

Francesco Ciabattoni. *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*. Carocci, 2016, pp. 164.

In questo saggio saggio Ciabattoni analizza la presenza di testi di canzone “logogenici”—ossia i testi che, in base alla sua definizione, sono nati “dallo stimolo di un altro testo verbale” (11)—in sei cantautori italiani: Vecchioni, Guccini, Branduardi, De André, De Gregori e Baglioni. L’attenzione è rivolta in particolare ai riferimenti a testi letterari e subito appare chiara l’impostazione del libro: Ciabattoni indaga “qualunque strategia di citazione o di imitazione,” ma nel contempo interpreta i rimandi individuati come “citazioni” in senso lato, ossia come segni di un deliberato legame intertestuale con l’opera da cui derivano, anche quando la citazione non è palese e l’autore preleva elementi di difficile individuazione: “Quando le citazioni o i prelievi testuali consistono nell’importare un frammento non famoso, l’arte allusiva si fa ancora più sottile e complessa perché prevede un riconoscimento basato su una conoscenza approfondita del testo d’origine, senza la quale non si coglie pienamente il significato della canzone” (12).

È sempre così? Non è un problema da poco: i cantautori esaminati sono diversi fra loro e talvolta cambiano strategia a seconda dei brani o del periodo. Inoltre, se si ipotizza una funzione sempre allusiva delle citazioni individuate—cioè si suppone che le canzoni si rivolgano, per essere comprese appieno, a qualcuno che conosce il testo d’origine—il primo problema è la definizione del pubblico. Come nota Ciabattoni, queste canzoni hanno come pubblico primario “milioni di ascoltatori completamente ignari delle allusioni in esse contenute” (13); tuttavia, aggiunge, “forse [i cantautori] comunicano con una porzione privilegiata di pubblico, con cui entrano in gara attraverso un gioco di riconoscimenti.” L’allusione diviene così il “sintomo d’amore” a cui si riferisce il titolo.

Come è inevitabile in operazioni del genere, a seconda della sensibilità di ciascun lettore i richiami individuati possono a volte destare il sospetto di una possibile poligenesi, o del rimando a una fonte comune rimasta ignota. Ma a chi scrive è accaduto di rado: nel complesso il lavoro di ricerca delle citazioni appare acuto e accurato, così come l’analisi dei legami e delle differenze fra il contesto d’arrivo e quello di partenza. Difficile resistere alla tentazione di integrare con un paio di ulteriori possibili legami. Ad esempio, la canzone *Poeti per l'estate* di

Francesco De Gregori, esaminata alle pp. 21-2, inizia “Vanno a due a due i poeti verso chissà che luna” e poco dopo dice che “pugnalano alle spalle gli amici più cari”. Con ogni probabilità, è un’allusione alla seconda e ultima strofa di *Poeti in via Brera: due età* di Vittorio Sereni, dove appunto c’è una sfilata di poeti d’oggi: “(Frattanto / sul marciapiede di fronte / a due a due sotto braccio tenendosi / a due a due odiandosi in gorgheggi / di reciproco amore / sei ne sfilavano. Sei.)”

Oppure, nella canzone di Angelo Branduardi esaminata alle pp. 51-2, *Sotto il tiglio*, tratta da Walther von del Vogelweide, la terza strofa introduce un elemento nuovo: sul giaciglio dei due amanti “la radica si abbraccia al giglio, / voi che passate potete vedere / come son cresciuti insieme.” È la ripresa di un’immagine frequente nelle conclusioni delle antiche ballate scozzesi (ad esempio, in molte versioni di *Barbara Allen*) dove, sulla tomba dei due amanti, si annodano insieme una *briar* e una *rose*.

I riscontri più impressionanti del volume riguardano Claudio Baglioni. In un primo momento, quando Ciabattone prende alcuni versi di una canzone de *La vita è adesso* e fa notare che dipendono da un brano del romanzo *Una vita violenta* di Pasolini, perché ricorrono le “cartelle,” i riferimenti alla “scuola” e ai “giochi” e la parola “montarozzo” (che in Pasolini è però “montarozzetto”), il lettore può pensare che sia solo una curiosa coincidenza. Ma subito si affollano altri riscontri in serie e i dubbi spariscono. Ritornano uguali le ambientazioni, ma soprattutto ricorrono precise tessere: ad esempio, “i carosielli con tanta luce e poca gente” in *Una vita violenta* riappaiono in Baglioni come “piccole giostre con tanta luce e poca gente”; e “l’aria era tesa come la pelle d’un tamburo” ritorna come “notte tesa come pelle di tamburo.” Allo stesso modo, due personaggi “tutti ingobbiti, con quelle schienucce d’uccelletti” generano il verso “tu in quella schienuccia d’uccellino”; oppure “questo che parlava come un grammofono scassato” di Pasolini riappare come “tuo fratello è un grammofono scassato”; e poi “una crosticina di fango nuovo, di cioccolata” ritorna in “un fango di cioccolata”; poi c’è la “gomma americana” che ritorna uguale e la “schicchera” al “mozzone” che diventa “una schicchera alla cicca”; e poi “un giovanotto largo e chiaro come un mazzo di scarola” che ritorna nelle “ragazze [...] fresche come mazzi d’insalata” (114-34). Ancora più netti sono i rimandi al *Pianto della scavatrice*, sempre di Pasolini (121): “Povero come un gatto del colosseo / vivevo in una *borgata calce / e polverone*, lontano dalla città // e dalla *campagna*. // [...] *bucato da mille file uguali / di finestre sbarrate*, il Penitenziario / tra vecchi campi e sopiti casali.” Il confronto con due versi di un’altra canzone de *La vita è adesso*

non lascia dubbi: “vorrei un biglietto per un posto senza le *borgate calce e polverone*, / *bucate da mille finestre uguali* che si mangiano la *campagna*.”

Riscontri analoghi vengono trovati in Baglioni anche per Luzi, Morante, García Márquez e vari altri. Ciabattoni analizza con cura il contesto sia nei testi d'arrivo, sia in quelli di partenza, notando come il prestito possa anche venire riutilizzato in modo molto diverso, ma comunque rechi traccia del suo contesto originale e quindi ne ricavi una sorta di connotazione.

Infine, Ciabattoni nota che “è solo attraverso il riconoscimento del rapporto con i sottotesti di Márquez, Pasolini, Morante e Luzi che si può collocare correttamente *La vita è adesso*,” perché “il genere canzone in questo caso rinuncia alla propria autosufficienza estetica” (136).

È questo, appunto, il nodo fondamentale su cui egli torna nelle conclusioni dell'intero volume: “Il risultato è—in ciascun caso qui considerato—quello di una canzone il cui significato è nuovo ma non del tutto indipendente da quello del testo d'origine” (144). Quindi “la scrittura di certi cantautori” è “una rete nella quale spesso accade che un singolo testo sia meglio comprensibile se posto in relazione con altri”: per comprenderlo appieno, “le antenne dell'ascoltatore debbono affinarsi e allenarsi a riconoscere i possibili richiami nascosti” (146).

Difficile prendere una posizione netta rispetto ad affermazioni del genere. De André una volta definì sé stesso un “mosaicista” (71) più che un poeta, proprio in base a questa tecnica del *collage* di testi e musiche altrui, scritte da collaboratori o da artisti del passato. A parere di chi scrive, è improbabile che considerasse i suoi testi come non autosufficienti: il suo obiettivo, di solito, era proprio quello di creare, con l'aiuto della realtà come di opere altrui, un testo valido in sé e usufruibile a prescindere dai suoi precedenti. In altri casi, invece, l'allusione per iniziati è probabile o persino esplicita. Su tutto questo si potrebbe discutere a lungo. Di sicuro, invece, questo volume svela una rete di contatti e riprese di un'ampiezza sorprendente: la letteratura e la canzone appaiono molto più vicine di quanto di solito si pensi.