semplice condivisione delle proprie creazioni casalinghe sui social media.

Tutto ciò, tuttavia, non ha affatto invertito la già esaminata tendenza che riporta sempre la musica leggera alle sue caratteristiche di base. Credo che invece si possa affermare con ragionevole sicurezza che il fenomeno si è accentuato: i prodotti autogestiti di maggiore successo rispondono



in maniera ancora più netta alle funzioni di cui si diceva nel decimo paragrafo. Inoltre, la sempre più stretta associazione fra musica e video, e quindi la sempre maggiore importanza del modo in cui si presenta l'esecutore, hanno ulteriormente diminuito il valore del testo in sé. Anche la distanza fra *autenticità* e *performance di autenticità* si è accentuata al punto che molti fra i moderni cantanti – specialmente in ambiti come la *trap* e affini – giocano deliberatamente sulla contraddizione, ostentando la finzione della figura che rappresentano.

Se quindi si vuole parlare di un meccanismo commerciale, bisogna intenderlo nel modo più ampio: le case discografiche e i produttori professionisti cercano di guadagnare dalla musica leggera selezionando alcune caratteristiche che, però, se la diffusione è lasciata del tutto in mano al pubblico giovanile ed è slegata da un pagamento per l'ascolto, si accentuano ancora di più.

### 13. *Evoluzione di forma e contenuto*

Finora, sono stati messi in rilievo gli elementi che allontanano l'attuale canzone dalla poesia letteraria. Al momento di tirare le fila, va invece sottolineato che permane solida, specialmente nella fascia alta, l'aspirazione a prodotti più vicini alle caratteristiche della cultura tradizionale, anche per quanto riguarda la dignità formale dei testi.

Tale tipo di prodotti, sotto alcuni aspetti, costeggia con il consueto ritardo la parabola della poesia letteraria. Per quanto riguarda l'Italia, i cantautori della seconda metà del Novecento rappresentavano la fase classica: la loro voce tendeva a essere salda e autorevole nei suoi giudizi e nella sua frequente contrapposizione con la società.

Nel nuovo secolo, invece, gli autori italiani di canzoni nella fascia più alta sono spesso dubbiosi, incerti, svagati, possibilisti, persino *inetti*, oppure sono mossi da una rabbia e da un antagonismo di matrice nichilista. Come nella poesia letteraria, sembrano non essere più capaci di spiegare la complessità del reale o di delimitare il proprio ruolo. La stessa definizione di *cantautore* è sempre meno usata e molti prodotti mostrano caratteristiche affini a quelle che la crisi (la vergogna) della poesia suscitò nella letteratura del Novecento, come il rifugio nel *nonsense* o nei giochi formali, oppure la meta-canzone e il minimalismo ironico. A volte,

gli autori si limitano a cercare di descrivere, in modo frammentario, una realtà e un'identità di cui non sanno più dare ragione. Spesso ne deriva una sorta di canzone di secondo grado, citazionista e – dettaglio fondamentale – *epigonica*: i contemporanei, autori e pubblico, hanno la sensazione che i giganti siano ormai cosa del passato. Questo è un cambiamento importante: ai tempi dei primi cantautori, negli anni Sessanta, non era pensabile che i giovani consumatori di musica ascoltassero e ammirassero, come accade oggi, canzoni di cinquanta o sessanta anni prima.

Tutti questi processi si intrecciano inevitabilmente con le già esaminate spinte a ricondurre la canzone alla sua forma base. Come conseguenza, prende forza una tendenza già esaminata fra i fatti di stile nel quarto paragrafo: una parte consistente della produzione di fascia alta non cerca di sfuggire ai pesanti condizionamenti con cui la musica tende ad abbassare la dignità formale dei testi; anzi, spesso gli autori più consapevoli coltivano ed esibiscono queste caratteristiche. Ciò non vale soltanto per l'*indie*, che grosso modo oggi raccoglie ciò che resta del *cantautorato*, o per il rock con testi in italiano: anche il *rap* o la *trap*, che nelle strofe (non nei ritornelli, di solito) avrebbero la possibilità di sfuggire agli stilemi delle canzonette, spesso invece li adottano deliberatamente. Più in generale, nei prodotti di maggiore successo l'aspirazione a produrre canzoni con una melodia accattivante tende sempre a prevalere sulla dignità formale del testo in sé. Le frequenti eccezioni tendono a rimanere prodotti di nicchia, anche nell'ambito della fascia alta.

Inoltre, la prima fra le funzioni di base della canzone elencate nel decimo paragrafo si concretizza spesso in una qualche forma di *antagonismo* rispetto alle convenzioni sociali, perché è tramite questa contrapposizione che una parte dei giovani definisce la propria identità. Questo atteggiamento antagonista, oggi, può prendere contenuti inaspettati: l'opposizione verso ciò che genitori e insegnanti cercano di insegnare ai ragazzi si esprime spesso, in particolare nell'area del rap e della trap, tramite l'ostentazione di un consumismo sfrenato, di una mentalità materialistica ed edonistica e persino di misoginia, egoismo, gusto per la violenza e altri comportamenti ritenuti non corretti. Dal punto di vista formale, questo tipo di produzione esibisce di frequente testi volutamente sciatti o banali, in partico-

lare nell'area della trap, dove tale registro risponde a un particolare bisogno estetico ed è il frutto di una paradossale ricerca formale.

D'altro canto, negli stessi ambiti appena esaminati (e in particolare in quello del rap) e talvolta anche negli stessi autori, una parte dei testi si distingue per una complessa ed esasperata elaborazione stilistica che ricorda da vicino alcuni prodotti della poesia novecentesca. In particolare, è frequente la saturazione del piano del significante, tramite la ricercatezza e l'ossessività delle rime e la frequenza dei fenomeni di ripetizione di suono, come l'allitterazione e la paronomasia. Il rap e affini, come si accennava, sono appunto i generi in cui è più facile liberarsi dei vincoli più limitanti fra quelli imposti dalla melodia alla lingua, ossia la brevità dei versi e l'obbligo di usare rime tronche. Di conseguenza, sono quelli in cui la sperimentazione più di frequente interessa il testo in sé e quindi tende ad assomigliare al suo equivalente letterario.

È tuttavia inutile dilungarsi, in questa sede, sulla varietà dei risultati a cui giunge l'attuale canzone, sia sul piano della forma, sia su quello dei contenuti, perché non è possibile esaurire l'argomento in un singolo saggio: la facilità di distribuzione e di accesso hanno portato a un'ulteriore, estrema frammentazione dei generi, così da rispondere più in dettaglio alle esigenze di ogni singolo utente.

#### 14. *Che cosa resta della poesia*

Questo intervento si è aperto con la constatazione che la canzone moderna, sempre di più, sta prendendo il ruolo sociale che era della poesia. Poi, però, l'attenzione si è concentrata sulle differenze: nella canzone è entrato in crisi il tradizionale concetto di autorialità ed è divenuta difficile, su molteplici livelli, la valutazione del testo come prodotto artistico in sé.

Ciò nonostante, credo si possa affermare che la lirica nel senso letterario del termine – e il tradizionale processo creativo dell'artista – sono tuttora elementi essenziali nella fascia alta dell'attuale canzone, sia dal punto di vista del pubblico, che cerca o attribuisce tali caratteristiche ai prodotti che apprezza, sia dal punto di vista degli autori, che aspirano a un ruolo affine a quello dei poeti. Chi è giovane oggi molto difficilmente legge poesia contemporanea (o poesia in gene-

rare, se non per obblighi scolastici), ma ascolta e impara e ripete una grande quantità di *versi*, che sono comunque più vicini alla poesia moderna rispetto a quelli della canzone precedente agli anni Sessanta.

Il testo di una canzone, tuttavia, non è giudicabile sulla base dei metodi che, nei secoli, sono stati usati per la poesia: non soltanto sono essenziali il ruolo della melodia, della voce, dell'arrangiamento, dell'immagine pubblica dell'esecutore e del contesto che si crea intorno a lui. Le funzioni stesse della musica leggera sono mutate rispetto alla poesia e ne è derivato un mutamento nel processo di produzione e di fruizione. Ciò comporta che malintesi come quello di Fernanda Pivano siano sempre in agguato per chi affronta le canzoni come affronterebbe un'opera letteraria.

Infine, c'è un problema strettamente italiano: il prezzo molto alto che la melodia chiede allo stile rende ancora più impraticabile – rispetto ad esempio all'inglese – un'analisi del testo che prescindenda dalla melodia e dall'esecuzione.

Si può quindi riassumere così il mutamento avvenuto a partire dalla seconda metà del Novecento: la poesia è ancora ben viva per le nuove generazioni, ma si è nascosta in luoghi da cui è sempre più difficile tirarla fuori, anche perché gli strumenti tradizionali con cui veniva analizzata e giudicata non funzionano più.