

La letteratura incontra la canzone Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo *Cantacronache*

Sebastiano Ferrari

A partire dalla fine degli anni Cinquanta, la canzone di consumo sembra refrattaria alla ventata di rinnovamento che tocca vari settori della cultura italiana, senza discostarsi dalla sua essenziale funzione di intrattenimento: mantiene, dunque, la sua natura disimpegnata e sognante, dove l'unico argomento trattabile sembra essere l'amore. Rimaneva legata ad una cultura letteraria retriva, come testimonia l'uso ricorrente di termini ottocenteschi, e l'abbondanza di parole tronche, specialmente a fine verso (*cuor, dolor, candor* e così via) che dovevano sopperire alla scarsità endemica di parole ossitone nella lingua italiana. La canzonetta in lingua italiana, a parte rare eccezioni, rimaneva fedele alla sua ascendenza melodrammatica: un'evoluzione della romanza da salotto a grande diffusione massmediatica che rimaneva piuttosto impermeabile, nei contenuti, ai rivolgimenti culturali in atto.

In questo articolo si rivolge particolare attenzione ai testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini nell'ambito dell'esperienza del collettivo *Cantacronache* al fine di valutare la natura del loro contributo nei confronti di una canzone che, al pari di altre forme artistiche, entra, a pieno titolo, nel dibattito culturale, sociale e politico del periodo in cui viene concepita.

Nella prima parte, a carattere teorico-descrittivo, si offre uno sguardo alla proposta musical-culturale promossa dal *Cantacronache* e quindi all'interesse del mondo letterario nei confronti della canzone leggera; mentre, nella seconda (i testi), di natura critico-analitica, si appronta un esame di alcuni brani rappresentativi, muovendo puntuali considerazioni sul loro aspetto musicale ed interpretativo.

Rivalutazione espressiva della forma canzone: il *Cantacronache* e il contributo di Italo Calvino e Franco Fortini

Il *Cantacronache* si costituisce a Torino nel 1957 sotto la guida di Fausto Amodei,

Sergio Liberovici e Michele Luciano Straniero.¹ Questo collettivo si proponeva di dare un nuovo impulso creativo alla canzone italiana, riscattandola da una subalternità endemica rispetto ad orizzonti culturali più elevati.² Il gruppo ha la sua prima uscita il 1° maggio del 1958 al corteo della Cgil eseguendo, tra l'altro, la canzone *Dove vola l'avvoltoio?* di Calvino-Liberovici. Sull'esempio di esperienze *agitprop* tedesche, i suoi promotori percorrono il corteo con un furgone diffondendo, mediante altoparlanti, le loro prime canzoni, ed i testi stampati per l'occasione vengono distribuiti tra i partecipanti.³ A questa prima apparizione segue, alcuni giorni dopo, lo spettacolo *13 canzoni 13* tenuto presso la sala dell'Unione Culturale del teatro Carignano a Torino.⁴ I membri del collettivo erano allora Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Sergio Liberovici e Michele Luciano Straniero. Il successo dello spettacolo consente delle repliche e l'acquisizione di nuovi adepti, fra gli altri, i letterati Franco Fortini, Italo Calvino e Franco Antonicelli. Direttamente o indirettamente collaborarono poi con il gruppo anche la cantante Margot (Margherita Galante Garrone), Giorgio De Maria, Mario Pogliotti, Giovanna Arpino, Umberto Eco, Gianni Rodari e Pier Paolo Pasolini (con il testo *Valzer della toppa*). Nel manifesto, redatto da Liberovici, dopo il primo anno di attività, si leggeva: 'Pur rifacendosi a un linguaggio piano ed accessibile, a forme metriche tradizionali, a una musica melodica ed immediatamente emotiva (ovvero, gli elementi stessi della canzone d'evasione) ci si propone la possibilità di caricare [...] il ballabile di un senso preciso, di un'intelligenza'.⁵

Già nell'estate del 1958 il collettivo torinese organizza una serie di spettacoli in teatri, cinema, circoli, sezioni di partito, sale da ballo, comizi, cercando di applicare, nella composizione di canzoni, gli assunti postulati da Liberovici ed affrontando ogni tema della cronaca, come una sorta di resoconto canoro su tutto ciò che si stava muovendo in Italia in quella fase che abbracciava il dopoguerra ed il miracolo economico.⁶ Dapprima operano sotto la spinta dell'attivismo e dell'autofinanziamento, successivamente, si appoggiano a un editore musicale, Italia Canta, che apparteneva di fatto al PCI.⁷ La produzione del *Cantacronache* è costituita da nove dischi a quarantacinque giri.⁸ Nonostante questa 'avventura politico

¹ T. Saffiotti, 'Michele Straniero. Vita e opere', *L'isola che non c'era* (2001) anno VI, n. 22, p. 74. Michele Luciano Straniero (Milano 1936 - Torino 2000), etnomusicologo con particolare propensione per i repertori di canto politico, ha curato una serie smisurata di dischi e libri sia antologici che saggistici sull'argomento, dai 'Canti della Resistenza Europea' alle 'Canzoni della nuova Resistenza spagnola' pubblicati nel 1962 da Einaudi.

² F. Amodei, 'Cantacronache e altro: non son solo canzonette', www.exalfierini.it/Rassegna%20Stampa/Copia%20di%20cantamodei.doc. Essi partirono dal principio secondo cui se 'la poesia può cantare la canzone può poetare.'

³ C. Bermiani, *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino*, Milano, Jaca book, 1997, p. 45.

⁴ F. Liperi, *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai-Eri, 1999, p. 211.

⁵ E. Jona e M.L. Straniero (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, Scriptorium, 1995, p. 24.

⁶ Liperi, *Storia della canzone italiana*, cit., p. 212.

⁷ F. Caltagirone, 'Storia di Canti e di cronache', *L'isola che non c'era* (2001) anno VI, n. 22, p. 73.

⁸ Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., pp. 48-52. La discografia qui riportata è quella indicata da Emilio Jona nelle note alla sua Prefazione. Segnaliamo in questa nota solo i dischi con brani facenti parte del repertorio del *Cantacronache*, escludendo tutte le altre pubblicazioni che raccolgono invece

musicale',⁹ inquadrata in una matrice politica ben definita, fosse destinata ad essere nota solo entro un nucleo ristrettissimo di estimatori, ebbe, tutto sommato, una discreta attenzione, come testimonia il confortante numero di dischi venduti.¹⁰ Le loro canzoni diventarono poi doppiamente d'autore, poiché alcuni degli autori, in specie Amodei e Straniero, interpretavano in pubblico le loro stesse composizioni (il cantante noto non l'avrebbe mai fatto, perché si sarebbe precluso i canali della radio e della televisione).

Le vie da percorrere verso il rinnovamento della canzone

Alle soglie degli anni Sessanta, una via da percorrere per rinnovare la canzone italiana era offerta dalla riscoperta dei contenuti e dei temi del 'folklore progressivo' e quindi del canto popolare, in modo da forgiare una canzone di protesta intrisa di realismo, e che tenesse pertanto in considerazione ricerche di stampo etnografico. Un rinnovato interesse verso la cultura e la musica popolare era fiorito negli Stati Uniti verso il 1935, nel clima fervido del New Deal. Tale movimento di riscoperta, rivalutazione e reviviscenza della musica delle campagne e delle minoranze etniche fu definito *Folk Music Revival*.¹¹ Il carattere 'progressivo' di questo movimento consisteva non solo in una sorta di riattualizzazione dei 'modi' della canzone popolare, ma soprattutto nella riproposizione della carica di contestazione sociale e politica in essa contenuta. Il gruppo *Cantacronache in primis* e poi il Nuovo Canzoniere Italiano (NCI), che annoverava tra i suoi membri: Sandra Mantovani, Giovanna Marini, Gualtiero Bertelli, Ivan della Mea, Paolo Pietrangeli, oltre che il già citato Michele Straniero, sono anche gli interpreti più rappresentativi del *Folk revival* in Italia. La canzone leggera, a parte alcuni casi della canzonetta di propaganda fascista ed anteguerra, aveva escluso dal suo repertorio la ballata storica (lunghi componimenti narrativi e realistici, spesso senza ritornello fra una strofa e l'altra) che, invece, trovava un riscontro nell'antica canzone popolare italiana. Una parte della produzione del *Cantacronache* è, infatti, caratterizzata dalla presenza di una 'ballata storica', il cui scopo era fornire un polo alternativo di memoria storica collettiva. Un altro interessante spunto a favore del rinnovamento della canzone

canzoni frutto di ricerche etnomusicologiche ('Canti di protesta del popolo italiano', 'Canti della rivoluzione algerina', 'Canti della rivoluzione cubana', 'Canti della guerra di Spagna' e 'Canti della resistenza spagnola') nonché i brani per ragazzi (pubblicati sotto il nome di 'Cantafavole'). 'Cantacronache sperimentale' (Ep, Italia Canta, 45 CS); 'Cantacronache 1' (EP, Italia Canta, 45/C/0001 - ried. Cedi Gep 80015, 1958); 'Cantacronache 2', (Ep, Italia Canta, 45/C/0002, 1958); 'Cantacronache 3', (Ep, Italia Canta, 45/C/0006, 1959); 'Cantacronache 4' (Fausto Amodei, Ep, Italia Canta, 45/C/0008, 1959); Cantacronache 5 (Ep, Italia Canta, 1960); 'Cantacronache 6' (Fausto Amodei, Ep, Italia Canta, 45/C/0016 - ried. Cedi Gep 80020, 1960); 'Il Cantacronache ben temperato 7' (Mario Pogliotti, Ep, Italia Canta, 1960); 'Cantacronache 8' (Ep, Cedi Gep, 80001).

⁹ Cfr. Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit.

¹⁰ Bermani, *Una storia cantata. 1962-1997*, cit., p. 102 (nota 2). Le copie vendute sono state complessivamente ventimila.

¹¹ Liperi, *Storia della canzone italiana*, cit., pp. 371-373. Ne fu pioniere lo studioso Alan Lomax con i suoi studi sulla musica *folk* dapprima negli Stati del sud degli Stati Uniti e poi anche con Diego Carpitella nelle comunità contadine del Sud Italia. Leadbelly, Woody Guthrie, C. Houston, M. Seeger, Big Bill Broonzy divennero gli eroi degli intellettuali americani di sinistra per la testualità delle loro canzoni intrinseca di un linguaggio vivo, in contrapposizione ideologica e formale alla cultura dominante.

italiana si sarebbe ritrovato, secondo Straniero, anche attraverso il confronto con la ricca tradizione francese degli *chansonniers*, di cui Georges Brassens era un valido esponente, e con un certo tipo di canzone tedesca, come i brani inclusi ne *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht.¹² Proprio agli *chansonniers* francesi quali Brassens, Ferré, al belga Brel *in primis* veniva riconosciuto il merito di aver dimostrato la possibilità di trasferire nel moderno contesto urbano la dimensione epica della ballata popolare.¹³

La canzone come strumento di lotta politica

Sin dal principio, dunque, l'orientamento più evidente negli obiettivi del collettivo torinese era quello politico, considerando la canzone come arma, secondo il principio che in particolari momenti può essere più efficace una stornellata in un comizio o una parola d'ordine sintetizzata nel giro di un facile ritornello, piuttosto che un manifesto murale.¹⁴ Ad avvalorare questa idea vi è la testimonianza di Liberovici che rievoca una singolare esperienza nel corso di un viaggio in Germania nel 1957, che riguardava Bertolt Brecht, il compositore Paul Dessau e l'attore e cantante Ernst Busch:

Un certo giorno Brecht si recò a visitare una fabbrica; dopo aver chiacchierato con gli operai ed essersi informato delle condizioni di vita e di lavoro [...] tirò fuori di tasca un piccolo taccuino e su di esso prese ad annotare [...] versi che il poeta si affrettò a consegnare all'inseparabile Dessau. [...] Dessau cominciò a compitare [musicare] attentamente il piccolo poema [...], su un piccolo foglio, frettolosamente pentagrammato [...]. Con loro quel giorno c'era anche Busch [...] si trovò sotto gli occhi parole e musica. Una canzone era nata. [...] Brecht tenne un comizio e alla fine di questo Busch cantò a gran voce e con commozione la piccola canzone di lotta composta qualche istante prima.¹⁵

Questa vicenda aveva fortemente motivato Liberovici al suo rientro in Italia, non solo per la forte valenza ideologica che rappresentava, ma anche per avere fornito un ulteriore impulso alla considerazione di quelle problematiche inerenti all'impegno civile dell'artista, e alle modalità in cui esso si sarebbe dovuto estrinsecare.

L'interesse ed il contributo di autori del calibro di Italo Calvino e Franco Fortini andava ad avvalorare quello che era l'intento del gruppo e cioè la traduzione in forma canzone di 'storie ed accadimenti che riguardano la gente nella sua realtà terrena e quotidiana',¹⁶ rivolgendo altresì una certa attenzione al testo. Esemplicative sono a riguardo le parole di Amodei: 'Se il testo, all'interno di una strofa di endecasillabi, tirava fuori un dodecasillabo, il 'cantacronache verace', piuttosto che troncare una desinenza per far tornare il conto delle sillabe, inseriva

¹² Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., p. 63.

¹³ G. Straniero e M. Barletta, *La rivolta in musica (Michele Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana)*, Torino, Lindau, 2003, p. 43.

¹⁴ Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., p. 25.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹⁶ P. Jachia, *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 35.

una battuta da 5/4 in una canzone da 4/4 [...] per non ridurre un testo di Calvino, Fortini o di Jona a un pretesto per comporre ballabili.’¹⁷

I TESTI

Italo Calvino e la canzone

Il disco d’esordio del *Cantacronache* include due canzoni con testi scritti da Italo Calvino.¹⁸ I brani sono *Canzone triste* e *Dove vola l’avvoltoio?*¹⁹ Calvino aveva da poco scritto le *Fiabe italiane* (1956) e *La speculazione edilizia* (1957) che definivano anche l’interesse dell’autore in direzione di una tematica in bilico tra una forte caratterizzazione realistica, da cui emergono forti contraddizioni, ed il ricorso a moduli fantasiosi di natura fiabesca che egli utilizza con agilità, specialmente a seguito dell’intenso lavoro filologico e di elaborazione compiuto sul patrimonio della tradizione orale italiana. *Canzone triste* (Calvino e Liberovici, 1958) è un esempio lampante della trasposizione di un suo racconto neorealista e cioè *L’avventura di due sposi* (1958), di cui riportiamo l’incipit:

L’operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte quello che finisce alle sei. Per rincasare aveva un lungo tragitto, che compiva in bicicletta nella bella stagione, in tram nei mesi piovosi e invernali. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po’ prima alle volte un po’ dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide.²⁰

La prima quartina della canzone è la seguente: ‘Erano sposi. Lei s’alzava all’alba, / prendeva il tram, correva al suo lavoro. / Lui faceva il turno che finisce all’alba, / entrava in letto e lei ne era già fuori’ (vv. 1-4). La motivazione che spinge Calvino a trattare la vicenda di due coniugi che, a causa di turni di lavoro differenti non riescono a trascorrere che pochi frangenti di tempo insieme, è riconducibile ad una critica nei confronti dei ritmi di vita imposti dalla società neocapitalistica. Ritornando al testo della canzone si noti, ad una prima analisi, come la caratterizzazione non solo tematica, ma anche psicologica dei personaggi subisca una

¹⁷ Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., pp. 84-85.

¹⁸ I testi per musica scritti da Calvino sono sette. Seguono i titoli e i rispettivi riferimenti discografici: *Canzone triste* (Calvino e Liberovici) e *Dove vola l’avvoltoio?* (Calvino e Liberovici) inclusi in ‘*Cantacronache sperimentale*’ (EP Italia Canta EP/45/CS, 1958). *Oltre il ponte* (Calvino e Liberovici) in ‘*Cantacronache 3*’ (Partigiano, EP 45/C/0006). Il *padrone del mondo* (Calvino e Liberovici) in ‘13 canzoni di Sergio Liberovici’ (DS/134/36/CL, 1967). I brani summenzionati sono anche inclusi nel CD allegato alla pubblicazione *Cantacronache. Un’avventura politico-musicale degli anni Cinquanta* (op. cit.). Nella medesima pubblicazione sono inclusi: *Turin la nuit* o *Rome by night* (Calvino e Piero Santi), di cui è presente solo il testo nella sezione antologica, e *Sul verde fiume Po* (Calvino e Fiorenzo Carpi) in ‘*Cantafavole 2*’ (EP/45/F/0005), secondo di tre EP facenti parte di un progetto discografico rivolto ai ragazzi. Segnaliamo, infine, *La tigre* di cui non è stato possibile reperibile alcuna versione audio, mentre il testo compare solo in Scheiwiller (a cura di), *Giro a vuoto* (Milano, Scheiwiller-Pesce d’oro, 1960). Ricordiamo che i dischi del *Cantacronache* sono stati editi tra il 1958 ed il 1962.

¹⁹ Gli altri due brani inclusi in ‘*Cantacronache sperimentale*’ sono: *Colloquio con l’anima* (Jona e Liberovici) e *Ad un giovane pilota* (G. De Maria e Liberovici).

²⁰ I. Calvino, ‘L’avventura di due sposi’ in: *Gli amori difficili* (1ª ed., Einaudi, 1958), Milano, Mondadori, 2001, p. 123.

forzata semplificazione, non del tutto imputabile, a nostro avviso, alla condensazione in forma canzone. Innanzitutto, non si citano i nomi dei protagonisti (Elide e Arturo), il che rende la narrazione più astratta rispetto al racconto. La prima strofa ha una funzione introduttiva con cui l'autore si propone di palesare il nucleo della storia. Dal punto di vista stilistico, Calvino predilige la costruzione paratattica coordinando le frasi mediante segni di interpunzione ed una congiunzione. Ciononostante, è evidente come questo desiderio di condensare la tematica narrativa in forma canzone finisca per sovraccaricare il carattere evocativo del contenuto. Ogni verso, infatti, consta di due proposizioni dove è presente un continuo spostamento di prospettiva che rende poco fluida la diegesi, quasi spiazzante nella sua traduzione in forma canzone. Si passa quindi dall'*incipit* 'Erano sposi' al riferimento alla donna 'Lei s'alzava', e poi, nell'ultimo verso della quartina, al riferimento lui-lei: 'entrava in letto e lei n'era già fuori'. Il nucleo del racconto non verte esclusivamente sull'incompatibilità degli orari che costringe i due coniugi all'isolamento, bensì su elementi che lasciano intendere come i pochi momenti trascorsi insieme siano preziosi per la percezione e lo scambio di fugaci tenerezze che, nonostante tutto, danno la forza di sopportare le difficoltà quotidiane. Nel racconto si legge:

Alle volte invece era lui che entrava in camera a destarla, con la tazzina del caffè, un minuto prima che la sveglia suonasse; allora tutto era più naturale, la smorfia per uscire dal sonno prendeva una specie di dolcezza pigra, le braccia che s'alzavano per stirarsi, nude, finivano per cingere il collo di lui. S'abbracciavano. Arturo aveva indosso il giaccone impermeabile; a sentirselo vicino lei capiva il tempo che faceva: se pioveva o faceva nebbia o c'era neve, a secondo di com'era umido e freddo.²¹

Come nel racconto, anche nella canzone, l'autore intende rappresentare questo scorcio dell'intimità dei due protagonisti. Egli sceglie dunque il ritornello del brano per mettere in rilievo questa fase della narrazione optando, inoltre, per l'uso del discorso diretto, in modo da assegnare un tocco di maggiore veridicità e compartecipazione dell'*io*-interprete: 'Soltanto un bacio in fretta posso darti; / bere un caffè, tenendoti per mano. / Il tuo cappotto è umido di nebbia. / Il nostro letto serba il tuo tepor' (vv. 5-8). Bisogna, tuttavia, osservare che il passaggio dal racconto alla canzone non comporta soltanto una perdita sul piano della resa retorica, ma anche su quello della stilistica. Calvino non si distacca dalle strategie dei parolieri di canzonetta dell'epoca, ricorrendo spesso al troncamento, come si desume dall'impiego di *tepor* nel ritornello ed in tre casi nella strofa conclusiva: 'di *fissar* la nebbia non si *stancan* mai / cercando invano il *sol*, fuori dai vetri' (vv. 19-20). L'interpretazione di Margot e la musica presentano a nostro avviso 'una scollatura' rispetto alla storia narrata. La voce è compiaciuta esprimendo quasi un senso di giovialità nelle strofe con una melodia 'altalenante' (ossia giocata sulla salita e discesa della frase melodica), che si ricollega concettualmente al *leit-motiv* della storia basato sull'alternanza di presenza-assenza, unione-distacco. Tale melodia si muove, inoltre, su una tonalità maggiore, evocativa di un'atmosfera disimpegnata

²¹ Ibidem, p. 124.

che, a nostro avviso, non si accorda con il carattere sostanzialmente problematico della narrazione. Nel ritornello l'armonia si fa più malinconica. L'accompagnamento della chitarra classica in 2/4 è ornato dagli abbellimenti di una fisarmonica che fa da contrappunto alla linea melodica della voce, e ciò contribuisce a creare un'atmosfera più mesta e malinconica. Il brano presenta anche una regolarità metrica. Il testo è costituito quasi interamente da endecasillabi, e dal punto di vista prosodico, la seconda e la terza strofa sono organizzate in rima alternata. Il tempo verbale impiegato è l'imperfetto, che è tipico della narrazione, e si alterna al tempo presente del ritornello, ossia la fase in cui si stabilisce un'identificazione tra la voce di Elide e quella dell'interprete.

Dove vola l'avvoltoio? (Calvino e Liberovici, 1958) è una canzone che segue un altro filone della produzione del *Cantacronache*, ossia quello pacifista/antimilitarista. L'impianto narrativo è di tipo favolistico. L'avvoltoio è un'allegoria indicante la guerra o più in generale l'odio degli uomini che si traduce, attraverso essa, in morte e distruzione. Dal punto di vista metrico, si tratta di un brano improntato ad un certa simmetria, in cui prevale il numero otto. Complessivamente il testo si compone di otto strofe,²² ed a parte la prima e l'ultima, le restanti strofe constano di otto versi di ottonari a rima variabile ad eccezione del terzo e quarto verso di ogni strofa che sono identici ('avvoltoio vola via'). La strofa introduttiva e quella conclusiva, che funge da epilogo, interpretate mediante recitativo, sono formate rispettivamente da quattro lunghi di varia misura (da dodici a quindici sillabe) con assonanze alternate ('guerra/terra', vv. 1 e 3; 'sparò/levò' vv. 2 e 4; 'rimpianto/branco', vv. 81 e 83 e 'radunò/gridò', vv. 82 e 84).

Le strofe sono costruite mediante lo stesso procedimento retorico, secondo le fasi canoniche della *dispositio* della tradizione greco-romana, per cui dopo l'esplicitazione del referente²³ - e dunque dell'esposizione del fatto (*dièghesis*) - verso cui l'avvoltoio si dirige ('L'avvoltoio andò dal [...]'), segue il discorso diretto mediante il quale si argomenta la risposta di diniego 'e [...] disse: No'. Tale rifiuto è seguito dall'esclamazione/intimazione ripetuta ai danni del rapace 'Avvoltoio vola via'. La parte creativa di ogni strofa corrisponde alla quartina successiva, quest'ultima, infatti, si differenzia sintatticamente dal canovaccio costituito dalla quartina precedente. Essa include l'argomentazione del diniego - quindi dal punto di vista argomentativo rappresenta la fase della vera e propria dimostrazione (*pístis*) - che, in modo diverso, è formulata da ciascuno dei referenti insediati dall'avvoltoio. Ad esempio, nel caso del *fiume*, la formulazione del rifiuto è così espressa: 'nella limpida corrente / ora scendon carpe e trote / non più i corpi dei soldati / che la fanno insanguinar' (str. II). Questa strofa è di particolare interesse da un punto di vista filologico, perché anticipa una famosa immagine contenuta ne *La guerra di Piero*²⁴ di De André. Il ritornello, che consta di quattro ottonari, è ripetuto dopo ogni

²² [NdA] Rispetto al testo pubblicato in Jona e Straniero, *Cantacronache* (cit.) nell'interpretazione di Pietro Buttarelli, non sono incluse le strofe II e III ossia quelle rivolte rispettivamente 'al bosco' ed 'all'eco'.

²³ [NdA] L'avvoltoio si dirige rispettivamente verso: il 'fiume' (str. II), il 'bosco' (str. III), l'eco' (str. IV), i 'tedeschi' (str. V), la 'madre' (str. VI) e l'uranio' (str. VII).

²⁴ *La guerra di Piero* (Karim, 1964): 'lungo le sponde del mio torrente / voglio che scendano i lucci argentati / non più i cadaveri dei soldati / portati in braccio dalla corrente'. Va notato, quindi, come

strofa e svolge la funzione retorica della perorazione (*epilogos*) dell'ideologia pacifista, che pervade tutto il brano, e si presta a riflessioni di natura stilistica: 'Dove vola l'avvoltoio? Avvoltoio vola via / vola via dalla terra mia, / ch'è la terra dell'amor.' I primi due versi formano un chiasmo; tra il secondo ed il terzo verso si crea una rima interna mediante anadiplosi,²⁵ ed infine nella dichiarativa dell'*explicit* ricorre il termine *terra*, con cui si va ad ottemperare ad un procedimento di tipo 'accumulativo', secondo cui ogni verso successivo ripropone un segmento di quello precedente. Il ritornello rappresenta il momento culminante del processo retorico messo in atto dall'autore, poiché in esso converge la direzionalità ed il finalismo di tutta la narrazione. Tutto ciò favorisce il *melos* della parola, ed allo stesso tempo, ne facilita la memorizzazione. La strofa conclusiva - quella eseguita mediante un parlato ritmico - racchiude un'aspra invettiva contro i fautori delle guerre: 'Ma chi delle guerre quel giorno aveva il rimpianto / in un luogo deserto a complotto si radunò / e vide nel cielo arrivare girando quel branco / e scendere scendere finché qualcuno gridò'. Il registro linguistico riprende moduli di un linguaggio infantile, adatto alla narrazione favolistica, come si desume dalla reiterazione del verbo (*scendere*), con la quale si intende evocare l'immagine di progressivo avvicinamento dello stormo di rapaci, la cui azione risolutiva è palesata nell'ultimo ritornello: 'Dove vola l'avvoltoio / avvoltoio, vola via, / vola via dalla testa mia / ma il rapace li sbranò.' L'inflessibile reazione dell'avvoltoio si prefigura come una nemesi che non risparmia chi indirettamente lo ha invocato. L'inquietante allegoria espressa dalla sua figura ricorda quella presente nel racconto *Ultimo viene il corvo* (1949), in cui il volatile volteggia in modo inquietante sul soldato tedesco, preannunciandone la morte.²⁶ Sebbene questo brano appaia musicalmente e testualmente più 'fluidico' rispetto al precedente, è ancora marcata una stilizzazione canzonettistica del linguaggio, mediante troncamento, che ricorre sistematicamente in chiusura di ogni strofa: *insanguinar* (str. II), *fucil* (str. III), *cannon* (str. IV), e talvolta nelle strofe (*scendon*, str. II; 'passan sol', str. III; *vogliam*, str. V). In altri casi, l'autore si concede delle ricercatezze lessicali che sono sì evocative, ma, a nostro avviso, un po' farraginose rispetto al tono popolaresco della canzone. Nella penultima strofa, infatti, l'energia nucleare dell'uranio viene così descritta: 'non deflaggerà infuocata / distruggendo le città'.

Il padrone del mondo (Calvino e Liberovici) è una canzone che pur facendo parte del repertorio del *Cantacronache*, non risulta essere apparsa originariamente nei loro dischi.²⁷ Più che una canzone è una prosa ritmica intonata, composta da

tali versi abbiano sicuramente ispirato quelli del cantautore genovese il cui brano è stato composto sei anni dopo.

²⁵ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1995, p. 194. 'L'anadiplosi si ha quando si riprende al principio di un membro di frase qualche parola del membro precedente'.

²⁶ I. Calvino, 'Ultimo viene il corvo' in: *Ultimo viene il corvo* (1949), Milano, Mondadori, 2004, pp. 148-149. La scena finale del racconto riecheggia il volo implacabile dell'avvoltoio, foriero di morte, della canzone che ha ormai puntato la sua preda: 'Allora il soldato si alzò in piedi indicando l'uccello nero col dito, - Là c'è il corvo! - gridò, nella sua lingua. Il proiettile lo prese giusto in mezzo ad un'aquila ad ali spiegate che aveva ricamata sulla giubba. Il corvo s'abbassava lentamente a giri.'

²⁷ F. Bernasconi, 'I sentieri incrociati delle canzoni di Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini', *Trasparenze*, a cura di Antonio Gelsomino, supplemento non periodico a *Quaderni di poesia* a cura di G. Devoto,

lunghe frasi che Mauri declama rapidamente, con scansione ritmica anapestica (u u -), su un accompagnamento di poche note di abbellimento, eseguite da una tastiera elettrica, che emergono tra lunghe pause musicali. Il nucleo tematico del brano è quello di un ciclista che in sella alla sua bicicletta, nelle prime ore di luce, si gode il paesaggio di una città ancora addormentata, dando così sfogo alla sua euforia, che si traduce in una ludica mania di grandezza.²⁸ Si noti come la musica sottolinei un'evidente differenziazione tra il ciclista ('il ciclista che passa per strada al mattino sul presto cantando', v. 2) e la gente ('mentre voi vi girate nel letto destati al penultimo sonno', v. 3). Ad esempio nella strofa I, alla frase musicale ascendente del verso 2, corrisponde quella discendente del verso successivo. In questo modo, il compositore ha inteso sottolineare iconicamente la contrapposizione tra la natura propositiva dell'*io* e la sensazione di torpore che attanaglia la gente comune. Questa esaltazione trova il suo coronamento nel ritornello: 'Io sono il padrone del mondo, ah! Il padrone / e basta che alzi una leva e vi spengo la luna. / Ridò fuoco al sole buttandoci dentro il carbone, / so leggere bene le stelle e c'è scritto: la la la la.' Se da un lato Calvino si proponeva di accennare una satira delle velleità 'superomistiche' di cui il ventesimo secolo è stato costellato, è comunque plausibile cogliere in questa canzone uno slancio anarchico contro il potere costituito: 'Sono io / che disturbo il riposo di voi che tenete in mano i comandi / del potere o magari soltanto vi fate illusione di tenerli e vi dite'.

Volendo fare un riferimento alla produzione letteraria dello scrittore, è possibile stabilire una connessione tra questo singolare ciclista ed il personaggio di *Marcovaldo*,²⁹ nonché con il contesto industriale apportato dal boom economico, nel quale quest'ultimo si muove. Marcovaldo sopporta stoicamente tutti gli inconvenienti che comporta il vivere in una grande città industriale, vivendo la sua quotidianità in uno stato quasi trasognato. Ciononostante, il ritmo vorticoso ed alienante della realtà urbana, non lo inghiotte, anzi egli riesce ad estraniarsi, cogliendo quei segnali che la natura, nonostante tutto, continua a trasmettere. Come il protagonista sa 'leggere bene le stelle', Marcovaldo spiega le costellazioni ai suoi figli, disturbato, però, dalla luce di un'insegna luminosa,³⁰ oppure in sella alla sua bicicletta, 'rincorre le nuvole' temporalesche, per far sì che la sua piantina possa beneficiare della pioggia.³¹

Ritornando al brano, la natura ludica di questo presunto strale, traspira dall'interpretazione concitata e in alcuni casi tenorile di Mauri, soprattutto per via dell'interrogazione in chiusura di strofa, che lascia in sospeso e sfuma la reale intenzione oppositiva del messaggio rivoluzionario: 'Ma questa canzone è l'annuncio che non conteremo più niente / od invece è qualcuno che vuol canzonare se stesso cantando?'.

Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 6. In '13 canzoni' di Sergio Liberovici (DS 134/36/CL, 1967) è inclusa una registrazione del 1959 cantata da Glauco Mauri.

²⁸ *Il padrone del mondo*: 'Sono io / il ciclista che passa per strada al mattino sul presto cantando / mentre voi vi girate nel letto destati al penultimo sonno / quel canto che non fate in tempo a sentirne la fine e si perde / e non siete riusciti a capire se canto per gioia o per rabbia'.

²⁹ Cfr. I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1ª ed., 1963), Milano, Oscar Mondadori, 2009.

³⁰ *Ibidem*, 'Luna e Gnac', pp. 79-81.

³¹ *Ibidem*, 'La pioggia e le foglie', p. 90.

Franco Fortini e la canzone

Franco Fortini (Firenze, 1917 - Milano, 1994) ha incarnato con grande coerenza la figura dell'intellettuale militante. Il suo sperimentalismo deriva da un'incessante verifica della corrispondenza tra letteratura, storia ed orizzonte culturale e politico, stimolata ulteriormente dal rapporto con la cultura tedesca e da autori come Bertolt Brecht (a cui forse egli si sente più vicino), dall'interesse per la Scuola di Francoforte e dai legami con la cultura surrealista francese, in particolare con poeti come Paul Eluard (1895-1952).³² La figura di Fortini è stata centrale sul piano del dibattito politico-culturale del secondo Novecento e la sua intensa attività di saggista ne è un esempio.³³ Il suo apporto sul piano più specifico della canzone appare più articolato rispetto a quello di Calvino ed è teso a costruire un linguaggio maggiormente svincolato dagli stilemi canzonettistici. In quanto alla sua attività di paroliere, i suoi testi per musica, escludendo le traduzioni di Brecht, Raymond Queneau e Paul Eluard, sono quattordici.

La maggior parte di questi testi è inclusa nella raccolta antologica di *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, già citata. Per alcuni di questi brani è presente un'incisione, in tal caso, viene segnalato il riferimento discografico. I brani scritti dal poeta fiorentino ed inclusi nel repertorio del *Cantacronache* sono: *Campane di Roma* (Fortini e G. Manzoni), *Canto per noi* (Julian Grimau) (Fortini e Liberovici), *Canzone della marcia della pace* (Fortini e Fausto Amodei), *Quella cosa in Lombardia* (o *Novembre lombardo veneto*, Fortini e Fiorenzo Carpi), *Il ginocchio* (Fortini e Liberovici), *O patria mia* (Senza musica), *Tutto va bene* (Fortini e Liberovici). *Tutti gli amori* (Fortini e Liberovici) in 'Cantacronache 2' (1958 - EP Italia Canta EP 45/C/0002), *Però, però filastrocca* (Fortini e Valentino Bucchi) in 'Cantafavole 2' (EP 45/F/0005); *Patria mia* in 'Cantacronache 1' (EP 45/C/0001 - Cedi Gep, 1959) è riportata con il titolo di *Inno nazionale* in *Cantacronache* (cit.). Segnaliamo, poi, *Le nostre domande*, *Canzone dei litigi* entrambe musicate e cantate da Margot in 'Canzoni di una coppia' (Ricordi VRL 3002, 1963) e *Canzone del bel tempo* (Fortini e Carpi) interpretata da Milly nel 1972 ed inclusa nell'album doppio 'D'amore e di libertà', vol. 2, (PDU, PLD A 5038/9). L'attività di Fortini in qualità di paroliere è un'esperienza pressoché isolata al periodo degli anni Sessanta, all'infuori di un caso. Si tratta di un testo senza titolo che porta l'indicazione *Sull'aria della 'Internazionale'*. Più che una traduzione del testo scritto da Eugène Pottier nel 1871 e musicato da Pierre Degeyter nel 1888, si tratta di un'appassionata meditazione del poeta su ciò che significa comunismo.³⁴ Per

³² G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi, 1996, vol. 4, p. 526.

³³ Ibidem, p. 532. Cfr. *Dieci inverni 1947-1957. Contributo ad un discorso socialista* (1957) in cui la delusione per gli esiti delle speranze del dopoguerra conduce alla ricerca di un nuovo orizzonte politico culturale; *Verifica dei poteri* (1965) 'la risposta più organica e radicalmente critica che sia stata data in quegli anni ai problemi dell'ideologia e di organizzazione sociale della cultura posti in Italia dallo sviluppo del neocapitalismo' (A. Berardinelli). Di grande rilevanza è l'influenza di Fortini nel discorso ideologico che conduce al Sessantotto, come testimonia l'importanza della raccolta di saggi *Questioni di frontiera* (1977), con cui si invita a cercare nella contraddizione la 'verità' della politica e della letteratura.

³⁴ Cfr. N. Nicolis, 'Franco Fortini e la canzone', *Trasparenze*, cit., pp. 16-17.

quanto riguarda le sue traduzioni musicate, ricordiamo quelle di Raymond Queneau: *Una vecchia storia e Fillette, fillette* con musica di Sergio Liberovici (le incisioni di questi ultimi due brani risultano inesistenti), e *Ma cosa ti credi* (Fortini e Liberovici) incisa da Glauco Mauri in '13 canzoni di Sergio Liberovici' (I dischi del sole - DS/134/36/CL, 1967). Segnaliamo inoltre: *Dopo la battaglia nella folla* di Paul Eluard; *Risoluzione dei comunardi* di Bertolt Brecht musicata da Paolo Pietrangeli con il titolo di *Dato che* (I dischi del sole, LR/45 11, 1968) e *Libertà* di Paul Eluard, musicata da Stefano Palladini e Zazà Gargano (in 'Poesia in musica', Look Italia, GLDL 508, 1994). Infine il gruppo Settore out ha inciso *Desiderio* ('Il rumore delle idee', Phonogram, 518 623-2, 1993), il cui testo è liberamente ispirato a *La gioia avvenire* (1945) di Fortini.³⁵

La canzone d'amore

Quella cosa in Lombardia è un brano rappresentativo del filone della canzone sentimentale, ma anche in questo caso, il poeta non rinuncia ad infondervi temi che riflettono il suo impegno civile. Scritto in collaborazione con il compositore Fiorenzo Carpi, *Quella cosa in Lombardia*³⁶ è inciso per la prima volta da Laura Betti nel 1960.³⁷ Questa canzone ha goduto di una certa fortuna negli anni successivi. Esiste infatti una versione di Jannacci,³⁸ la cui interpretazione non piacque a Fortini,³⁹ ed una di Lauzi⁴⁰ che si avvale di un magistrale arrangiamento musicale, oltre che della lirica interpretazione del cantautore genovese, che ci sembra molto più in linea con il tono crepuscolare che la caratterizza. In quanto alla versione presa in esame in questo studio, ci si è basati sulla trascrizione del testo interpretato da Lauzi, che, con lievi variazioni, risulta molto affine a quella inclusa in *Giro a vuoto*⁴¹ (Milano, Scheiwiller-Pesce d'oro, 1960).

Dal punto di vista strutturale, si compone di due strofe e due ritornelli (ABAB). Le strofe, di quattordici versi ciascuna, sono a loro volta suddivise in tre parti, in funzione di tre frasi musicali distinte: quartina (a); strofa di cinque versi (b); strofa di cinque versi (c), con il seguente schema rimico: A₁₂ b₈ b₈ c_{8t} - d₆ e_{8s} F₁₁ f₇ g₇ - H₁₁ i₇ i₆ i₅ l₇. La seconda strofa presenta alcune variazioni, occultate dall'interpretazione canora, che ricalcano tuttavia l'impostazione metrica della prima. I ritornelli

³⁵ Da 'Foglio di via e altri versi' (1946) in: *Una volta per sempre: poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, p. 61.

³⁶ Scheiwiller, *Giro a vuoto, cit.*, pp. 23-24.

³⁷ In 'Laura Betti con l'orchestra di Piero Umiliani', Stella Records, (LPS 6058, 1960 ca.). Al momento della compilazione di tale articolo, non è stato possibile reperire la suddetta versione.

³⁸ E. Jannacci, 'La Milano di Enzo Jannacci' (Jolly, LPJ 5037, 1964).

³⁹ F. Fortini, 'Risposte su canzone e poesia. Intervista a Franco Fortini' in: *Parole in musica*, a cura di Lorenzo Coveri, Novara, Interlinea, 1996, pp. 55-56. 'Egli ha usato un tono violento e beffeggiante, che proprio non si accorda con la tonalità crepuscolare del testo'.

⁴⁰ B. Lauzi, *Quella cosa in Lombardia* (Fortini, Carpi e De Resmini) in 'Bruno Lauzi' (Numero Uno e Sony-Bmg, ZSLN/55012, 1970).

⁴¹ [NdA] La versione inclusa in *Cantacronache (cit.)*, pp. 153-154) presenta ulteriori varianti nella prima strofa e in misura maggiore nella seconda. Allo stesso modo, il primo ritornello include alcune variazioni lessicali rispetto alla versione di *Giro a vuoto*, mentre il secondo ritornello è del tutto differente: 'Cara, dove si andrà [...] / Lo sai bene, che io non sogno, / questo mondo di noi due non ha bisogno. / Se voler bene è sempre più difficile, / amore mio, non dar la colpa a me.'

constano rispettivamente di otto versi divisibili in quattro distici, secondo la seguente disposizione metrico-prosodica: (C_{7t} M_{6t+6} - N₁₁O₁₁ - C_{7t} M_{6t+6} - P₁₂ Q_{11t}) e corrispondono alle seguenti frasi musicali: d, e, d, f. Gli endecasillabi sono tutti *a maggiore*, eccetto l'endecasillabo tronco in chiusura del ritornello, che è *a minore*. La disposizione delle rime è libera con prevalenza di assonanze, mentre dal punto di vista metrico-ritmico le due strofe rispondono ad una certa simmetria. L'ultimo ritornello (come indicato nella nota 41) presenta alcune variazioni testuali rispetto alla versione cantata da Lauzi e alla trascrizione inclusa in *Giro a vuoto* (cit.), pertanto riferendoci a quella presente in *Cantacronache* (a cura di Jona e Straniero, cit.), esso svolge la funzione di epilogo o perorazione variata con cui ribadire l'idea cardine di un amore istintivo svincolato da tutto un sistema di convenzioni sociali imposte. Questa canzone rappresenta, a nostro avviso, un esempio di 'crepuscolarismo engagé', in quanto racchiude in sé uno straordinario equilibrio tra il sentimentalismo della canzonetta e la descrizione della vita quotidiana e si presta, altresì, a riflessioni di natura satirica e sociale.

Il brano è una descrizione realistica ed anticonvenzionale di un tranquillo pomeriggio domenicale filtrato attraverso il punto di vista di una coppia di amanti. È infranto tutto un sistema di consuetudini borghesi che vedono la donna perennemente preoccupata per la pianificazione del futuro ed in particolare della futura vita matrimoniale: 'Sia ben chiaro che non penso alla casetta / due locali più i servizi, / tante rate, pochi vizi, / che verrà quando verrà' (vv. 1-4). Già da questi versi, emerge il realismo del linguaggio tanto nella forma quanto nel contenuto. Il pensiero dell'*io* femminile è invece rivolto al desiderio di intimità da condividere con il proprio amato, come viene esplicitato nel ritornello. È l'affermazione di una sensualità senza veli: 'Non ho detto andiamo a passeggiare / e nemmeno a scambiarci qualche bacio. / Caro, dove si andrà, / - diciamo così - a fare all'amore?' (vv. 17-20). Contestualmente la melodia modula dal *Sib minore* della strofa al *Re* del ritornello, con una distinzione netta anche di stile musicale. Si passa, infatti, da un'armonia di tipo classicheggiante (strofa) ad una sonorità *blues* (ritornello), il che contribuisce a dare maggiore rilievo e slancio all'invito formulato dall'*io*. Attorno a questa canzone ruotano sensazioni ed immagini correlate al tema dell'amore furtivo e nascosto: 'Vanno a coppie, i nostri simili, quest'oggi / per le scale, nell'odore / di penosi alberghi a ore' (vv. 22-24), o velocemente consumato: 'certo, è amore quella fretta, / tutta fibbie, lacci e brividi / di carezze gelate fra l'erbetta' (vv. 27-29). Ciononostante l'attacco di Fortini alla morale perbenista di allora trova una sua attuazione anche nella constatazione: 'Ma, chissà, l'amore c'è...'⁴² (v. 26). Solo in alcuni casi la lingua risente di un procedimento stilistico che rivela un'impostazione più letteraria che orale o comunque più affine ad un tipo di registro adatto alla scrittura: 'Vanno a coppie, i nostri simili, quest'oggi'⁴³ (v. 23), 'dà alle nostre due vite' (v. 34), o '[...] l'orecchi a quei rintocchi / che suonano dal borgo la novena

⁴² Scheiwiller, *Giro a vuoto*, cit., p. 24. Questo verso, che lascia trapelare un tono suppositivo (*chissà*), nella versione di Lauzi è sostituito dalla più netta dichiarazione 'anche ciò si chiama amore' che in *Cantacronache* (op. cit., p. 154) appare come: 'Ecco, anche quello è amore'.

⁴³ Jona e Straniero, *Cantacronache*, cit., p. 154: 'Escono, a coppie i nostri simili'.

[...]’⁴⁴ (vv. 31-32), e quando infonde nei versi un’atmosfera di stampo esistenziale: ‘penso invece a questo nostro / pomeriggio di domenica, / di famiglie cadenti come foglie / di figlie senza voglie, / di voglie senza sbagli’ (vv. 5-9). Il richiamo omofonico tra i termini impiegati assegna una spiccata musicalità al verso. Si considerino pertanto le allitterazioni e gli omoteleuti (*famiglie/foglie//figlie/voglie//voglie/sbagli*), la rima baciata (*foglie/voglie*) e l’anadiplosi⁴⁵ (senza *voglie/di voglie*). L’autore pone l’accento sul rigido moralismo che pare ‘appesantire’ la percezione della realtà sociale circostante, come si evince dalla similitudine ‘di famiglie cadenti come foglie’, e riafferma, altresì, la natura di una pulsione sessuale che va vissuta senza pudore e sensi di colpa (‘di voglie senza sbagli’).

Questa canzone veicola, infine, l’immagine di una situazione sociale in mutamento, come si desume dal riferimento all’automobile che accoglie coppie di innamorati intente ad amarsi in zone periferiche o rurali: ‘di millecento ferme sulla via / con i vetri appannati / di bugie e di fiati / lungo i fossati / della periferia’ (vv. 10-14). Una conseguenza del boom economico è senza dubbio la maggiore mobilità dei giovani per cui, grazie alla crescente diffusione di auto e scooter, era possibile ritagliare momenti di intimità sempre più frequenti.⁴⁶ Rispetto alla versione presente nella raccolta di brani inclusa nel libro *Giro a vuoto*,⁴⁷ Lauzi ricorre ad alcune varianti: *tante* al posto di ‘molte’ (v. 3); nel verso 5, non pronuncia ‘invece’, e nella fase dell’interpretazione canora, sia il quinto che il sesto verso risultano legati (‘Penso a questo nostro pomeriggio di domenica’), andando così a formare un doppio settenario sdrucchiolo. Nel verso 10, che recita ‘Di millecento ferme sulla via’, fa riscontro ‘[...] *lungo i viali*’, che lascia comunque inalterata la natura dell’endecasillabo; utilizza l’enclitico di reciprocità *ci*, anziché il ‘si’ (scambiarsi → *scambiarci*), v. 18; ricorre all’aggettivo *cara* anziché ‘caro’, nel ritornello, per ovvie ragioni liriche. Inverte i pronomi *te* e *me* in chiusura del primo ritornello: ‘e che a *me* piace credo quanto a *te*’ al posto di ‘e che a te piace credo quanto a me’ (v. 22), assegnando quindi maggiore enfasi al *tu*. Canta ‘*questa* fretta’ al posto di ‘quella fretta’ (v. 27); nel verso 29 intona ‘*di carezze gelate tra l’erbetta*’ invece di ‘nella nebbia gelata e sull’erbetta’, mettendo in risalto la dimensione sensuale più che paesaggistica della diegesi. Piccole variazioni sono riscontrabili nel verso 32, dove Lauzi canta ‘che *battono dal* borgo la novena’ al posto di ‘che suonano da un borgo la novena’ dissipando, pertanto, la sensazione rarefatta veicolata dall’articolo indeterminativo; preferisce al pronome relativo ‘che’ il verbo dare: ‘*dà* alle nostre due vite’ (v. 34). Il secondo - ed ultimo - ritornello del brano, nella versione di Lauzi,

⁴⁴ Ibidem. ‘un orecchio alla campana / che da un paese suona la novena’.

⁴⁵ [NdA] È invece quando una parola (o un’espressione) che, posta alla fine di un segmento testuale, si ripete nella frase o nel verso successivo ‘/...x/x.../’. A differenza della *geminatio*, che avrebbe motivazioni puramente emotive, l’anadiplosi serve a discorrere di maggiormente un concetto che non si è sviluppato nella frase precedente.

⁴⁶ M. Peroni, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 50.

⁴⁷ Cfr. Scheiwiller, *Giro a vuoto*, cit.

viene ripetuto senza variazioni; mentre nella versione di *Giro a vuoto* presenta dei versi distinti.⁴⁸

La canzone politica

Il canzoniere politico di Fortini include testi che riflettono la sua vocazione all'impegno che trae fondamento da una visione marxista, con cui, da un lato, mette in evidenza le disparità in seno all'ordinamento della società e, dall'altro, intesse una critica sferzante nei confronti della natura anti-sociale del capitalismo, connaturata al concetto di stato.

Tutto va bene (Fortini e Liberovici) è un brano che, già dal titolo, manifesta un certo sarcasmo, mettendo in luce le disparità che sono alla base del conflitto di classe. Da una lato, vi è un *voi* costituito dalla classe dirigente, dall'altro, un *noi* con cui Fortini dà voce alla classe subalterna. Il testo consta di 28 brevissimi versi: 'Dirigenti // tanto prudenti / che mettete le mani / avanti quando parlate' (vv. 1-4), con cui si evoca l'intenzione ambigua e solo apparentemente 'costruttiva' della classe dirigente, che ricorre prevalentemente alla delega nel confronto con i lavoratori: 'e i saluti ci portate / di altri dirigenti / [...] / di persuasioni / e di raccomandazioni' (vv. 5-6 e 14-15). Il resto della strofa, come si desume dai versi appena citati, è costruito su una serie di sintagmi preposizionali, tali da indicare non solo il malcostume sociale, ma la reale distanza comunicativa ed ideologica che separa le due figure e, dunque, le classi che rappresentano. L'*explicit* racchiude il nucleo della condanna dell'autore: 'dirigenti // lenti / spenti' (vv. 26-28). Si noti come, a livello stilistico, questo testo sia maggiormente legato a taluni procedimenti della poesia contemporanea rispetto a quelli impiegati per i testi di canzone di allora, mediante un'implosione della sintassi e per la prevalenza dello stile nominale, che contrasta con quello sintatticamente più lineare nonché discorsivo dei brani finora esaminati. L'atteggiamento del poeta è in linea concettualmente con la produzione in versi del periodo. L'attacco al sistema neocapitalistico ed alla 'violenza classista celata sotto la quotidianità'⁴⁹ trova un caso esemplare nella raccolta 'Una volta per sempre' (1958-1962) di cui riportiamo alcuni versi tratti da *Traducendo Brecht*: '[...] Gli oppressi / sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli / parlano nei telefoni, l'odio è cortese [...]' (vv. 10-12).⁵⁰

In questa brevissima rassegna critica della canzone di protesta di Fortini, è doveroso fare un accenno all'inno pacifista ed antimilitarista *Canzone della marcia della pace* (Fortini e Amodei). È stata scritta in occasione della prima marcia della pace Perugia-Assisi nella primavera del 1960 ed eseguita in modo quasi improvvisato dal poeta stesso in compagnia di Amodei. L'aver cantato quelle strofette gli costò una denuncia al Tribunale militare di Torino.⁵¹ Fu poi incisa da Maria Monti nell'album 'Le canzoni del no' (I dischi del sole, DS 24, 1964). Per concludere, durante il corso della sua attività di saggista e soprattutto in quegli scritti dove

⁴⁸ Cfr. nota 41.

⁴⁹ G. Petronio e L. Martinelli, *Il Novecento letterario in Italia*, Palermo, Palumbo, 1975, p. 126.

⁵⁰ F. Fortini, *Una volta per sempre: poesie 1938-1973*, cit., p. 218. La poesia è inclusa nella sezione 'Traducendo Brecht I' (1959-1962) e fa parte della raccolta 'Una volta per sempre'.

⁵¹ F. Fortini, 'Risposte su canzone e poesia' in: *Parole in musica*, cit., p. 55.

maggiormente affrontava il problema dell'organizzazione della cultura nella società capitalistica,⁵² Fortini aveva affermato l'importanza della serietà intellettuale a cui l'uomo di cultura deve attenersi per il progresso della società entro la quale opera: 'È chiaro che l'intransigenza, l'onestà personale, la schiettezza sono nulla se non per qualcosa o contro qualcosa [...] C'è invero un solo mestiere che si è tenuti a far bene, ed è quello di uomini [...] Non esistono lavori ben fatti se non si sa a che cosa servono.'⁵³

In virtù di tale orientamento, la canzone, strumento di evasione per eccellenza fino ad all'ora, cominciava ad essere impiegata come *medium* di divulgazione culturale di grande efficacia.

L'eredità di queste collaborazioni tra letterati, interpreti e musicisti ha indicato possibili strade da seguire a favore di una rivalutazione delle forme espressive e contenutistiche della canzone. Esse possono ricondursi, in primo luogo, a un uso tendenzialmente orale della lingua. In altre parole, si ricorre a un linguaggio che non disdegna un'elevazione qualitativa senza, però, sconfinare nella ricercatezza e nella complessità polisemica ed allusiva del linguaggio propriamente poetico. La poeticità di molti di questi testi è tangibile anche se soggetta, in certa misura, alle esigenze tecnico-espressive della forma canzone, di modo che l'indecifrabilità del tempo e dello spazio, propria di gran parte della poesia novecentesca, si stemperi a favore di una comunicazione pregnante, ma facilmente comprensibile. Come in letteratura anche nell'ambito della cosiddetta *popular music* è finalmente possibile concepire una canzone che sia frutto di una riflessione interiore libera dall'adeguamento a norme imposte (sia per la scelta dei temi sia per le soluzioni linguistiche da impiegare), e ciò la proietta verso orizzonti culturali 'altri'. Di lì a poco, queste suggestioni vengono poi raccolte e rielaborate dai primi cantautori italiani quali De André, Tenco, Endrigo, Jannacci ed altri con i quali ha appunto inizio la stagione della canzone d'autore in Italia.

Testi di Italo Calvino e Franco Fortini

Canzone triste

I. Calvino - S. Liberovici

(1958)

Erano sposi. Lei s'alzava all'alba
Prendeva il tram, correva al suo lavoro.
Lui aveva il turno che finisce all'alba,
entrava in letto e lei ne era già fuori.

- 5 Soltanto un bacio in fretta posso darti;
bere un caffè tenendoti per mano.

⁵² Da 'Consigli a pochi' (*Verifica dei poteri*, 1965) in: Petronio e Martinelli, *Il Novecento letterario in Italia*, cit., p. 131.

⁵³ *Ibidem*, p. 133.

Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.

10 Dopo il lavoro lei faceva la spesa
- buio era già - le scale risaliva.
Lui era in cucina con la stufa accesa,
fanno la cena e poi già lui partiva.

15 Soltanto un bacio in fretta posso darti
bere un caffè tenendoti per mano.
Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.

20 Mattina e sera i tram degli operai
portano gente dagli sguardi tetri;
di fissar la nebbia non si stancan mai
cercando invano il sol, fuori dai vetri.

Soltanto un bacio in fretta posso darti
bere un caffè tenendoti per mano.
Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.

Dove vola l'avvoltoio?

I. Calvino - S. Liberovici
(1958)

Un giorno nel mondo finita fu l'ultima guerra,
il cupo cannone si tacque e più non sparò
e, privo del triste suo cibo, dall'arida terra
un branco di neri avvoltoi si levò.

5 Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio vola via
vola via dalla terra mia,
ch'è la terra dell'amor.

10 L'avvoltoio andò dal fiume
ed il fiume disse: 'No
avvoltoio vola via,
avvoltoio, vola via:
nella limpida corrente
ora scendon carpe e trote
15 non più i corpi dei soldati
che la fanno insanguinar,'

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

L'avvoltoio andò dal bosco
ed il bosco disse: 'No
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via:
25 tra le foglie e in mezzo ai rami
passan sol raggi di sole
gli scoiattoli e le rane,
non più i colpi dei fucil.'

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

L'avvoltoio andò dall'eco,
anche l'eco disse: 'No
35 avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via:
son canti che io porto,
sono i tonfi delle zappe
girotondi e ninnenanne,
40 non più il rombo del cannon.'

Dove vola l'avvoltoio...?
[...]

L'avvoltoio andò ai Tedeschi
e i Tedeschi disser: 'No,
avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via
non vogliam mangiar più fango,
50 odio e piombo nelle guerre
pane e case in terra altrui
non vogliamo più rubar.'

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

L'avvoltoio andò alla madre
e la madre disse: 'No
avvoltoio vola via,
60 avvoltoio vola via
i miei figli li dò solo
a una bella fidanzata
che li porti nel suo letto,
non li mando più a morir.'

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

L'avvoltoio andò all'uranio
70 e l'uranio disse: 'No

avvoltoio vola via,
avvoltoio vola via.
La mia forza nucleare
farà andare sulla luna
75 non deflagrerà infuocata
distruggendo le città.

Dove vola l'avvoltoio?
[...]

Ma chi delle guerre quel giorno aveva il rimpianto
in un luogo deserto a complotto si radunò
e vide nel cielo arrivare girando quel branco
e scendere scendere finché qualcuno gridò:

85 Dove vola l'avvoltoio?
avvoltoio, vola via,
vola via dalla testa mia
ma il rapace li sbranò.

**Quella cosa in Lombardia
(Novembre lombardo-veneto)**
F. Fortini - Fiorenzo Carpi
(1960)

Sia ben chiaro che non penso alla casetta
due locali più i servizi,
tante rate e pochi vizi,
che verrà quando verrà.
5 Penso a questo nostro
pomeriggio di domenica,
di famiglie cadenti come foglie,
di figlie senza voglie,
di voglie senza sbagli;
10 di millecento ferme lungo i viali
con i vetri appannati
di bugie e di fiati
lungo i fossati
della periferia.

15 Cara, dove si andrà
- diciamo così - a fare all'amore?
Non ho detto andiamo a passeggiare
e nemmeno a scambiarci qualche bacio.
Cara, dove si andrà
20 - diciamo così - a fare all'amore?
Dico proprio quella cosa che tu sai,
e che a me piace, credo, quanto a te.

Vanno a coppie, i nostri simili, quest'oggi
nelle scale per l'odore
25 di penosi alberghi a ore,
E anche ciò si chiama amor...
Certo, è amore questa fretta,
tutta fibbie, lacci e brividi
di carezze gelate tra l'erbetta;
30 un occhio alla lambretta,
l'orecchi a quei rintocchi,
che battono dal borgo la novena
e una radio lontana
dà alle nostre due vite
35 i risultati
delle ultime partite.

[Secondo ritornello come appare nella versione di Giro a vuoto mentre nella versione audio di Lauzi il ritornello si ripete senza variazioni testuali]

Cara, dove si andrà
- diciamo così - a fare all'amore?
Lo sai bene che io non sogno,
40 questo mondo di noi non ha bisogno.
Caro, dove si andrà
- diciamo così - a fare all'amore?
Se volere bene è sempre più difficile,
amore mio, non dar la colpa a me.

Parole chiave

Italo Calvino, Franco Fortini, *Cantacronache*, canzone, testi per musica, Laura Betti

Sebastiano Ferrari ha insegnato per cinque anni presso il dipartimento di italiano dell'Università di Galway (NUIG), dove nel 2008 ha terminato il suo dottorato di ricerca (Ph.D.). Attualmente svolge l'attività di ricercatore post-doc presso il Centro studi italiani dell'UCL, dove si occupa delle relazioni tra musica e poesia in riferimento al verso cantato (ascrivibile all'ambito della *popular music*), rivolgendo particolare attenzione alla genesi ed al consolidamento della canzone d'autore in Italia.

Université Catholique de Louvain, UCL, Place Blaise Pascal, 1, BE-1348 Louvain-la-Neuve, Belgio.

sebastiano.ferrari@uclouvain.be

SAMENVATTING

De literatuur ontmoet het lied

In dit artikel worden de bijdragen van de schrijvers Italo Calvino en Franco Fortini aan het Italiaanse lied besproken. Enkele van hun teksten werden op muziek gezet op initiatief van *Cantacronache*. Doel van dit collectief uit Turijn was om, in aansluiting op de muzikale traditie van chansonniers als Brassens, Brel, Aznavour, de *Lieder* van Brecht, Paul Dessau en de Amerikaanse *Folk Revival* van Dylan en anderen, het lied te verheffen tot het niveau van gevestigde kunstuitingen als de poëzie, het theater en de film. De liederen van Calvino en Fortini vertegenwoordigen een belangrijke episode in deze kortstondige ontmoeting tussen de wereld van de literatuur en die van het populaire lied, op de grens van de jaren vijftig en zestig in Italië.