

Diversamente poetiche

Di Claudio Giunta

I testi delle canzoni non si leggono, naturalmente. Quando si leggono, senza la musica e senza il canto, di solito sono ridicoli o puerili: sono la musica e il canto – l'interpretazione – che rendono memorabile l'ovvio di, mettiamo, «è uno di quei giorni che ti prende la malinconia» o di «l'anno che sta arrivando tra un anno passerà». Ma le canzoni sono pur sempre, anche, congegni verbali, perciò non è assurdo prenderne un paio e vedere come funzionano *esclusivamente dal punto di vista verbale*. Non le prendo a caso. Sono due canzoni molto belle (diversamente belle), e hanno testi che mi sembrano rappresentativi del modo in cui, oggi, certe canzoni vengono scritte: sono notevoli in sé, ma incarnano anche una tendenza. La prima è *Mezzogiorno* di Jovanotti.

Negli anni Ottanta e Novanta, Jovanotti è stato l'emblema del pop chiassoso, disimpegnato, elementare tanto nelle melodie quanto nei testi (per farsi un'idea bastano i titoli: *Go Jovanotti Go, Gimme Five, Vai così, La mia moto, Spacchiamoci le orecchie, Una tribù che balla*). La maturità anagrafica ha portato a Lorenzo Cherubini la maturità artistica. Negli ultimi vent'anni ha scritto canzoni completamente diverse, alcune seriamente riflessive (*Fango, Terra degli uomini, Ora, E non hai visto ancora niente*), altre euforiche, solari (*Megamix, Il più grande spettacolo dopo il Big Bang, Per te, L'estate addosso, Oh, vita!, Le canzoni*). *Mezzogiorno* è un ibrido. Il tema non è un tema tipico da canzonetta (il tempo che passa, i cambiamenti che porta con sé), ma lo svolgimento del tema ha, come di solito hanno le canzonette, i toni dell'inno, non quelli dell'elegia:

Caselli d'autostrada tutto il tempo si consuma
Ma Venere riappare sempre fresca dalla schiuma
La foto della scuola non mi assomiglia più
Ma i miei difetti sono tutti intatti
E ogni cicatrice è un autografo di Dio
Nessuno potrà viver la mia vita al posto mio
Per quanto mi identifichi nel battito di un altro
Sarà sempre attraverso questo cuore
E giorno dopo giorno passeranno le stagioni
Ma resterà qualcosa in questa strada
Non mi è concesso più di delegarti i miei casini
Mi butto dentro vada come vada

Siamo come il sole a mezzogiorno baby
Senza più nessuna ombra intorno... baby
Siamo come il sole a mezzogiorno baby
Senza più nessuna ombra più nessuna ombra intorno baby

Un bacio e poi un bacio e poi un bacio e poi altri cento
Teoricamente il mondo è più leggero di una piuma
Nessun filo spinato potrà rallentare il vento
Non tutto quel che brucia si consuma
E sogno dopo sogno sono sveglio finalmente
Per fare i conti con le tue promesse
Un giorno passa in fretta e non c'è tempo di pensare
Muoviamoci che poi diventa sera...

Siamo come il sole a mezzogiorno baby
Senza più nessuna ombra intorno... baby
Siamo come il sole a mezzogiorno baby
Senza più nessuna ombra più nessuna ombra intorno... baby

Gente che viene

Gente che va
Gente che torna
Gente che sta
Il sole se la ride in mezzo al cielo
A guardare noi che ci facciamo il culo
È un gioco
Mezzogiorno di fuoco
È un lampo
Sulle armature
In guardia
Niente da capire
Mi specchio
In una goccia di sudore

Siamo come il sole a mezzogiorno baby
Siamo come il sole a mezzogiorno
Senza più nessuna ombra intorno
Siamo come il sole a mezzogiorno
Senza più nessuna ombra intorno...

Il mezzogiorno è la metà della vita. Il ritornello di *Mezzogiorno* ricama su questa metafora – non originale, ovviamente, ma neppure in cima alla scala dell'ovvio – per definire la generazione a cui Jovanotti appartiene (è nato nel 1966, la canzone è uscita nel 2008), e la fase di piena maturità a cui è giunta questa generazione: «Siamo come il sole a mezzogiorno / senza più nessuna ombra intorno». La maturità non fa paura, anzi mette una certa euforia, una sensazione che viene ribadita dalla solarità della melodia: siamo al culmine della nostra vita, al centro delle cose, è il nostro momento; come quando il sole è a picco, non proiettiamo ombre (dove *ombra* è forse, metaforicamente, 'ciò che sino ad ora impediva che la maturità venisse raggiunta'; o forse 'i problemi della vita'; o forse *senza ombra intorno* non va letto come metafora, forse è solo una zeppa che ripete il concetto 'in pieno sole').

Ma non è questo ritornello la parte interessante della canzone. Interessante è tutto il resto. *Mezzogiorno* illustra bene, infatti, una caratteristica strutturale comune a molte canzoni contemporanee. Nelle strofe, le canzoni 'di una volta' sviluppavano un concetto o un'immagine, entrambi elementari, perseguendo una certa coerenza semantica. Questa è *Binario* di Claudio Villa (ma va bene anche *My Way* di Sinatra, va bene quasi qualsiasi vecchia canzone):

Vecchio casellante che fermo te ne stai
dimmi come mai non vedi che il mio amore
fugge via lontano e lo inseguo invano
ferma tu quel treno che muoio di dolore
fallo per favore fa ch'io possa rivederla ancor.
Binario triste e solitario tu che portasti via
col treno dell'amor la giovinezza mia.
Odo ancora lo stringere del freno
ora vedo allontanarsi il treno con lei che se ne va.

La donna amata è partita col treno, l'amante che parla nel testo prega il casellante di fermarlo perché lui possa «rivederla ancor». Il testo è ingenuo, ma dice una cosa sola, con la stessa chiarezza che si potrebbe trovare in una pagina di prosa ('poetici' sono solo il lessico e la sintassi: aulicismi come *odo*, anastrofi come «fermo te ne stai», «giovinezza mia»). Nella strofa di *Mezzogiorno*, invece, non solo trovano posto versi che non sembrano avere alcun rapporto con il senso complessivo del brano, a cominciare dal primo, «Caselli d'autostrada tutto il tempo si consuma», ma anche quando questo rapporto c'è i versi si succedono senza che *tra di essi* vi sia, il più delle volte, un legame semantico cogente. Non c'è un rapporto d'implicazione logica tra «Venere [che] riappare sempre fresca dalla schiuma» e «La foto della scuola non mi assomiglia più», o tra «Un bacio e poi un bacio e poi un bacio

e poi altri cento» e «Teoricamente il mondo è più leggero di una piuma».

Eppure, non sarebbe corretto dire che tra i versi della canzone non c'è *alcuna* implicazione logica. Questa implicazione c'è, anche se ha maglie più larghe di quelle che stringono il testo di *Binario* di Claudio Villa. Il tema del brano è quello dell'assunzione di responsabilità che viene con l'età matura, e che porta con sé anche un modo nuovo di vedere il mondo, una nuova saggezza: si accetta che le cose cambino («E giorno dopo giorno passeranno le stagioni»), ma si constata anche con sollievo che il cambiamento lascia intatto qualcosa, che «non tutto quel che brucia si consuma»: il volto del bambino nella foto non è più quello dell'adulto, ma i difetti, cioè il carattere, sono ancora gli stessi; e le cicatrici sono «autografi di Dio» nel senso che le esperienze anche dolorose accumulate dall'adulto che guarda la foto sono benedette e sacre come la vita, e che insomma vivere è *servito*. C'è dunque una certa coerenza semantica. Ma è una coerenza che non viene data, una coerenza che l'ascoltatore deve ricostruire facendo attenzione e fatica, cercando il comune denominatore che tiene insieme i vari enunciati, o provando a irrobustire nessi evanescenti (la Venere «che riappare dalla schiuma» nel secondo verso sarà l'astro che si vede nel cielo all'alba e al tramonto, mentre si percorre l'autostrada per andare o tornare da un concerto?). In questo lavoro di collage anche i difetti, anche le lacune di senso finiscono per contribuire al piacere estetico, grazie a quella forza agogica che la musica ha, come se il semplice suono bastasse a stabilire un nesso tra parole e frasi che non ne hanno alcuno quando le leggiamo sulla pagina: versi come «Un bacio e poi un bacio e poi un bacio e poi altri cento, / teoricamente il mondo è più leggero di una piuma» non vogliono dire niente in prosa, sono accettabili in poesia, ma stucchevoli, mentre sono deliziosi una volta messi in musica, *questa* musica.

Il registro della canzone è, come ho detto, euforico. Essere al mezzogiorno della vita, essere *il* mezzogiorno della vita riempie il paroliere (i parolieri, per l'esattezza: Riccardo Onori, Saturnino Celani e Jovanotti) di ottimismo e voglia di fare. Questo assenso che dato all'esistenza è caratteristico delle canzoni pop, che nella maggior parte dei casi cercano di mostrarci il lato buono della vita. Per questo ci piacciono. Al lato cattivo pensano i poeti. Tocca ai poeti riflettere, per esempio, sul fatto che un minuto dopo il mezzogiorno, non appena raggiunta, cioè, la pienezza della vita, comincia il tramonto: «But oh, love's day is short, if love decay. / Love is a growing, or full constant light, / And his first minute, after noon, is night» (John Donne, *A Lecture upon the Shadow*).

La seconda canzone esemplare è *Quello che non c'è* degli Afterhours:

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

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

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

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

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

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

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

È un testo lirico, se il lirismo implica, come spiega il vocabolario Treccani, la prevalenza dell'«espressione della pura soggettività del poeta» (e non, per ipotesi, la dimensione del racconto, o del dialogo, eccetera). Ora, la «pura soggettività» che si esprime nelle canzoni è di solito quella di un io innamorato. Non qui. Negli ultimi decenni il repertorio tematico delle canzoni si è enormemente ampliato, e almeno nella canzone d'autore l'amore è ormai un argomento molto meno centrale di quanto fosse negli anni Cinquanta, un argomento sul quale gli autori più aggiornati addirittura ironizzano. Questo è Zappa: «Personalmente odio le canzoni d'amore. Credo fermamente che uno dei motivi per cui esiste un certo qual sottosviluppo mentale negli USA sia da imputare alla gente che cresce ascoltando quella robbaccia. Il tuo subconscio si abitua a determinate situazioni e si crea delle aspettative che nella vita reale non esistono e quindi vengono inesorabilmente disattese. La gente che cresce con questo ideale, rimarrà fregata per tutta la vita» (A. Pizzin, *Frank Zappa*, Roma, Editori Riuniti 2004). E questo è Dylan: «Le emozioni allo stato puro non sono il mio forte. Perché vedi, io non scrivo bugie. È dimostrato: la maggior parte delle persone che dicono *ti amo* non lo pensano sul serio. L'hanno dimostrato dei dottori. Allora, l'amore genera molte canzoni. Moltissime, direi» (*Songwriters. Interviste sull'arte di scrivere canzoni*, a cura di Paul Zollo, Roma, minimum fax 2005).

Era un primo tratto originale: *Quello che non c'è* non parla d'amore. Eccone un secondo: la situazione retorica messa in scena in questa canzone è la riflessione ad alta voce tra sé e sé, non il dialogo con un assente. Il *tu* – onnipresente nelle canzoni pop – affiora in un unico verso, «Rivuoil la scelta, rivuoil il controllo», e non è *untu* che abbia un'identità riconoscibile, men che meno un ruolo di interlocutore o destinatario, e anzi potrebbe essere lo stesso io narrante, sdoppiato. Quanto allo svolgimento del discorso, il nesso di significato e d'implicazione tra le strofe non è limpido, neppure quando questo nesso è esplicitato da una congiunzione causale («Perciò io maledico...»); ma è evidente che, a differenza di quanto accade in tante canzoni pop, le strofe non si limitano a ribadire ciascuna in modo diverso il medesimo concetto (tipicamente: 'ti amo', o 'mi manchi', o 'torniamo insieme'), così come è evidente che, per quanto labile, esiste un ordine, un'articolazione narrativa che viene anche rafforzata, resa coerente dalla cronologia interna («Arriva l'alba, o forse no» à «Ed ecco arriva l'alba»).

Quanto alla figuratività e alla forma dell'espressione, esse sono tanto idiosincratice da lasciare più volte il lettore-ascoltatore in dubbio circa il loro esatto significato: vale a dire che, come accade normalmente *non* nelle canzoni pop ma nella poesia moderna, il testo allinea immagini opache, allusive (l'alito di angelo è il ricordo del bambino che l'adulto sta osservando nella foto? Cosa significa camminare sull'acqua, cosa le ali nere, cosa la metafora-guida «quello che non c'è?»), che appartengono a un codice ristretto del quale il lettore-ascoltatore non ha la chiave; e organizza queste immagini in una sintassi che ignora i vincoli razionali e rompe la linearità del discorso in prosa, secondo un procedimento ben noto ai *songwriters* del secondo Novecento come Dylan, Paul Simon, Bowie, o David Byrne dei *Talking Heads*:

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

Risposta: C'era un sacco di roba che ascoltavo quando ero più giovane che era così: le canzoni dei Beatles, le canzoni dei Rolling Stones, le canzoni di Bob Dylan. Anche un sacco di canzoni R&B, o quelle di James Brown. Se si prendono i testi da un punto di vista superficiale, sono solo una serie di frasi senza nessuna consequenzialità. Ma grazie al contesto, al suono e al modo in cui vengono dette, quelle particolari parole suscitano una reazione istintiva, e il senso si rivela a livello non logico (Intervista a David Byrne, in *Rock Notes*, a cura di Paul Zollo, Roma, minimum fax 2007).

«Il senso si rivela a livello non logico» non vuol dire granché, ma ciò che Byrne sta cercando di spiegare è familiare a chiunque ascolti canzoni contemporanee di una certa complessità. Le parole che si trovano in queste canzoni sono le parole del dizionario, le frasi vengono articolate in maniera razionale. Quella che sfugge è di solito la relazione di senso tra queste parole e queste frasi: vale a dire che la domanda che si pone di solito ai poeti post-simbolisti, «Ma che cosa vuol dire?», può essere posta a buon diritto anche di fronte ai poetici paradossi e *nonsequitur* di *Quello che non c'è* – foglie che si rafforzeranno, se solo si riesce ad «ad ignorare che gli alberi son morti»; il rimorso per il proprio «modo di morire sano e salvo». Ma che cosa vuol dire? Ecco una domanda che, diciamo fino ai Beatles, nessuno si poneva ascoltando una canzone; ecco una domanda che oggi molte canzoni sollecitano.

Infine, consideriamo l'identità dell'io lirico. Il testo non inscena una situazione scontata (per esempio la dichiarazione d'amore e devozione di un uomo a una donna) bensì una situazione fortemente caratterizzata (una riflessione sollecitata da una vecchia foto dell'io narrante bambino), che sembra riflettere l'esperienza reale dell'io biografico. Non solo, a farci prendere sul serio quello che i letterati chiamano *Sitz im Leben* ('fondamento nella vita') di questo testo concorre un altro dato importante, e cioè il fatto che il suo tono amaro e dolente combacia col tono di molte altre canzoni degli Afterhours: il frammento è coerente con l'intero, e questo intero rispecchia la personalità di colui o di coloro che hanno scritto la canzone con un grado di verità infinitamente superiore rispetto a quello che si potrebbe trovare nei testi di un cantante di mezzo secolo fa.

Meno rigidamente monotematiche (non più soltanto l'amore, ma un'amplessima gamma di temi anche seri); più ricche e originali nelle figure retoriche; più opache nella forma dell'espressione, tanto che chi le ascolta deve spesso provare a riempire di senso i vuoti che si allargano tra un verso e l'altro, tra una strofa e l'altra; più vere, cioè più aderenti alla personalità di chi le ha scritte – le canzoni non sono certamente le poesie della nostra epoca, e sarebbe stupido pensare di poter leggere i testi di Dylan (o di Jovanotti) alla stessa maniera in cui leggiamo quelli di Montale: ma è stupefacente, ed è ovviamente il segno di una vitalità prodigiosa, il modo in cui le canzoni hanno saputo appropriarsi di così tanti caratteri della poesia moderna, e in un lasso di tempo così esiguo (non sono ancora tra noi, e speriamo a lungo, i fan di Claudio Villa?).