



RENCONTRES DE L'ARCHET



Pubblicato in collaborazione con
Lexis sas, Torino

prima edizione: giugno 2014

ISBN 978-88-904616-6-8

LETTERATURA E MUSICA

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 9-14 settembre 2013*

Pubblicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Le *Rencontres de l'Archet* 2013 sono state realizzate con il contributo della



© 2014 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE	p. 6
PARTE I. LEZIONI	
<i>Dir so, trobar vers, entendre razo.</i> <i>Per la definizione del rapporto tra poesia e musica nel Medioevo</i> di Maria Sofia Lannutti	p. 8
<i>Strategie espressive della parola attraverso la musica, tra tardo Medioevo e primo Rinascimento</i> di Maria Caraci Vela	p. 20
<i>Canti di strada e canti di corte nel Rinascimento europeo</i> di Mario Pozzi	p. 28
<i>Monteverdi e la letteratura</i> di Paolo Fabbri	p. 43
<i>Händel e l'armonia delle sfere</i> di Piero Boitani	p. 50
<i>Otello all'opera</i> di Fabio Vittorini	p. 63
<i>La musica assente. Echi musicali nella letteratura tedesca dell'800 e del '900</i> di Giovanni Di Stefano	p. 69
<i>Confessione e narrazione nel Lied romantico</i> di Elisabetta Fava	p. 84
<i>Musica e poesia nei «Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé» di Maurice Ravel</i> di Giorgio Pestelli	p. 96
<i>Fonti letterarie ed elaborazione sonora nella popular music</i> di Franco Fabbri	p. 109
PARTE II. INTERVENTI E COMUNICAZIONI	
<i>Il Lied tedesco: musica e letteratura</i> di Sandra Abderhalden	p. 124
<i>La figura del trovatore nell'Ottocento</i> di Stefania Bertè	p. 126
<i>“Mise en musique” o scelta metrica? L'alternanza delle rime in una traduzione cinquecentesca del «Furioso»</i> di Alessandro Bertolino	p. 128
<i>Un cenno sulla biblioteca musicale dei Savoia alla fine del Cinquecento</i> di Alessandro Bertolino	p. 130
<i>«Les refrains oubliés du bonheur»: note su Proust e la musica</i> di Roberta Capotorti	p. 132

<i>Quale letteratura? ... Letteratura? E quali canzoni? Canzoni?</i> di Jacopo Conti	p. 134
<i>Musica, poesia e propaganda</i> di Giulia Delogu	p. 136
<i>L'educazione musicale nel XIX secolo presso l'alta nobiltà nella provincia russa: il caso Barjatinskij</i> di Paolo De Luca	p. 138
<i>«I've Known Rivers». Langston Hughes e Gary Bartz: un esempio di interpretazione musicale di un testo poetico</i> di Simone Garino	p. 142
<i>Falstaff dal teatro all'opera: tre ouvertures a confronto</i> di Cristiana Girardi	p. 147
<i>Verso il melodramma romantico: Otello di Rossini</i> di Marco Leo	p. 149
<i>Nota su «Fonti letterarie ed elaborazione sonora nella popularmusic»</i> di Franco Fabbri di Fabio Libasci	p. 151
<i>Tra poesia e musica: le canzoni spirituali nella Francia del Cinquecento</i> di Letizia Mafale	p. 153
<i>«La poesia è già canto, mentre il canto non è già poesia».</i> <i>Appello per una critica interdisciplinare</i> di Marco Filippo Martinengo	p. 155
<i>Tre "incontri" artistici di Claudio Monteverdi: Tasso, Guarini, Marino</i> di Luca Mendrino	p. 158
<i>«Nacht und Träume», Samuel Beckett</i> di Francesco Migliaccio	p. 160
<i>Sulla separazione fra suono e parola. Uno studio contemporaneo di antropologia</i> di Francesco Migliaccio	p. 162
<i>«Words? Music? No: it's what's behind». James Joyce e le sirene dell'Ormond bar</i> di Francesco Migliaccio	p. 164
<i>Giorgio Caproni e la parola poetica. Una teoria degli armonici</i> di Fabrizio Miliucci	p. 167
<i>T.S. Eliot, Prufrock e il dubbio di Amleto</i> di Elena Munafò	p. 170
<i>«Zefiro torna e 'l bel tempo rimena»: analisi metrico-formale tra Marenzio e Monteverdi</i> di Claudio Porena	p. 172
<i>«Lo vers e l son»: sull'«unità genetica» di poesia e musica nella prima fase trobadorica</i> di Irene Reginato	p. 178
<i>“Galatea never does quite like Pygmalion”. Il «Pygmalion» di George B. Shaw quale esempio di anti-mito</i> di Marida Rizzuti	p. 183
<i>Pier Luigi da Palestrina: animo cristiano e musica profana</i>	

di Emanuela Specchia	p. 189
<i>La canzone come poesia in Italia: appunti su una rivendicazione</i> di Jacopo Tomatis	p. 191
<i>Letteratura e musica all'epoca del cinema muto: «Die Nibelungen» (1924)</i> di Silvia Uroda	p. 193
<i>Robert Schumann e la poesia romantica tedesca</i> di Maria Maddalena Vigilante	p. 195
<i>Campana e il cammino musicale</i> di Giampaolo Vincenzi	p. 199
APPENDICE	
Presentazione dei partecipanti	p. 204

PRESENTAZIONE

A partire dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus» ha organizzato annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto nelle prime edizioni a giovani laureati (ed esteso anche ai docenti valdostani), successivamente a dottorandi di diverse università italiane, allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l'accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull'iniziativa, che interpreta anche un'esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un'esperienza ormai ventennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università italiane ne amplia le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale (decine di partecipanti ai nostri seminari sono oggi docenti universitari, critici e scrittori affermati).

Grazie al contributo della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l'Archet*”, così denominate per sottolinearne il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l'Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i *tutor* e i dottorandi, proseguendo al di là del seminario, ci ha indotti, a partire dall'edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione i testi, in gran parte rielaborati, delle lezioni tenute dai docenti, oltre a diversi interventi di approfondimento e ampliamento suggeriti ai dottorandi dalle problematiche affrontate a Morgex.

Dato il carattere di *work in progress* dell'iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un'utilizzazione flessibile, aperta e dialogica.

Bruno Germano
Presidente della Fondazione Sapegno

PARTE I
LEZIONI

FONTI LETTERARIE ED ELABORAZIONE SONORA NELLA POPULAR MUSIC*

di Franco Fabbri

❖ Fonti letterarie o materiali testuali?

❖ In realtà, prenderemo in esame materiali testuali di molti tipi, anche di quelli comunemente non ritenuti “letteratura”. E allora, perché quel “letterarie” nel titolo?

❖ Ragioni storiche: la “messa in musica” di testi poetici (di origine orale o scritta) risale alle origini del “terzo tipo di musica” al quale oggi ci si riferisce con il termine popular music

❖ Ragioni analitiche: musicare un testo (anche “non letterario”) implica un’intenzionalità che rende quel testo “letteratura”

Un esempio “estremo”?

❖ Gli Abba (gruppo svedese attivo negli anni '70 e '80) non godono, generalmente, dell’interesse e della stima degli appassionati della canzone d’autore (intesa come “canzone di qualità”).

❖ L’inglese delle loro canzoni è costruito con un lessico ristretto, tale da essere compreso anche da un vasto pubblico di non anglofoni. I versi sono pieni di luoghi comuni, frasi fatte, metafore consuete, senza apparente pretesa di letterarietà o poeticità.

❖ Così funziona anche la loro musica, che si presta a essere analizzata come una successione e stratificazione di unità di significato codificate (musemi), come ha mostrato Philip Tagg in un saggio memorabile (*Fernando the Flute*).

❖ Forse per questo, però, le canzoni di Ulvaeus e Andersson fanno presa (tuttora) su un pubblico vasto e composito (ad esempio: le comunità gay, le donne *single* mature) che ne apprezzano l’apparente genuinità e mancanza di sofisticazione, la loro capacità di esprimere sentimenti semplici ma forti, esperienze di vita comuni e “vere”. Letterariamente e musicalmente sono come dei proverbi, sulla cui veridicità è impossibile non concordare.



* La relazione di Franco Fabbri era accompagnata dall’ascolto di musiche e dalla proiezione di filmati, che ne costituivano parte integrante.

ABBA, "THE WINNER TAKES IT ALL"
(ULVAEUS, ANDERSSON, 1980)

I don't wanna talk
about things we've gone through,
Though it's hurting me,
now it's history.
I've played all my cards
and that's what you've done too,
Nothing more to say,
no more ace to play.
The winner takes it all,
The loser standing small
beside the victory,
that's her destiny.
I was in your arms
thinking I belonged there,
I figured it made sense,
building me a fence,
Building me a home,
thinking I'd be strong there,
But I was a fool,
playing by the rules.
The gods may throw a dice,
their minds as cold as ice,
And someone way down here
loses someone dear.
The winner takes it all,

the loser has to fall,
It's simple and it's plain,
why should I complain.
But tell me, does she kiss
like I used to kiss you,
Does it feel the same
when she calls your name.
Somewhere deep inside
you must know I miss you,
But what can I say,
rules must be obeyed.
The judges will decide
the likes of me abide,
Spectators of the show
always staying low.
The game is on again,
a lover or a friend,
A big thing or a small,
the winner takes it all.
I don't wanna talk
if it makes you feel sad,
And I understand
you've come to shake my hand.
I apologize
if it makes you feel bad
seeing me so tense,
no self confidence.
The winner takes it all...

Un altro esempio "estremo"?

♣ Bertolt Brecht (1898-1956) è considerato da molti uno dei maggiori poeti e drammaturghi del Novecento. Hanns Eisler (1898-1962), allievo di Schönberg, ha collaborato a lungo con Brecht, scrivendo con lui canzoni di lotta, componendo le musiche per i suoi drammi didattici e musicando poesie.

♣ Entrambi, anche insieme, si sono posti il problema del pubblico al quale il loro lavoro era destinato, e per lo più hanno deliberatamente rinunciato a servirsi delle tecniche delle "avanguardie" contemporanee.

♣ *Über den Selbstmord* ("Sul suicidio") è uno dei Lieder dell'*Hollywood Songbook*, una raccolta di canzoni "d'arte" composta da Eisler nel 1942-1943, durante l'esilio negli USA; la maggior parte dei testi (fra i quali quello che segue) sono di Brecht. Musicalmente le canzoni dell'*Hollywood Songbook* sono assai varie, e data la loro destinazione quasi "privata" non escludono l'uso di linguaggi "colti", come la dodecafonia o l'atonalità, insieme a stili popolari, incluso il blues.

♣ *Über den Selbstmord* sintetizza la varietà stilistica della raccolta, come provano varie interpretazioni: quella liederistica di Matthias Goerne, quella post-progressiva degli Art Bears, quella teatrale di Josef Bierbichler con l'Ensemble Modern.



MATTHIAS GOERNE, "UBER DEN SELBSTMORD"
(BRECHT-EISLER)
DA *THE HOLLYWOOD SONGBOOK* (1942-43)

In diesem Lande und in dieser Zeit
Dürfte es trübe Abende nicht geben,
Auch hohe Brücken über die Flüsse,

Selbst die Stunde zwischen Nacht und Morgen,
Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich.
Denn angesichts dieses Elends
Werfen die Menschen
In einem Augenblick
Ihr unerträgliches Leben fort



ART BEARS (HENRY COW), "ON SUICIDE"
(BRECHT-EISLER), 1978

In such a country and at such a time,
There should be no melancholy evenings,
Even high bridges over the rivers,

And the hours between the night and morning,
And the long winter time as well:
All these are dangerous!
For in view of all the misery,
People just throw, in a few seconds time,
Their unbearable lives away.



JOSEF BIERBICHLER, ENSEMBLE MODERN,
 “UBER DEN SELBSTMORD” (BRECHT-EISLER),
 DA *EISLERMATERIAL* (HEINER GOEBBELS, 2002)

In diesem Lande und in dieser Zeit
 Dürfte es trübe Abende nicht geben,
 Auch hohe Brücken über die Flüsse,
 Selbst die Stunde zwischen Nacht und Morgen,
 Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich.
 Denn angesichts dieses Elends
 Werfen die Menschen
 In einem Augenblick
 Ihr unerträgliches Leben fort.



Cantautori, cantautrici e poesia

- ❖ Nei vari generi focalizzati sulla figura dell'autore-interprete (auteurs-compositeurs-interprètes in Francia, *cantautori* in Italia, *singer-songwriters* nei paesi anglofoni, *cantautores* in Spagna e in America Latina, *bardi* nell'URSS, e in modi diversi e talora contraddittori la *bossa nova* brasiliana e l'*entechno* greco) una componente ideologica fondamentale è proprio l'identificazione fra autenticità e valore letterario, che si attuerebbe nella riunione in una figura unica dei ruoli di poeta, compositore e cantante.
- ❖ Nonostante la storia della canzone offra una grande quantità di esempi significativi di testi non musicati dai loro autori, o di testi adattati a musiche preesistenti, il modello di riferimento è quello del bardo, del *troubadour*, se non dell'aedo dell'antichità.
- ❖ Può essere “autentico” un paroliere o un compositore professionista? Un puro interprete? Una contingenza storica, quella della standardizzazione dei modi produttivi nell'industria musicale nella prima metà del Novecento, è stata ipostatizzata come modello negativo.
- ❖ L'eccezione ammessa è quella del ricorso a testi di inequivocabile derivazione letteraria, anche quando – come nel caso seguente – si tratti semplicemente di estrapolare un personaggio o una situazione da una fonte nota.



SUZANNE VEGA, "CALYPSO" (1987)

My name is Calypso
And I have lived alone
I live on an island
And I waken to the dawn
A long time ago
I watched him struggle with the sea
I knew that he was drowning
And I brought him into me
Now today
Come morning light
He sails away
After one last night
I let him go.
My name is Calypso
My garden overflows
Thick and wild and hidden
Is the sweetness there that grows
My hair it blows long
As I sing into the wind
I tell of nights

Where I could taste the salt on his skin
Salt of the waves
And of tears
And though he pulled away
I kept him here for years
I let him go.
My name is Calypso
I have let him go
In the dawn he sails away
To be gone forever more
And the waves will take him in again
But he'll know their ways now
I will stand upon the shore
With a clean heart
And my song in the wind
The sand will sting my feet
And the sky will burn
It's a lonely time ahead
I do not ask him to return
I let him go
I let him go.

❖ Il caso di eccezione più comune, in ogni caso, è quello della "messa in musica" di un testo poetico preesistente, secondo le modalità già praticate nella musica (profana) europea almeno dal Rinascimento. Il cantautore che musica il lavoro di un poeta (soprattutto di un poeta del passato, di valore consacrato) si pone sul piano del madrigalista, dell'autore di Lieder o di romanze da salotto: acquista un prestigio da compositore.

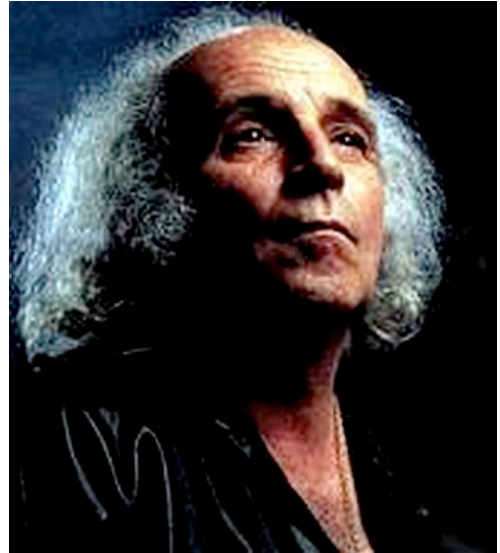
❖ I due esempi che seguono provengono da due delle tradizioni europee nelle quali il rapporto con la poesia letteraria è più forte e caratterizzante: la *chanson* francese degli *auteurs-compositeurs-interprètes* e l'*entechno* greco.

❖ In entrambi i casi il testo musicato è lo stesso: *L'albatros* di Baudelaire, tratto dalla seconda edizione delle *Fleurs du mal* (1861). La prima versione (1967) è quella di Léo Ferré, che ha dedicato a Baudelaire un intero album. Le velleità compositive di Ferré sono evidenti nel chiaro riferimento a uno stile sinfonico "alla Debussy".

❖ La seconda versione (1999) è di Nikos Xydákis, sul testo de *L'albatros* tradotto in greco. Conformemente alle convenzioni dell'*entechno*, l'interpretazione non è dello stesso compositore (può non esserlo), ma di un altro "cantautore", Sokrátis Málamas.

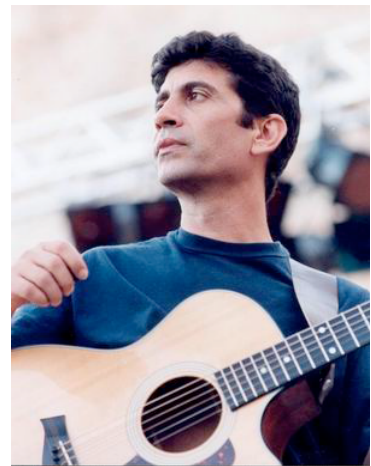
LÉO FERRÉ, "L'ALBATROS"
(CHARLES BAUDELAIRE, 1861 – LÉO FERRÉ, 1967)

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.
À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.
Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!
Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.



Σωκράτης Μάλαμας, Άλμπατρος
(Σαρλ Μπωντλέρ, 1861 – Νίκος Ξυδάκης, 1999)
(μετάφραση: Αλέξανδρος Μπάρας)

Συχνά για να περάσουνε την ώρα οι ναυτικοί
άλμπατρος πιάνουνε, πουλιά μεγάλα της θαλάσσης,
που ακολουθούνε σύντροφοι, το πλοίο, νωχελικοί,
καθώς γλιστράει στου ωκεανού τις αχανείς εκτάσεις.
Και μόλις στο κατάστρωμα του караβιού βρεθούν
αυτοί οι ρηγάδες τ' ουρανού, αδέξιοι, ντροπιασμένοι,
τα κουρασμένα τους φτερά στα πλάγια παρατούν
να σέρνονται σαν τα κουπιά που η βάρκα τα πηγαίνει.
Πως κοίτεται έτσι ο φτερωτός ταξιδευτής δειλός
τ' ωραίο πουλί τι κωμικό κι αδέξιο που απομένει
ένας τους με την πίπα του το ράμφος του χτυπά
κι άλλος, χωλαίνοντας, το πως πετούσε παρασταίνει.
Ίδιος με τούτο ο Ποιητής τ' αγέρωχο πουλί
που ζει στη μπόρα κι αψηφά το βέλος του θανάτου,
σαν έρθει εξόριστος στη γη και στην οχλοβοή
μεσ' στα γιγάντια του φτερά χάνει τα βήματά του.



La prosa

❖ Nonostante la canzone, nelle sue forme moderne più comuni, la struttura strofica e metrica della poesia, e nonostante – per quanto se ne sappia – poesia e musica fossero

legate indissolubilmente nell'antichità, non sono rari i casi nei quali siano stati messi in musica testi in prosa.

♣ Spesso si è trattato di operazioni eversive, o semplicemente dimostrative, guidate da ragioni politiche, o estetiche, o politico-estetiche, come nel caso degli “Zeitungsausschnitte” Op. 11 (“Ritagli di giornale”) di Eisler, composti nel 1925-26, dove lo stile giornalistico è soltanto parodiato, o di “Noites do Norte” (2000), nella quale Caetano Veloso ha musicato – senza tagli, ripetizioni o licenze “poetiche” – un testo dello studioso e politico abolizionista brasiliano dell'Ottocento Joaquim Nabuco.

♣ Non tutti gli esempi che seguono sono altrettanto radicali: nonostante in qualche caso (come nella mia “Pontelandolfo”, del 1971) tratti cospicui del testo siano direttamente importati da cronache, lettere o saggi, le canzoni non rinunciano ad avere una struttura strofica, a volte con l'interpolazione di ritornelli con tanto di rima.

♣ Altrove (è il caso successivo, quello della canzone di Mark Knopfler del 2000), è la fonte a essere un testo in prosa, ma la canzone è in versi.



PONTELANDOLFO (BN), 1861 (DA A. DE JACO, A CURA DI, *IL BRIGANTAGGIO MERIDIONALE*, 1969)

Stavano così gli animi turbati per nuovo governo, quando verso le ore 21 del sette agosto, mentre in paese mancava la forza pubblica che occorreva nel giorno della festa di San Donato, il clero, in compagnia della musica, fu minacciato da un manipolo d'armati sceso dalle alture, spiegando la bandiera bianca, con a capo Cosimo Giordano di Cerreto, e Donato Scutanigno, perchè si gridasse: “Viva Francesco II” (...) La banda armata, entrando sempre più nel paese, diè sfogo a barbari eccessi. Quegli irruenti incendiarono gli archivi del Giudicato e del Comune (...)

Per sedare i disordini fu mandato l'11 agosto, da Campobasso (...), un drappello di 45 soldati con a capo il tenente Luigi Augusto Bracci, e 4 carabinieri (...)

(...) ma giunti sulla detta prainella furono attaccati da quell'orda (...), furono essi disarmati e spogliati della divisa militare (...) ed immediatamente vennero barbaramente uccisi a colpi di arma da fuoco, di scure e mazze...

Il Negri indignato ordinò ai suoi (...) di slanciarsi contro il paese, contro la popolazione che calma riposava. (...) Il suono lento delle campane, le scariche dei fucili, il correre su e giù dei soldati svegliarono le mamme (...) I soldati, slanciandosi per le scale del paese, e nelle case, abusando dell'ora presta, della nudità, del sonno, dello spavento dei cittadini, si abbandonarono “a fatti orrendi, a saccheggi sozzi, azioni infami”.

STORMY SIX, “PONTELANDOLFO” (FRANCO FABBRI, 1971)

Era il giorno della festa del patrono
e la gente se ne andava in processione,

l'arciprete in testa ai suoi fedeli predicava
che il governo italiano era senza religione,
ed ecco da lontano un manipolo con la bandiera
bianca
intima d'inneggiare a Re Francesco

ed ecco tutti quanti li a gridare.
 Poi si corre furibondi al municipio
 e si bruciano gli archivi e gli stemmi dei Savoia.
 Pontelandolfo la campana suona per te
 per tutta la tua gente
 per i vivi e gli ammazzati
 per le donne ed i soldati
 per l'Italia e per il Re.
 Per sedare i disordini nel paese
 arrivano quarantacinque soldati
 sventolando fazzoletti bianchi in segno di pace,

ma non trovano nessuno.
 Poi mentre si preparano a mangiare
 il rumore di colpi di fucile

MARK KNOPFLER, JAMES TAYLOR
 "SAILING TO PHILADELPHIA" (MARK KNOPFLER,
 2000)

I am Jeremiah Dixon
 I am a Geordie boy
 A glass of wine with you sir
 And the ladies I'll enjoy
 All Durham and Northumberland
 Is measured up by my own hand
 It was my fate from birth
 To make my mark upon the earth...
 He calls me Charlie Mason
 A stargazer am I
 It seems that I was born
 To chart the evening sky
 They'd cut me out for baking bread
 But I had other dreams instead
 This baker's boy from the west country
 Would join the Royal Society...
 We are sailing to Philadelphia
 A world away from the coaly Tyne
 Sailing to Philadelphia

li spinge ad uscire allo scoperto
 e son presi tutti quanti prigionieri.
 Poi li portano legati sulla piazza
 e li ammazzano a sassate, bastonate e fucilate.
 Pontelandolfo...
 La notizia arriva al comando
 e immediatamente il generale Cialdini
 ordina che di Pontelandolfo
 non rimanga pietra su pietra.
 Arrivano all'alba i bersaglieri
 e le case sono tutte incendiate,
 le dispense saccheggiate, le donne violentate,
 le porte della chiesa strappate e bruciate.
 Ma prima che un infame piemontese
 rimetta piede qui, lo giuro su mia madre,
 dovrò passare sul mio corpo!
 Pontelandolfo...

To draw the line
 The Mason-Dixon line
 Now you're a good surveyor, Dixon
 But I swear you'll make me mad
 The West will kill us both
 You gullible Geordie lad
 You talk of liberty
 How can America be free
 A Geordie and a baker's boy
 In the forests of the Iroquois...
 Now hold your head up, Mason
 See America lies there
 The morning tide has raised
 The capes of Delaware
 Come up and feel the sun
 A new morning has begun
 Another day will make it clear
 Why your stars should guide us here...
 We are sailing to Philadelphia
 A world away from the coaly Tyne
 Sailing to Philadelphia
 To draw the line
 The Mason-Dixon line



Il racconto in versi

♣ Il racconto in versi è una delle modalità più caratteristiche del canto, dall'epica dell'antichità alle ballate popolari che si diffondono in Europa fin dal tardo Medioevo.

❖ Il genere della ballata popolare è stato rivitalizzato nel Novecento dagli operatori di folk revival e dai singer-songwriters (e cantautori) che ne hanno ripreso gli schemi e gli argomenti: negli USA, ad esempio, da Woody Guthrie e più tardi da Bob Dylan. Ewan MacColl creò per la BBC trasmissioni radiofoniche intitolate *Radio Ballads*. In Italia si possono ricordare le ballate (influenzate dal modello americano) di Francesco Guccini (“La locomotiva”) o di Giovanna Marini (“I treni per Reggio Calabria”).

❖ Non mancano esempi di ballads narrative “pop”, come nel repertorio dei primi Bee Gees (“New York Mining Disaster 1941”). Non sono da confondere col genere omonimo della ballad intesa come brano lento e di argomento sentimentale, tipico della produzione di Tin Pan Alley della prima metà del Novecento, né con la rock ballad.

❖ L’esempio che segue, del singer-songwriter britannico Richard Thompson, è una ballata compressa nello spazio (una stanza) e nel tempo (la durata reale della canzone): autore di ballads che, sul modello tradizionale, coprono eventi storici o la vita di una persona, qui Thompson inquadra con realismo spietato un’ispezione nei cassetti della fidanzata.

RICHARD THOMPSON, “COLD KISSES” (1996)

Here I am in your room going through your stuff
Said you’d be gone five minutes, that’s time
enough
Here in your drawer there’s lacy things
Old credit cards and beads and bangles and rings
Well I think I’ve found what I’m looking for
Hidden away at the back of the drawer
Here’s the life that you led before
Old photographs of the life you led
Arm in arm with Mr X Y and Z
Old boyfriends big and small
Got to see how I measure up to them all
There is a place we all must start, love
Who were you holding in that fond embrace
I’ve found a door into your heart, love
And do you still feel the warmth of cold kisses
Here I am behind enemy lines
Looking for secrets, looking for signs
Old boyfriends big and small

Got to see how I measure up to them all
This one’s handsome, not too bright
This one’s clever with his hands alright
Tougher than me if it came to a fight
And this one’s a poet, a bit of a wet
Bit of a gypsy, a bit of a threat
I wonder if she’s got over him yet
Old passions frozen in the second
Who were you holding in that fond embrace
Hearts have a past that must be reckoned
And do you still feel the warmth of cold kisses
Time to put the past away
That’s your footstep in the street I’d say
Tie the ribbon back around it
Everything just the way I found it
And I can hear you turn the key
And my head’s buried when you see me
In a Margaret Millar mystery
And do you still feel the warmth of cold kisses
Do you still feel the warmth of cold kisses



La lettera

❖ Non poche canzoni, e alcune di grande successo, sono basate sul modello formale-contenutistico della lettera. Il tema può essere sottinteso, come in “White Christmas” di Irving Berlin (1940), o chiaramente richiamato, come in “L’anno che verrà” (che tutti conoscono per il verso iniziale, “Caro amico ti scrivo...”) di Lucio Dalla (1979).

❖ L'operazione più consapevole ed esplicita, un articolato esercizio di stile sul modello della lettera, è quella condotta da Elvis Costello nel 1993, con una raccolta di canzoni intitolata *The Juliet Letters*, realizzata insieme al quartetto d'archi Brodsky.

❖ Oltre che per il lavoro di composizione (letteraria e musicale) – particolarmente raffinato – *The Juliet Letters* è memorabile per gli equivoci nei quali sono incorsi giornalisti e commentatori, i quali ancora oggi (si veda la voce di Wikipedia) suggeriscono che si tratti delle lettere scritte da un anonimo professore in risposta a quelle indirizzate a Giulietta Capuleti, a Verona. Si tratta, invece, di lettere di ogni tipo (lettere commerciali, pubblicitarie, invettive contro parenti, e sì, anche lettere d'amore).

❖ Inoltre, il Brodsky Quartet viene accreditato come accompagnatore, quando è chiaro dalle note di copertina che i componenti sono co-autori delle musiche, e anche dei testi!
L'ideologia della separazione gerarchica fra “classica” e “pop” è invincibile?



ELVIS COSTELLO AND BRODSKY QUARTET “THIS OFFER IS UNREPEATABLE (MAC MANUS-CASIDY-BRODSKY QUARTET-MAC MANUS, 1992)

DON'T SEND ANY MONEY!

Fate has no price

Ignore at your peril this splendid advice

An invaluable link in an infinite chain

An offer like this will just not come again

You wish you had women to charm and bewitch

Power of life and death over the rich

Young girls will be swooning

Because you're exciting them

And not only fall at your feet but be biting them

Guaranteed, guaranteed to capture your breath

Or possibly scare you to death

Sign it and seal it and send it to friends

Don't mention my name

Don't make any long term plans

In thirty-six hours your fortunes will change

Your best friends won't know you

And neither will strangers

Do not keep this letter

It must leave your hand

You have been selected from over five thousand

A twister or dupe will bamboozle or hoodwink you

I can't say more it would only confuse you

The wine they will offer will go to your head
And you'll start to see double in fishes and bread
Guaranteed, guaranteed for a lifetime or more
Guaranteed, for this world and the next
Guaranteed, guaranteed for the world and its mother
Cherish this life as you won't get another one
UNLESS you should take up this fabulous offer
Don't leave it too late or you'll be bound to suffer
And woebetide anyone so woebegone
You won't know you're born or about to pass on
You'll never get tired
You'll never get bored
By the way I just hope you're insured
And if you're not satisfied
If you want more
We can always provide an improved overture
Guaranteed at a price that is almost unbeatable
This offer is unrepeatable
Your trouble will vanish
Your tears will dry
Your blessing will just multiply
Guaranteed at a price that is almost unbeatable
This offer is unrepeatable
Guaranteed, guaranteed to bring fortune and favor
In a riot of colours and flavours
Guaranteed at a price that is almost unbeatable
This offer is unrepeatable
Would I lie to you? Would I sell you a dud?
Just sign on the line. Could you possibly write it in blood?

Aforismi, giochi verbali, nodi

❖ *Knots* (Nodi) è un volume pubblicato nel 1970 da Ronald D. Laing, uno dei fondatori dell'antipsichiatria. È una raccolta di riflessioni frammentarie, aforistiche, che configurano forme di

pensiero autocontraddittorie, quei “nodi incompatibili” in cui si esplica il “diventare matti” (il riferimento è al “doppio vincolo” di Erving Goffman).

❖ Il gruppo rock Gentle Giant, che già aveva dedicato una propria canzone al disagio psichico (“The House, the Street, the Room”, 1971), nel 1972 ha raccolto e montato materiali verbali provenienti dal testo di Laing nella canzone “Knots”; il trattamento contrappuntistico delle voci rafforza l’intreccio e il contrasto degli aforismi, trasformati in versi. “Knots” è un pezzo virtuosistico, paradigmatico dello stile dei Gentle Giant.

❖ Montaggi di materiali provenienti da testi scientifici, filosofici, religiosi, sono frequenti nel rock progressivo fra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo; anche i collage di Franco Battiato (che spesso riprendono citazioni da Georges Ivanovič Gurdjieff, filosofo e mistico, 1866-1949) sono assimilabili alla stessa poetica.

❖ Vale la pena, comunque, di ricordare che i musicisti progressive, nonostante i riferimenti letterari e musicali colti, tenevano a manifestarsi in tutto come appartenenti alla cultura rock: la foto dei Gentle Giant che segue è in questo senso esemplare.



RONALD D. LAING, *KNOTS*, 1969

In these pages I have confined myself to laying out only some of those I actually have seen. Words that come to mind to name them are: knots, tangles, fankles, *impasses*, disjunctions, whirligogs, binds. I could have remained closer to the ‘raw’ data in which these patterns appear. I could have distilled them further towards an abstract logico-mathematical calculus. I hope they are not so schematized that one may not refer back to the very specific experiences from which they derive; yet that they are sufficiently independent of ‘content’, for one to divine the final formal elegance in these webs of *maya*.

April 1969

R.D.L.

therefore I deserve it

I deserve it
because I have it.

You have not got it
therefore you do not deserve it

You do not deserve it
because you have not got it

You have not got it
because you do not deserve it

You do not deserve it

GENTLE GIANT, "KNOTS" (SHULMAN, SHULMAN,
SHULMAN, MINNEAR, 1972)

All in all each man in all men
All men in each man
He can see she can't, she can see
She can
See whatever, whatever
You may know what I don't know
But not that
I don't know it and I can't tell you
So you will
To tell me all man in all men
All men in each man
He can see she can't, she can see
She can
See whatever, whatever
You may know what I don't know

Feel guilty at hurting him by her thinking
She wants him to want her. Her wants
Her to

Want him to get him to want him to get
Him to want her she pretends
He tries to make her afraid by not
Being afraid
You may know what I don't know, but not
That I don't know it and I can't
Tell you so you will have to tell
Me all
I get what I deserve. I deserve what I
Get. I have it so I deserve it. I deserve
It for I have it. I get what I deserve
What I deserve - what I deserve what
I get
I have it so I deserve
He tries to make her afraid by not
Being afraid

But not that
I don't know it and I can't tell you
So you will have to tell me all
It hurts him to think that she is
Hurting her by him being hurt to think
That she thinks he is hurt by making her

Popolare? La canzone come fonte letteraria

- ❖ Nel 2008 è stato distribuito il film *Mamma Mia!*, tratto dall'omonimo musical, basato su un montaggio di canzoni degli Abba.
- ❖ Meryl Streep interpreta uno dei personaggi principali. Nella scena culminante canta, dividendo le inquadrature con un silente Pierce Brosnan, "The Winner Takes It All".
- ❖ Si può discutere se l'attrice non sovraccarichi di tecnica e di pathos la canzone, in uno sforzo (consapevole) di salvarla dal Kitsch originario portando lo stesso Kitsch all'estremo. Il risultato appare comunque formidabile, la canzone ne esce trasformata, le (volute) banalità del testo risuonano come versi di "alta" poesia. O no?

❖ <http://vimeo.com/84515410>



MERYL STREEP, "THE WINNER TAKES IT ALL" (DA MAMMA MIA!, 2008)
(ULVAEUS, ANDERSSON, 1980)

I don't wanna talk
about things we've gone through,
Though it's hurting me,
now it's history.
I've played all my cards
and that's what you've done too,
Nothing more to say,
no more ace to play.
The winner takes it all,
The loser standing small
beside the victory,
that's her destiny.
I was in your arms
thinking I belonged there,
I figured it made sense,
building me a fence,
Building me a home,
thinking I'd be strong there,
But I was a fool,
playing by the rules.
The gods may throw the dice,
their minds as cold as ice,

And someone way down here
loses someone dear.
The winner takes it all,
the loser has to fall,
It's simple and it's plain,
why should I complain.
But tell me, does she kiss
like I used to kiss you,
Does it feel the same
when she calls your name.
Somewhere deep inside
you must know I miss you,
But what can I say,
rules must be obeyed.
The judges will decide
the likes of me abide,
Spectators of the show
always staying low.
The game is on again,
a lover or a friend,
A big thing or a small,
the winner takes it all.
I don't wanna talk
'cause it makes me feel sad,
And I understand
you've come to shake my hand.

I apologize
if it makes you feel bad
seeing me so tense,

no self confidence.
The winner takes it all...

*“There are five things to write songs about:
I’m leaving you. You’re leaving me. I want you.
You don’t want me. I believe in something.
Five subjects, and 12 notes. For all that, we
musicians do pretty well.”*

Elvis Costello

Lecture:

- F. FABBRI, *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, Utet Libreria, 2008
- U. FIORI, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Milano, Unicopli, 2003
- A. MOORE, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2012
- D. B. SCOTT, *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, New York, Oxford University Press, 2008
- P. TAGG, *Fernando The Flute*, The Mass Media Music Scholars Press, inc., <http://www.tagg.org/mmmssp/fernando.html>