

Pierpaolo Martino

LA FORMA CANZONE TRA TEORIE DEL DISCORSO
E DELLA TRADUZIONE

1. *La forma canzone*

In un saggio scritto nel 2001 per l'Enciclopedia della Musica dell'Einaudi, Franco Fabbri (2001: 552) definisce la canzone "una breve composizione di testo e musica". Si tratta di una definizione estremamente semplice a cui tuttavia Fabbri giunge dopo aver dimostrato la difficoltà di dire, esprimere, costringere la canzone in una forma verbale ben precisa. Questo perché, come dice Fabbri, "tutti sappiamo che cos'è una canzone" (*Ibidem*, 551); si tratta di una competenza comune che conserva la molteplicità dei punti vista e dei radicamenti situazionali del fare ed ascoltare canzoni; insomma una competenza che "si articola diversamente da comunità a comunità e in certa misura da individuo a individuo" (*Ibidem*, 553). La canzone più che un genere musicale (ci sono canzoni rock, folk, jazz) è un genere discorsivo con cui si ha a che fare quotidianamente, ogni giorno canticchiamo dei *motivi* ed ogni giorno ascoltiamo almeno un frammento di una canzone; a volte ci relazioniamo con gli altri proprio grazie ad una canzone e non solo attraverso il ballo ma anche durante una festa tra amici, o un colloquio amoroso.

Un tratto essenziale di ogni tipo di canzone è la struttura ripetitiva. Middleton (1990: 267-294) ha proposto una distinzione tra ripetizione *musicale* e ripetizione *discorsiva*. La prima si riferisce a brevi figure melodiche o ritmiche (comune è il caso del *riff* nel rock o nel soul di Aretha Franklin e James Brown) e la seconda si riferisce invece a porzioni di testo più ampie come frasi, periodi e sezioni. Il più delle volte le canzoni, a carattere discorsivo, si articolano in due parti principali la strofa e il ritornello (in inglese *verse* e *chorus*) ripetute ciascuna un numero di volte variabile in base al genere musicale. Come osserva Fabbri (2001: 556):

un modello di canzone diffuso in molte culture è quello della ballata, costituito da una successione di strofe nelle quali viene articolato un di-

scorso (...) con l'eventuale interposizione di ritornelli ai quali spetta il compito di riassumere, trarre la morale o la logica conclusione, riaffermare esclamativamente, commentare il discorso proposto nella strofa. Allo stesso tempo il ritornello – quando c'è – si presenta come il culmine musicale di una preparazione avvenuta nel corso della strofa.

La descrizione della ballata coglie i molteplici livelli dialogici e discorsivi presente in questa tipologia testuale; la testualità della canzone si articola su un doppio livello, verbale e musicale, in ciascuno di questi è presente uno svolgimento, si narra qualcosa ed ogni narrazione implica una trasformazione temporale; la ripetizione verbale definisce nel suo riproporsi forme che restano particolarmente impresse nella mente dell'ascoltatore, in particolare le ripetizioni della strofa costruiscono una storia che dovrà risolversi in qualcosa, ossia nel ritornello. Lo svolgimento verbale risulta particolarmente interessante poiché si dà sempre in rapporto dialogico con lo svolgimento musicale. Si tratta di due livelli che devono contemperarne un terzo, la grana vocale, le intonazioni e gli accenti del cantante e del musicista (a volte questi possono coincidere); è questo il livello che costruisce il carattere *erotico* e seduttivo delle enunciazioni in forma di canzoni. La canzone risulta pratica discorsiva sia per il suo svolgimento interno, sia per il suo orientamento verso il pubblico che nel caso del concerto diventa assolutamente centrale.

La forma canzone risulta affascinante anche in quanto pratica discorsiva che dialoga con altre pratiche discorsive. La capacità dialogica e intertestuale della canzone ed il suo carattere d'enunciazione (“Si veda al riguardo Bachtin (2003)”) sonora, linguistica oltre che musicale, la rendono particolarmente interessante in quanto risorsa didattica attraverso cui studiare una lingua ed una cultura; ed in particolare – vista la grandissima diffusione delle canzoni in inglese – della lingua e della cultura inglese o americana. Prima di analizzare un esempio di canzone in lingua inglese, si cercherà ora di cogliere alcuni tratti generali della forma canzone rilevanti proprio per fini didattici.

La presenza di un livello verbale – oltre che musicale – rappresenta uno dei tratti distintivi della canzone rispetto ad altre forme di *popular music*. Il testo verbale può essere più o meno intelligibile a seconda dei generi; ci sono canzoni in cui il livello musicale offre meno spazio alla fruibilità linguistica, ne sono esempi certe forme di rock (il *metal*, il *noise*). È opportuno in tal senso privilegiare nella scelta di un testo musicale per fini didattici, forme come ad esempio la ballata, in cui, visto il tempo relativamente len-

to e l'articolazione in genere chiara, è possibile cogliere il carattere più o meno narrativo del livello linguistico. L'ascolto praticato negli spazi didattici, implica di solito l'interplay di due processi principali. Il primo è un processo "bottom-up" in cui l'ascoltatore costruisce le parole a partire dai suoni e dunque le frasi a partire dalle parole. Il secondo è un processo "top-down" in cui l'ascoltatore usa il suo background di conoscenze per capire il significato di determinate porzioni di testo (messaggi). È evidente, tuttavia, come l'ascolto musicale inviti a cogliere e capire l'insieme più che le singole parti; nel caso della canzone ciò è reso ancora più necessario (nonché più agevole) dal suo carattere discorsivo. La canzone è un discorso rivolto a qualcuno.

La deissi svolge un ruolo centrale nella forma canzone, molte canzoni, infatti, mettono in scena un discorso in cui una prima persona, un io, si rivolge ad un tu attraverso un riferimento ad uno spazio e ad un tempo piuttosto generici ("Si veda al riguardo Benveniste (1971)"). *L'here* e il *there*, il *now* e il *then*, sono presenti in un gran numero di testi, eppure attraverso il carattere drammatico, il tema (l'argomento) e l'atmosfera musicale del brano, questi avverbi assumono una pregnanza ed un'intensità assolute, al punto di essere in grado di lasciare la materia sonora, il racconto del e nel brano, per abitare nella coscienza e nella vita dell'ascoltatore.

Tullio De Mauro (1996: 43), in un breve intervento sulla canzone d'autore italiana, facendo riferimento all'opera dei cantautori italiani Tenco, Paoli e De Andrè sottolinea come "il serbatoio" a cui attingono questi autori sia proprio quello della "quotidianità linguistica"; si tratta di un'osservazione valida non solo per la canzone italiana ma per gran parte delle canzoni in lingua inglese (e non solo) degli ultimi quarant'anni. La quotidianità linguistica si esprime da un lato nell'impiego di un lessico, alla portata di tutti, alle volte estremamente basso, dall'altro in una pronuncia che in genere è quella realmente praticata negli spazi sociali. Va detto che la quotidianità lessicale è sempre accompagnata da una *dialogica* quotidiana ossia da un modo di organizzare il discorso (si è fatto riferimento alla deissi) che è quello che si svolge negli spazi sociali fatto spesso di imperativi e vocativi; ciò che risulta assolutamente centrale della forma canzone è la pronuncia in senso sia fonologico che prosodico. La parola, infatti, viene colta in un contesto, viene pronunciata in quanto unità data dalla combinazione di unità più piccole (ed in molte canzoni vengono pronunciati termini altrimenti inaccessibili ad uno studente di lingua) nonché intonata rispetto ad altre parole e alla melodia del testo musicale.

L'intonazione della canzone risulta in questo senso al tempo stesso vicina e lontana rispetto a quella quotidiana, ci sono canzoni in cui le parole sono quasi recitate (quindi intonate nel parlato) ed altre in cui esse sono perfettamente intonate sulla melodia.

Un tratto essenziale della forma canzone è quello della ripetizione, questa ha una funzione ben precisa nello sviluppo discorsivo e narrativo di un brano; inoltre come osserva Paolo Balboni (1998: 137):

Se si considera (...) che esistono canzoni in cui, attraverso ripetizioni e ritornelli, alcune strutture o espressioni vengono più volte ripetute esse possono venire utilizzate per la *fissazione*.

Le canzoni permettono all'ascoltatore di cogliere meglio e quasi di memorizzare determinati vocaboli o enunciazioni e la loro funzione all'interno di un contesto. Dal momento dell'ascolto in poi, il ricordo di queste enunciazioni abiterà nella coscienza del parlante – ed in particolare di chi studia una lingua straniera – e risponderà ad altre ricorrenze dello stesso vocabolo (o tipologia di enunciazione) negli ascolti e nelle future letture del soggetto.

L'aspetto verbale di una canzone può dunque essere analizzato ad ogni livello linguistico: fonologico (e prosodico), morfologico, sintattico, semantico e pragmatico. È possibile inoltre studiare una canzone a livello tematico, e narrativo indagando come autori diversi affrontano gli stessi argomenti ma utilizzando stili e procedimenti discorsivi differenti. Sempre secondo Balboni (*Ibidem*):

La canzone rappresenta una delle più diffuse forme di *letteratura* con cui i giovani sono a contatto – in molti casi, oltre tutto, si tratta di poesia di notevole qualità letteraria: dunque l'uso delle canzoni è pertinente anche ai fini di un'introduzione allo studio della specificità del testo poetico sia in italiano sia in lingue straniere.

La canzone è poesia creata nel (e attraverso il) quotidiano, essa risponde ad un'esigenza essenziale dell'essere umano. Come sostiene Lorenzo Renzi (1996: 75):

Il bisogno di poesia è un costituente essenziale dell'uomo, che si soddisfa in momenti diversi in modo diversi. Ma non può andare in crisi. Il problema quindi non è che i giovani non sentano bisogno di poesia. Il problema è di quale poesia si nutriranno.

La canzone è genere linguistico e poetico che i giovani usano quotidianamente, essi ne fanno pratica di *performance* e d'ascol-

to. In questo senso, l'idea di un metodo di educazione linguistica (e culturale) che contempli anche l'utilizzo di canzoni, può risultare estremamente stimolante sia per l'insegnante che per gli studenti; la verticalità (l'aspetto gerarchico) del rapporto tra insegnante e studenti potrebbe tradursi in un rapporto dialogico, in cui idee, argomenti e suggerimenti possono venire da entrambe le parti.

Studiare una lingua significa anche studiare la cultura in cui questa si articola e di cui è una specifica espressione. In un'educazione linguistico/culturale è indispensabile analizzare testi che riflettano modalità particolari anche diversissime di concepire il mondo e la posizione dell'uomo in un contesto sociale. Oggi, secondo Halliday (1989: 10), è possibile applicare il termine "text" a forme diversissime di *scrittura*, dalla pittura al cinema, dalla musica alla letteratura, sino alla moda. In particolare questi sono testi che conservano un forte carattere di artisticità, e quindi di oggettivazione e di distacco dal reale. Sono tuttavia testi anche quelli giornalistici quelli televisivi e quelli disponibili in internet. Ciò che affascina della *popular music* ed in particolare della forma canzone è la sua capacità di inserirsi in una fitta rete di rapporti, presenti, passati e futuri. Qui l'aspetto dialogico assume il senso più ampio di intertestualità, un testo che rimanda ad altri testi – o a porzioni di testo – interni ed esterni. Un canzone non solo è fatta di parola (e suono) altrui, ma alle volte è aperta citazione della parola altrui. La parola altrui può essere sia quotidiana che *letteraria*, si pensi in tal senso a Morrissey¹ che cita Oscar Wilde o Shakespeare ("Si veda al riguardo Martino (2002)"); la canzone è genere discorsivo sospeso tra più generi e più *modi* discorsivi.

Nella sua riformulazione della distinzione fatta da Jakobson della traduzione in "intralinguistica", "interlinguistica" ed "intersemiotica" (Jakobson: 1972a, 57), Peeter Torop (2000: 31) individua una nuova tipologia che egli chiama "traduzione metatestuale":

La traduzione metatestuale indica la penetrazione dell'originale in un'altra cultura sotto forma di qualsiasi prodotto della metacomunicazione: voci sull'autore in enciclopedie, manuali, recensioni, sulla traduzione, pubblicità, trasmissioni radiofoniche pubblicazioni di brani o citazioni e così via. Nell'insieme questi metatesti danno forma all'immagi-

¹ Morrissey è uno dei maggiori cantautori inglesi contemporanei fondatore nei primi anni Ottanta – con il chitarrista Johnny Marr – della celebre band *The Smiths*.

ne dell'originale, e diventano una sua lettura preventiva o complementare o una rilettura.

Il discorso di Torop è valido non solo per la fruizione di opere letterarie ma anche per l'ascolto di diversi generi musicali. Nel caso della *popular music*, gli ascoltatori cercano di saperne di più di un dato artista attraverso giornali, siti internet, trasmissioni radiofoniche, televisione satellitare ecc.

Oggi la promozione di una canzone si svolge anche attraverso la diffusione in televisione di video musicali; nel *videoclip* la canzone da forma sonora è tradotta, in qualche misura, in forma visiva e qui l'immagine risponde e dialoga in vari modi con il testo musicale. I video rimandano il più delle volte al contesto sociale, alla cultura in senso lato (spazi urbani, moda, cucina ecc) in cui una canzone in una data lingua rimanda. Il rapporto poi tra cinema e canzone risulta ulteriormente stimolante in film come il celeberrimo *Trainspotting* del regista scozzese Danny Boyle, in cui quasi ogni scena è accompagnata da un brano diverso. In sostanza, lo studente di lingua e cultura inglese può giungere alla visione di un film o alla lettura di un romanzo proprio grazie alla canzone. È vero anche il contrario, ossia è possibile attraverso il cinema o la tv ascoltare un brano, cercare di saperne di più attraverso internet e di qui scoprire che il brano ha riferimenti letterari, acquistare un dato libro e così via, in un processo praticamente senza fine. In questo senso, la *popular music* risulta strettamente connessa al concetto di *traduzione*, in quanto possibilità di viaggio, spostamento, trasformazione. Passando da un testo all'altro l'ascoltatore/lettore/spettatore assume un'immagine ampia (ed in continua trasformazione) di una lingua e di una cultura straniera. Infine occorre sottolineare che poiché la canzone è un genere di discorso che abita la nostra quotidianità, il più delle volte non occorre andare alla ricerca di canzoni, poiché sono le canzoni che raggiungono l'ascoltatore. Così attraverso la canzone ed i suoi intertesti l'apprendimento linguistico/culturale diventa processo permanente; lo studente diventa anche autodidatta e la sua mente si trasforma in un *luogo* in cui diverse lingue e culture si danno in rapporto dialogico.

Proponiamo, qui di seguito, un percorso intertestuale costruito attraverso il dialogo tra cinema, letteratura e canzone; un dialogo reso possibile attraverso il riferimento a diverse forme di traduzione testuale e metatestuale (interviste, articoli, saggi, siti internet, presentazioni a dvd) ed in cui ciascuno dei tre testi inter-

roga (e risponde a) gli altri due.

2. *Exit Music (for a film): da Shakespeare ai Radiohead*

William Shakespeare's Romeo + Juliet del regista australiano Baz Luhrmann rappresenta una delle migliori trasposizioni filmiche di opere shakesperiane mai realizzate. Scritto e diretto nel 1996, il film di Luhrmann risponde all'opera Shakespeariana attraverso gesti, suoni e immagini del nostro tempo; qui la parola shakespeareiana viene enunciata in un spazio post-moderno – un'immaginario *Verona Beach* – e si dà sempre in forma dialogica con altre forma di scrittura che amplificano la sua bellezza, la sua polisemia conservandone il carattere di *discorso amoroso*, in grado di mettere in discussione l'*ideologica* dell'utile e del potere. Nelle note di presentazione all'edizione italiana del film Luhrmann afferma (2002):

Ci siamo impegnati per rispondere a questa domanda: se Shakespeare fosse vivo che tipo di film avrebbe realizzato? Relativamente a Shakespeare sappiamo poco che possa essere considerato dato attendibile, ma ciò che è certo è che il suo pubblico era costituito da circa quattromila spettatori urlanti, privi di controllo e spesso ubriachi. Oggi chiunque dagli spazzini alla regina d'Inghilterra, assisterebbe ai suoi spettacoli al Globe Theatre. Per attrarre, commuovere, elevare e ispirare questo pubblico userebbe ogni strumento a sua disposizione, dalla commedia volgare di bassa lega ai soggetti d'attualità, dalla tragedia sofisticata e violenta sino a prendere la pop music dalle strade dove è nata per inserirla nelle sue produzioni.

Nel film di Luhrmann infatti, la popular music – ed in particolare la forma canzone – gioca un ruolo centrale. Essa commenta, spiega, introduce (ed evidenzia) personaggi e azioni, un po' come avveniva nell'opera di Wagner; non è forse un caso che le ultime drammatiche immagini del film siano accompagnate dal *liebestod* del *Tristan und Isolde* in una versione cantata da Leontyne Price. Non si tratta del solo brano classico presente nel film, infatti ritroviamo frammenti della Sinfonia n. 55 di Mozart giustapposti a brani di musica leggera secondo l'estetica post-moderna del film in cui è possibile cogliere “a sense of identification from dissonance and disjuncture” (Hogdon: 1999, 90), ossia un senso di identificazione attraverso dissonanze e spaccature.

La colonna sonora include contributi da parte di numerosi artisti della *popular music* degli anni '90 tra cui: Radiohead, Garbage,

Gavin Friday, One Inch Punch, The Cardigans, The Wannadies, Des'ree; quest'ultima addirittura presente in scena (e nel film) con il suo *Kissing you* eseguito durante la "feast" a casa dei Capuleti. Una scelta questa molto interessante, infatti da un lato essa traduce l'esperienza del fare musica a corte (in epoca elisabettiana) nell'esperienza contemporanea del concerto d'occasione (per un ricevimento, un matrimonio), dall'altro fa da contrappunto alla scena del bacio dei due amanti. La forza della canzone in quanto genere discorsivo è tutta nel dire – attraverso una forma estremamente semplice – un senso che si costruisce nel rapporto con qualcos'altro; ossia con un contesto di vita, una pagina letteraria, un gesto o un movimento filmico. In sostanza, la canzone è spazio dialogico – luogo di interazione tra musica, parola e grana vocale – che cerca, interroga e risponde ad altri spazi dialogici. È in questi termini che va pensato il rapporto tra il testo shakespeariano e i testi musicali dei Radiohead all'interno del discorso *multimediale* costruito da Luhmann.

Radiohead è il nome di una delle proposte più intelligenti e più interessanti della scena musicale inglese dell'ultimo decennio. La musica dei Radiohead conserva il senso di una scrittura collettiva, appunto *di gruppo*; è questo un tratto distintivo della *popular music* inglese; sebbene non manchi in Inghilterra la figura del cantante, vale a dire del singolo performer (ne è un esempio David Bowie), è anche vero che la storia della canzone in lingua inglese è stata scritta essenzialmente da gruppi (si pensi ai Beatles, ai Rolling Stones, ai Pink Floyd, ai Clash, agli Smiths). È questo un tratto che la distingue dalla canzone in lingua italiana che, al contrario, ha quasi sempre privilegiato non il gruppo ma il singolo artista, appunto *il* cantante; forse si tratta di un retaggio che deriva dal mondo dell'opera, dove il cantante lirico diventava protagonista assoluto della serata a teatro. La scrittura e la *performance* della canzone in lingua inglese invece mantiene il carattere di cooperazione, di polifonia, di creazione d'insieme e ciò si riflette in senso positivo sulla qualità del livello verbale e di quello musicale della canzone; nel caso dei Radiohead (collettivo composto da cinque musicisti: voce, due chitarre, basso, batteria ed elettronica) il rapporto tra musica e parole assume il senso di un dialogo nella e della differenza, attraverso un ermetismo letterario che risponde ad una scrittura musicale dissonante figlia del jazz polifonico di Charles Mingus e di certa musica elettronica contemporanea. Il tutto, va detto, conservando la fisionomia ed il senso della forma canzone; un caso raro di un modo di avere successo attraverso uno stile difficile, che fa pensare, mettendo in discussione *dall'in-*

terno l'ordine del discorso.

I Radiohead sono presenti nel film di Luhrmann con due brani, *Talk Show Host* e *Exit Music (for a film)*, quest'ultimo scritto su commissione dello stesso regista. Ma iniziamo per ordine, dal brano che Luhrmann propone per primo. Come osserva Sutherland, “significantly, Radiohead are first heard just as the characters are discussing Romeo’s *black portentous humour*” (Sutherland: 2003, 84), la musica dei Radiohead, infatti, si caratterizza per il carattere fortemente introspettivo e malinconico ed in questo senso – attraverso *Talk Show Host* – essa risponde perfettamente al dialogo tra i Montague e Benvolio (I, i, 104-159) che stanno appunto discutendo dello strano umore di Romeo. Allo stesso tempo, *Talk Show Host* introduce fisicamente (oltre che psicologicamente) Romeo sulla scena (impersonato dall'allora popolarissimo Leonardo Di Caprio). Come nota, a proposito di questa scena del film, Monica Popescu (2002: 305):

La spiaggia e il palcoscenico sono il luogo dove per la prima volta incontriamo Romeo e veniamo a conoscenza del suo tormento interiore attraverso i versi:

“Why then, o brawling love, O loving hate
O anything of nothing first create” (I, I, 176-177)

che egli appunta nel suo diario e poi recita a se stesso, rispettando la scelta narrativa del regista che enfatizza alcuni versi attraverso la ripetizione nella triplice forma di scrittura, immagine e declamazione rendendoli cardine nello sviluppo del dramma. (“Si veda al riguardo anche Bulla (2000)”)

In realtà i versi di Shakespeare sono enfatizzati non solo attraverso la triplice ripetizione di cui parla Popescu, ma anche grazie alla musica e alle parole dei Radiohead, le quali non costituiscono solo cornice sonora in cui si inserisce l'enunciazione-declamazione di Di Caprio, ma riproponendo essi stessi un senso di divisione, di rottura, di conflittualità interiore ed armonica, non fanno che dialogare (rispondere ma anche interrogare) i versi del bardo. I versi cantati da Thom Yorke (cantante dei Radiohead) sono:

² *Talk Show Host* è stata pubblicata come b-side del singolo *Street Spirit* e appare nella colonna sonora di *Romeo + Juliet* (Capitol 1996) pubblicata contemporaneamente al film.

*I want to be someone else or
I'll explode...
Floating upon the surface for
The birds...²*

Qui Yorke introduce un tema che sarà centrale all'interno dell'intero *play*, ossia il desiderio dei due amanti di "essere qualcun altro". Silvano Sabbadini (1991: XL) sottolinea in questo senso come nel rapporto tra i due amanti "il primo rito di passaggio, quello dell'individuazione, già comporti la perdita e non l'acquisto di un nome"; il nome infatti in quanto sinonimo di appartenenza sociale è la principale causa di divisione dei due amanti, il nome è segno convenzionale, arbitrario, progetto razionale (ed istituzionale) che costringe i rapporti umani; l'amore, invece, ha bisogno di segni motivati, intercorporei, che vivono nell'unicità di uno sguardo, di una voce, di un gesto. È interessante notare come Yorke faccia riferimento al mondo animale ("the birds") individuando così un'immagine che va a porsi in contrasto (attraverso l'idea al tempo stesso di leggerezza e di corporeità) con la problematica condizione *terrestre* del protagonista.

La forte drammaticità della scena in cui appare per la prima volta Romeo, è costruita anche attraverso l'aspetto prettamente musicale di *Talk Show Host*, in cui un *riff* in tonalità minore – la più "sfuggente" secondo Deleuze e Guattari (2003: 184) – viene ripetuto un numero consistente di volte, ma sempre conservando una pausa tra le varie ripetizioni in cui il livello verbale (sia di Shakespeare che dei Radiohead) sembra porsi in primo piano e interrogare ogni volta in modo diverso la breve ma incisiva frase melodica. Va detto che *Talk Show Host* è un brano scritto dai Radiohead senza commissione e precedentemente alla realizzazione del film di Luhrmann, eppure nel suo relazionarsi con il testo filmico e con quello shakespeariano – vale a dire con un contesto nuovo rispetto a quello in cui è nato – esso crea e accoglie sensi nuovi.

Exit Music (for a film) è stata, invece, scritta dalla band di Oxford su commissione dello stesso regista; Ed O'Brien, chitarrista del gruppo, ne racconta la genesi:

We were on tour (...) when we got sent through the last half-hour of the

³ Interviste, recensioni e notizie sul lavoro dei Radiohead sono disponibili anche in internet URL <http://www.radiohead.com> e <http://www.followmearound.com>. Si noti come tutti questi metatesti "musicali" conservino il carattere di racconto quotidiano, estremamente vicino al fruitore.

film. It looked great so we did the song straight away (...) Thom looked at Shakespeare's original text and tried to incorporate lines from it into the song – but he gave up on that pretty quickly³. (in Sutherland: 2003, 84-85)

Yorke decide dunque di non includere nel testo della canzone alcun verso della tragedia shakespeariana, scrivendo invece un testo originale che risponde oltre che al contenuto del *play*, anche alla drammatica scena – inclusa nella mezz'ora visionata dal gruppo – in cui Clare Danes si punta una Colt 45 alla testa. Un'ulteriore (e forse essenziale) fonte d'ispirazione giunge a Thom Yorke dalla versione cinematografica di *Romeo and Juliet* diretta nel 1968 da Franco Zeffirelli:

I saw the Zeffirelli version when I was 13 and I cried my eyes out because I couldn't understand why the morning after they shagged, they didn't just run away. The song is written for two people who should run away before all the bad stuff starts. (in Lowe: 2003, 95)

Il brano chiude il film di Luhrmann, invitando, al tempo stesso, l'ascoltatore a ripensare un sequenza essenziale, quella del mattino seguente la notte d'amore. In questo senso, il testo della canzone risulta costruito su due livelli; uno risponde poeticamente alla morte di Juliet, l'altro si pone come alternativa alla morte stessa – come “e se...”, come sviluppo ipotetico in senso post-moderno – e ciò attraverso le parole di Romeo che invitano Juliet a svegliarsi nel giorno della *loro* fuga. Il brano si apre appunto con “l'alternativa”, con un'immagine di vita in grado quasi di cancellare la morte raccontata dalle immagini del regista:

*Wake... from your sleep
The drying of your tears
Today we escape, we escape*⁴

In “*Exit*” *Music* la fuga si traduce in *uscita*, in fuoriuscita non solo dal racconto shakespeariano ma anche dello spazio stretto dell'identità e del potere che da sempre si contrappone alla logica delle passioni e dell'amore.

⁴ Il brano non compare nella colonna sonora pubblicata dalla Capitol, esso invece fa parte del terzo album dei Radiohead intitolato *Ok Computer* (Parlophone 1997).

Il discorso di Yorke è costruito attraverso un linguaggio quotidiano che conserva il senso e l'orientamento dialogico della parola shakespeariana. Si tratta di un monologo in cui la funzione conativa – ossia l'orientamento verso il destinatario di cui parla Jakobson (si veda Jakobson 1972b) – risulta determinante; gli imperativi e i vocativi pronunciati da Romeo – attraverso parole semplici, dirette – si rivolgono infatti a Juliet invitandola a compiere piccoli gesti quotidiani:

*Pack... and get dressed
Before your father hears us
Before all hell breaks loose*

Si tratta di un imperativo d'amore, di un imperativo assolutamente *necessario*, che facendo da complemento al primo verso della canzone – “Wake from your sleep” – costruisce un discorso del gesto e dell'azione amorosa contrapposto da Yorke al discorso sociale ed istituzionale articolato attraverso l'associazione di “father” e “hell”. La canzone è un genere di discorso fatto non solo di parole e le trasformazioni, ossia il divenire musicale del testo, assumono una rilevanza assoluta nella costruzione del suo senso, rilevante al pari dell'aspetto semantico delle parole; così se le prime due strofe presentano la stessa melodia (relativamente uniforme e quasi monotonale), con la terza strofa i Radiohead introducono una scala ascendente che risulta particolarmente affascinante per la qualità vocale difficile e sofferta di Yorke, il quale pronunciando un altro imperativo d'amore – ossia “breathe” – dà corpo e forma quasi tangibile all'idea stessa di respiro. L'urgenza e la bellezza di questo momento sono date proprio dalla sua enunciazione in un contesto che è al tempo stesso d'amore, di vita e di morte:

*Breathe, keep breathing
Don't lose your nerve
Breathe, keep breathing
I can't do this alone*

“Breathe” qui assume soprattutto il senso di invito – fatto da Romeo a Juliet – a mantenere la calma prima della fuga, ma è inevitabile associare questo ennesimo imperativo al campo semantico fondato sull'opposizione vita/morte. In questa terza strofa appare finalmente la prima persona singolare “I” di cui l'ascoltatore/lettore ha avuto sino a questo momento percezione attraverso la prima persona plurale (we) della prima strofa e i due possessivi (*your*) di prima, seconda e terza strofa. In sostanza *Exit*

Music racconta un rapporto, qui il discorso non è mai indiretto – Yorke non canta mai “she...” – ma, in quanto monologo a *più voci*, conserva il carattere di dialogo, in cui le parole di chi enuncia assumono un senso solo in rapporto all’essere amato, qui sospeso tra vita e morte.

L’ultima strofa prima della sezione conclusiva rende palese – attraverso una costruzione deittica – l’opposizione amore vs. ordine sociale. L’“I” e lo “you” si trasformano in “us” contrapposto nel suo bisogno di calore e di musica al freddo dello spazio sociale in cui vivono i due amanti:

*Sing... us a song
A song to keep us warm
There's such a chill, such a chill*

L’invito sembra rivolta ad un’umanità (un parte dell’umanità) che sia *capace di* musica, che sia in sostanza in grado di ascoltare e di contemplare al suo interno spazi riservati all’amore, alla passione, con cui dialogare in sostanza proprio attraverso la musica.

Il brano si chiude attraverso l’amara constatazione che l’umano – articolato attraverso l’ordine e le *strutture* sociali – non è assolutamente in grado di accogliere il discorso amoroso, anzi spesso regole e saggezza spingono a ridere della passione in quanto impulso fine a se stesso che non produce altro che un rapporto. *Exit music* celebra proprio l’idea di *rapporto*, di dialogo disperato rivolto a un corpo già morto, ucciso da una strategia collettiva che Yorke spera possa auto-distruggersi, soffocata dalle sue stesse regole:

*You can laugh
A spineless laugh
We hope your rules and wisdom choke you
Now we are one in everlasting peace*

Come osserva Jim Irvin (2003: 58): “when a distorted bass and mellotron start up, the track billows into a moving gothic chiller”; la ballata d’amore, la preghiera si trasformano in racconto gotico attraverso un contesto sonoro, strumentale che accoglie le enunciazioni di Yorke e con esse costruisce un complesso spazio di significanza. Si tratta di versi cantati (*performed*) con un’intensità straordinaria e che contribuiscono a creare, attraverso l’intero discorso musicale e verbale, il senso di un tempo lungo, in cui l’amore sembra aver finalmente recuperato i suoi spazi – quelli di una morte, elemento per eccellenza incontrollabile ed eccedente

rispetto al potere, diventata mito proprio attraverso l'arte – ed in cui il noi è diventato unità, unione; metafora, si potrebbe dire, di una coscienza umana in stato di perenne innamoramento abitata *dall'altro* nella sua unicità ed irripetibilità.

Exit music celebra dunque l'idea di *rapporto*. È un brano che racconta un rapporto d'amore e che vive in rapporto a molteplici altri testi. Si tratta di una canzone scritta per un film, e che risulta strettamente legata ad un testo di Shakespeare. È un brano scritto da un gruppo che ha composto numerose altre canzoni riferendosi a molteplici modelli letterari e musicali (in particolare Johnny Cash) ed in *rapporto* a cui questo brano assume un senso ed un'importanza particolari.

Si è qui proposto un percorso intertestuale alla cui *costruzione* si può giungere attraverso diversi canali, ossia attraverso il film di Luhrmann, attraverso la musica dei Radiohead, oppure consultando i più recenti siti su Shakespeare; l'impressione è che qui (come in altri percorsi) la canzone in quanto strumento discorsivo estremamente veloce ed alla portata di tutti, possa risultare particolarmente utile per indagare non solo il rapporto tra lingua, suono e musica, ma anche il rapporto tra musica e letteratura, tra cinema e *popular culture*, tra lingua e cultura e così via. La canzone, dunque, come spazio e momento dialogico per capire la *dialogica* multimodale ed umana in senso lato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BACHTIN, M. (2003), "La parola nella vita e nella poesia" in *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi, pp. 34-64.

BALBONI, P. (1998), *Tecniche Didattiche per l'Educazione Linguistica*, Torino, UTET.

BENVENISTE, E. (1971), "La soggettività nel linguaggio" in *Problemi di Linguistica Generale*, Milano, Il Saggiatore, pp. 310-319.

BULLA, G. (2000), "Un qualcosa di simile alla morte. Romeo + Giulietta di William Shakespeare di Baz Luhrmann" in IMPERIALI, I. (a cura di) (2000), *Shakespeare al Cinema*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 175-187.

DE MAURO, T. (1996), "Note sulla Lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60" in COVERI, (a cura di) (1996), *Parole in Musica. Lingua e Poesia nella Canzone d'Autore Italiana*, Novara, Interlinea, pp. 37-44.

DELEUZE, G., GUATTARI F. (2003), *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, Introduzione di Massimiliano Guareschi, Roma, Cooper & Castelveccchi.

FABBRI, F. (2001), "La canzone" in NATTIEZ J.J. (a cura di) (2001), *Enciclopedia della Musica, Il Novecento I*, Torino, Einaudi, pp. 551-576.

HALLIDAY, M.A.K., HASAN, R. (1989), *Language, Context and Text: Aspects of language in a Social-Semiotic Perspective*, Oxford, Oxford University Press.

HOGDON B. (1999), "William Shakespeare's Romeo + Juliet: Everything is Nice in America?" in *Shakespeare Survey*, n. 52.

IRVIN, J. (2003), "Mean machine" in AA.VV. (2003), *Q Radiohead*, London, Emap, pp. 58-59.

JAKOBSON, R. (1972a), "Aspetti linguistici della traduzione" in *Saggi di Linguistica Generale*, trad. It. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, pp. 56-64.

JAKOBSON, R. (1972b), "Linguistica e poetica" in *Saggi di Linguistica Generale*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, pp. 181-218.

LOWE, S. (2003), "Back to save the universe" in AA.VV. (2003), *Q Radiohead*, London, Emap, pp. 94-99.

LUHRMANN, B. (2002), *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, Twentieth Century Fox Home Entertainment.

MARTINO, P. (2002), "The Queen is Dead. Corpo, scrittura, traduzione. L'Inghilterra degli Smiths e di Derek Jarman" in *Corposcritto* n. 2, Autunno, Bari, Edizioni dal Sud, pp. 97-115.

MIDDLETON, R. (1990), *Studying Popular Music*, Buckingham,

Open University Press.

POPESCU, M. (2002), “*Romeo+Juliet*, nuova linfa alimenta la passione” in LOMBARDO, A. (a cura di) (2002), *Shakespeare e il Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 299-309.

RENZI, L. (1996), “La poesia a scuola e fuori dalla scuola” in Coveri, L. (a cura di) (1996), *Parole in Musica. Lingua e Poesia nella Canzone d'Autore Italiana*, Novara, Interlinea, pp. 75-77.

SABBADINI, S. (1991), “Prefazione” in Shakespeare, W. (1991), *Romeo e Giulietta*, Garzanti, pp. XXXVII-XLV.

SUTHERLAND, M. (2003), “Return of the Mac” in Kessler, T. (Ed) (2003), *Radiohead*, London, NME originals, pp. 84-85.

TOROP, P. (2000), *La Traduzione Totale*, trad. it di B. Osimo, Modena, Guaraldi.