

«Con un piede sulle note e l'altro sulle parole».
Sguardi incrociati tra letteratura e musica

Di Chiara Tavella

Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 110

ISBN 978-88-3613-343-7

Recensione di Saverio Vita

Pubblicato: 7 marzo 2024

Vita, Saverio, recensione a Chiara Tavella, «*Con un piede sulle note e l'altro sulle parole*». *Sguardi incrociati tra letteratura e musica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 93-98.

saverio.vita@unito.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19202>

finzioni.unibo.it

La storia delle relazioni tra musica e letteratura è molto lunga se è vero, come sostiene Sanguineti, che si tratta di sorelle «nate davvero da un unico parto» (p. 55). Tuttavia, si è data attenzione a questo rapporto soprattutto quando ha riguardato i lati più colti di entrambe le arti. Poco si dice – o meglio, si dice da troppo poco tempo e in modo non sempre sistematico – delle relazioni tra la musica cosiddetta popolare e la letteratura. In particolare, nel Paese della canzonetta sembra che sia sempre stato difficile ragionare sull'osmosi tra testo e nota. La cosa è senz'altro dovuta alle caratteristiche della canzone italiana dell'immediato dopoguerra, ancora molto legata alla postura dell'aria e della romanza dal punto di vista melodico e armonico, e al suo gradiente 'gastronomico', a dirla con Eco.

Chiara Tavella ormai da qualche anno si occupa proprio di questi argomenti, sondati alla scrivania ma anche sul campo, durante i corsi universitari da lei tenuti a Torino. Quel che ne deriva è un saggio composto e opportuno che per certi versi colma un vuoto, perché riordina la scrivania del letterato e la discoteca dell'audiofilo.

In prima battuta, lo spartito di Tavella indica i percorsi possibili da seguire, e seguiti nel suo lavoro. Il primo riguarda i numerosi tentativi di collaborazione tra scrittori e musicisti, un diversivo dalla più comune collaborazione tra scrittori e registi. Non è un caso che il collettivo Cantacronache (di cui facevano parte 'parolieri' come Calvino, Eco, Fortini, Rodari e altri) sia nato pochi anni dopo la prima edizione del Festival, con l'obiettivo dichiarato di «evadere dall'evasione», cioè di restituire alla canzone una presa sulla realtà «ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana» (p. 1). Questo è il primo vagito di un movimento che avrebbe comportato in Italia una consistente produzione cantautorale, inaugurata nella pratica da scrittori di professione. Quel che percepivano, molto probabilmente, era il costante incedere dei testi musicati nei territori del sentimentale favoloso, quasi da *romance*, mentre il momento storico richiedeva senz'altro la postura più realistica del *novel*, come era già chiaro sul versante letterario con la nascita del neorealismo. Non è un caso che Jona si proponesse di scrivere per cantare «le vicende sentimentali (serie, più che sdolciate, comuni più che straordinarie) della gente, «con le sue lotte, le aspirazioni [...] le ingiustizie» (*Ibidem*). Un vero e proprio agguato a Nilla Pizzi.

Il secondo filone possibile altro non è che un rovesciamento del primo, cioè il caso in cui sono i cantautori a cimentarsi con la pagina muta, generando la nuova categoria dei 'cantascrittori' (cfr. pp. 81-84) – che l'autrice rintraccia come neologismo attribuendone la paternità a Paolo Di Stefano («Corriere della Sera», 9 settembre 2004) – o 'narratori', secondo la più recente dizione di Giuseppe Antonelli. Il capostipite vero di questo filone non può che essere Guccini, a suo tempo allievo di Raimondi, definito da Severgnini come 'uno scrittore che canta'. Quasi in opposizione, verrebbe da dire, a quel Tondelli che quando scrive si sente «un po' come un cantante sul palcoscenico» (p. 45).

Tuttavia, come in ogni rapporto vero di sorellanza, esistono legami più sottili e, dunque, ulteriori ipotesi di ricerca da seguire. Per esempio, rispondere alla domanda: qual è la funzione della letteratura nella musica? Si tratta di un filone recente, come segnala Tavella, inaugurato da Francesco Ciabattone con il suo *La citazione è un sintomo d'amore* (il cui titolo è ironicamente tratto, però, dal testo di un paroliere come Mogol), nel quale si ripercorrono le pagine dei grandi cantautori nostrani accanto alle loro fonti letterarie. Infine, vale anche la domanda opposta: qual è la funzione della musica nella letteratura, la sua presenza? È una linea seguita meno sistematicamente, e vale la pena citare in merito almeno il lavoro di Elena Porciani (*Alle origini della rappresentazione della 'popular music' nella narrativa italiana*, «Polygraphia», 2, 2020).

L'autrice del saggio, dunque, propone alcuni casi di studio, che permettono al lettore di saggiare le possibilità di questi quattro filoni, i quali, chiaramente, non seguono traiettorie delimitate ma spesso possono confondersi l'un l'altro.

Non si può far altro che cominciare da Pavese, dal *Blues della grande città*. Si tratta di poesie embrionali, scritte contemporaneamente alla redazione della tesi di laurea su Walt Whitman. Potrebbe essere l'occasione per sondare l'influenza del bardo americano, ma lo è soprattutto per individuare nel blues il genere che, cromosomicamente, può coincidere con la postura dell'autore della *Luna e i falò*. Nell'*A solo, di sassofono* non si rinviene solo una scelta di strumento – immancabilmente un fiato – ma anche un dominio espressivo ben connotato, che rappresentava una novità musicale all'epoca. Tavella spiega, sin da subito, che Pavese frequentava in quel periodo un musicista americano di origini piemontesi, con il quale ha imparato a conoscere l'inglese americano e il suo slang. Antonio Chiuminatto sarà dunque fondamentale per la formazione del futuro traduttore, dando conferme su un aspetto: Pavese si avvicinò alla lingua e alla musica americana contemporaneamente, *slang* e *swing* entrarono nel suo universo dalla stessa porta. Non stupisce poi che Masino (*Ciau Masino*, scritto nel 1931-32), voglia farsi paroliere di un piccolo blues. Colpisce senz'altro, però, che Pavese ragioni come se fosse un 'cantacronista' con venticinque anni di anticipo, quando percepisce il bisogno di una musica moderna, più schietta, «che sappia esprimere “in forma popolare” i sentimenti di un mondo che è cambiato» (p. 14). L'autore avrebbe poi approfondito le proprie conoscenze attraverso l'amico e musicista Libero Novara, e calibrato il funzionamento della musica nella propria narrativa: una melodia può rievocare un ricordo, può contribuire a dettagliare un'ambientazione, ed è varia nella sua collocazione intradiegetica, perché può diffondersi da un giradischi o dalla chitarra di un personaggio.

Nel suo percorso cronologico, Tavella ripercorre a questo punto il rapporto tra Sanguineti e Vinko Globokar, unica sortita del volume – per il resto dedicato alla musica popolare – nel territorio della musica colta. L'autrice segue le tracce di questa relazione, attraverso lo spoglio delle testimonianze edite e l'integrazione di quelle inedite, rinvenute nel ricco Fondo Eredi Sanguineti, conservato presso l'omonimo Centro Interuniversitario torinese. Il lavoro di Globokar e Sanguineti contribuisce a far capire quanto una poetica comune possa generare risultati vincenti, e si presenta come un buon caso di studio, perché mostra diverse modalità di

collaborazione. La prima, *Traumdeutung*, consiste nella resa in musica di un testo composto inizialmente per essere soltanto recitato. Il musicista lo scompone, al fine di costruire «enormi tavole statistiche» (p. 28) – che in altri contesti chiameremmo occorrenze – seguendo la ripetizione di luoghi, posizioni del corpo, azioni, parole-simbolo: giunge così alla conclusione che i quattro sogni narrati da Sanguineti siano in realtà «un unico sogno raccontato da quattro persone di diverso carattere» (*Ibidem*). Così come lo scrittore mina la logica della realtà per seguire quella del sogno, il musicista compone senza seguire una logica musicale, ma affidandosi a quella onirica. Adesso gli attori devono agire «come un quartetto d'archi», ma nel successivo e rielaborato *Discours VI* saranno i quattro musicisti a diventare attori, a suonare come se stessero parlando. Qui testo e note si confondono: aggiornando il cromatismo rimbaudiano, Globokar assegna a ogni vocale una nota, a ogni consonante un'articolazione strumentale che la emuli, dividendo il testo in 31 modalità esecutive, in una logica compositiva coscientemente antimusicale, perché la logica del sogno ha la sua regola in un caos prestabilito. Seguiranno le vere e proprie collaborazioni a quattro mani: *Carrousel*, *L'armonia drammatica*, *Prestop II*, l'inedito *Spirale*. In ognuna di queste opere si perfeziona sempre più l'osmosi tra i due autori, fino a rendere evidente che la scrittura di entrambi si lega in modo indissolubilmente all'arte dell'altro, facendo di Globokar uno scrittore di note, Sanguineti un compositore di parole.

Seguendo questo percorso, non può certo mancare un autore come Tondelli, che fu tra i primi in Italia a dare un ruolo importante ai media in generale, e in particolare alla musica. Dall'incontro con Freak Antoni alle lezioni di Celati, durante il '77 bolognese, scopriamo un Tondelli alle prese con gli stessi dilemmi del Masino pavese: si fa autore di cinque brani, pubblicati nel 1994, e soltanto uno, *Sciare*, sarebbe poi approdato in sala di registrazione. Ma non è questo il punto: nel *Weekend postmoderno* Tondelli riserva grande attenzione al panorama musicale che lo circonda, ascolta le novità. Nella rubrica *Culture club* della rivista «Rockstar» l'autore propone una relazione «di volta in volta diversa fra libri e musica» (p. 42). Si tratta di scalette da ascoltare durante la lettura di un determinato romanzo, analisi dei testi, critica dei romanzi «i cui protagonisti hanno a che fare con la musica». Insomma, Tondelli anticipa un dibattito e, di conseguenza, nutre la propria narrativa di elementi musicali: *Altri libertini* è un rock, *Pao Pao* una toccata e fuga, *Rimini* una sinfonia, *Camere separate* una sonata. In *Rimini* le musiche menzionate sono proprio quelle ascoltate dall'autore durante la scrittura: «Scrivere [afferma Tondelli] è il mio modo di fare musica, di esprimere quell'anelito, quell'ansia di assoluto che è la caratteristica di ogni arte» (p. 45). In ogni caso, come già aveva fatto Pavese, Tondelli cita le musiche per ricostruire con precisione un'ambientazione, per richiamare alla mente un ricordo, per delineare le caratteristiche dei personaggi, in un momento storico in cui l'ascolto di un certo genere musicale corrispondeva all'adesione a un determinato gruppo sociale. I testi poi forniscono spesso il «materiale verbale» (p. 50) dei protagonisti, per la corretta espressione dei loro sentimenti, ma Tondelli si spinge fino all'*ekphrasis* musicale, quando in *Camere separate* la canzone *I feel love* di Donna Summer, più che accompagnare, descrive e comanda il primo bacio tra Leo e Thomas.

Con la musica popolare, poi, si sarebbe confrontato anche lo stesso Sanguineti, che aveva definito la sua collaborazione con Berio e Globokar come la realizzazione di un sogno. Non è da meno quella con Andrea Liberovici, che gli permette sin da subito, con lo spettacolo *Rap*, di lavorare su una «musica “bassa”» sulla quale pende oltretutto «un pesante sospetto di immoralità e delinquenzialismo» (p. 60). Ma il poeta capisce immediatamente che il rap è una «musica-non-musica», innovativa anche a livello linguistico, con le sue allitterazioni, le rime, i *calembours*, i metri. Anche in questo caso la logica onirica è quella che conduce lo spettacolo, non discostandosi dunque tematicamente dai lavori precedenti, e ‘seri’, con l’aggiunta che il ritmo incalzante del rap contribuisce a creare una dimensione ipnotica e dunque in linea con il tema del sogno. In ogni caso, quel che colpisce ancor di più il poeta è la consustanziale militanza del genere, il suo sabotare la tradizione: fondamentale per un autore che ha sempre unito avanguardia e contestazione. La *Wunderkammer* lessicografica registra, nello stesso periodo, ingenti inserimenti di lemmi provenienti dalla controcultura i quali, *ça va sans dire*, non sono ancora presenti nei dizionari. Moltissimi sono i ritagli, evidenziati in viola, che attestano i mutamenti della lingua, che giocoforza registra l’emergere del contesto *underground*. In breve, Sanguineti sembra vederne nel rap l’occasione per una nuova sortita avanguardistica che, nei fatti, è rimasta incompiuta. Ma il tentativo, a quell’altezza storica, andava fatto.

Seguendo invece il percorso pop tonnelliano, Tavella dedica un ulteriore capitolo alle *Covers* dei cannibali Montanari, Nove e Scarpa. Operazione interessantissima perché, sottovalutata in partenza dalla critica, ha dato poi in realtà esiti di pregio. Si tratta del tentativo di «restituire [...] l’esperienza che si prova quando si ascolta una canzone» (p. 67) in poesia. *Covers* è in realtà un progetto teatrale, nel quale a turno i tre poeti avrebbero declamato i versi ispirati a delle singole canzoni, mentre le stesse venivano suonate in sottofondo, ma il grande successo di pubblico ha poi portato a una pubblicazione nella prestigiosa collana bianca Einaudi. «Si parte dai versi di una canzone per arrivare a quelli di una poesia» (p. 68). È l’occasione per confrontarsi rigorosamente con la tradizione letteraria italiana, utilizzando però un linguaggio più fresco e innovativo, come se la musica contribuisse a dare colore alla lingua (p. 70). Quel che qui interessa è che i testi nati da questa operazione sono diversissimi da quelli di partenza, facendo uso delle tecniche più congeniali a ognuno degli autori, dal rovesciamento all’ironia, dalla parodia all’espansione semantica. Senza indugiare oltre sulla notevole presenza della musica nelle altre opere degli autori, e sulle analisi dei singoli componimenti, è il caso di dire con Tavella che gli esiti di questo lavoro ribaltano nei fatti «la questione che spesso viene posta in termini di “valore” tra i due mondi [...] delle canzonette e dei versi» (p. 79).

Chiude il saggio un capitolo interessante e curioso sull’opera del rapper Caparezza, *Saghe mentali*. Tra i generi (letterari) praticati dai cantautori, spicca il romanzo, con diverse uscite che si sono imposte sul mercato a livello di vendite; seguono le autobiografie, i diari di lavorazione, l’esegesi delle canzoni. Con *Saghe mentali* invece si entra in uno spazio sperimentale in cui le categorie si confondono, anche dal punto di vista tipografico. Infatti Caparezza è il rapper colto per eccellenza, non solo per la buona fattura dei suoi testi, ma per il loro evidente rapporto con

la letteratura, che tradisce le ampie e numerose letture del loro autore. Così Michele Salvemini (questo il suo vero nome) è pienamente cosciente dei propri mezzi espressivi quando risponde positivamente all'invito (in realtà una corte serrata) da parte di Rizzoli, per la scrittura di una sorta di diario di lavorazione. Ma per il rapper «la musica è come un origami, se la spieghi diventa un foglio» (p. 86), così nel diario ripercorre in quattro 'tomi' i quattro dischi finallora pubblicati, ma lo fa sperimentando diversi stili: «dal diario intimo al racconto fantastico, dal commento critico alla parodia, fino all'inedito "fono-romanzo" che si dipana dalle tracce dell'album *Le dimensioni del mio caos*» (p. 87). Così il primo tomo è memoriale ed auto-esegetico (caro diario) corrispondente all'album *Dindalé Dindalò*; il secondo è fiabesco (c'era una volta) e ripercorre *Verità supposte*; il terzo è un commento critico in cui si recupera l'idea iniziale del disco a cui è dedicato (*Habemus Capa aka l'opera tronfia*) in cui il rapper avrebbe voluto recuperare il meccanismo del contrappasso dantesco per punire i peccati del mondo moderno; infine il quarto ripercorre narrativamente la gesta di Ilaria Condizionata, che diventa protagonista di una cornice costruita per dare un contesto alle liriche del quarto album *Le dimensioni del mio caos*. Ogni 'tomo' gode di una diversa copertina, un font e una impaginazione differenti, a marcare i cambiamenti della scrittura.

In conclusione, il saggio di Tavella ha un'ultima dote, ovvero quella di essere scritto in modo felice, tanto da far sembrare 'comoda' una ricerca che in realtà, per essere condotta in modo serio, ha bisogno di molte letture (come testimonia la bibliografia), moltissimi e disparati ascolti (dall'avanguardia all'*hip-hop* passando per il jazz, il *progressive*, la *new wave*) e la disponibilità a essere aperti e ricettivi di fronte a un oggetto di studio ancora nebuloso, sul quale c'è ancora bisogno di fare chiarezza.