

Carlo Martello di De André e Villaggio fra pastorelle e goliardia

di Stefano Carrai

Il ricorso ad un ritmo e ad un arrangiamento musicale arcaizzanti, da un lato, e l'assunzione di un testo verbale ambientato nel Medioevo o ispirato a quell'epoca, dall'altro, sono le due componenti fondamentali del medievalismo che caratterizza alcune canzoni composte nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta. Le mie limitate competenze, che sono soprattutto quelle di un ascoltatore che ha vissuto in quel periodo la propria adolescenza, mi impongono di restringere il mio discorso al secondo elemento, quello poetico. Non sempre del resto questi due aspetti si sommano, tanto più che in certi autori l'accompagnamento con strumenti antichi o anticheggianti risulta tendenzialmente fittizio: penso, ad esempio, a Riccardo Marasco, la cui chitarra-lira, nonostante la foggia medievaleggiante del manico, è un'invenzione moderna del liutaio Luigi Mozzani.

Anche nell'imitazione verbale bisognerà introdurre qualche distinzione, non per spirito gesuitico, ma per mettere ordine e fare chiarezza in un materiale a dir poco farraginoso. Come classificare in un unico gruppo certe canzoni di Branduardi e la sigla da tele-romanzo in costume tipo *La freccia nera* del 1968 (testo della canzone di Sandro Tuminelli, musica di Riz Ortolani) o *Marco Visconti* del 1975 (testo e musica di Herbet Pagani)? Come mischiarvi la simpatica caricatura vernacola di Dante fatta dallo stesso Marasco in *Signora Beatrice*? La figurina di Dante che «alla Taide gl'ha detto puttana, poi co i cculo gl'ha fatto trombetta», nonostante la citazione di celebri lacerti dell'*Inferno*, ha l'intento di una attualizzazione piuttosto che della ricreazione di atmosfere antiche. Ma anche al di fuori di un intento parodico, si pensi alla ancor più attualizzante rivisitazione di un brano scolastico come il quinto canto dell'*Inferno* fatta nella canzone *Paolo*

e *Francesca* di un gruppo (o, come si diceva allora, di un complesso) legatissimo a De André come i New Trolls. Una prima distinzione andrebbe fatta dunque fra, da un lato, i prodotti più commerciali e, dall'altro, la canzone propriamente d'autore.

In questo quadro è chiaro che *Carlo Martello torna (o ritorna, a seconda dei testimoni) dalla battaglia di Poitiers*, scritta da Fabrizio De André in collaborazione con Paolo Villaggio, ha una posizione più che centrale, direi, fondativa. Borsani e Maciacchini hanno rilevato aspetti medievaleggianti della musica («L'arrangiamento è tipico della ballata medioevale sin dall'introduzione del corno con note tenute e trionfali, quasi ad annunciare l'ingresso in scena del personaggio; l'arpeggio in 4 del clavicembalo accompagna poi tutto il brano»)¹ che saranno però effetti genericamente arcaizzanti, da *musica antiqua* o *early music*, mentre è nel testo poetico che l'ispirazione medievale è dichiarata.

Sulla genesi del pezzo sappiamo molto grazie a interviste rilasciate da Villaggio: «la scelta dell'ambientazione medioevale fu tutta farina del mio sacco; Fabrizio ci mise solo la musica» – ha raccontato Villaggio in una intervista a Andrea Monda per RAI Libro – «Cioè avvenne il contrario, lui aveva già la musica e io ci misi le parole». E ha rievocato in questo modo una giornata dell'autunno del '62 in cui nacque l'idea della canzone:

Fu così: era una giornata di pioggia del novembre del 1962, io e Fabrizio, a Genova a casa mia in via Bovio, eravamo tutti e due in attesa del parto delle nostre signore [...] Ebbene, forse per distrarci o per passare il tempo, Fabrizio con la chitarra mi fece ascoltare una melodia, una specie di inno da corno inglese e io, che sono di una cultura immensa, cioè in realtà sono ma-

niaco di storia, ho pensato subito di scrivere le parole ispirandomi a Carlo Martello re dei Franchi che torna dalla battaglia di Poitiers, un episodio dell'ottavo secolo d.C., tra i più importanti della storia europea visto che quella battaglia servì a fermare l'avanzata, fino ad allora inarrestabile, dell'Islam. Erano arrivati fino a Parigi, senza Carlo Martello sarebbe stata diversa la storia dell'Europa. Comunque mi piaceva quella vicenda e la volli raccontare, ovviamente parodiandola. In una settimana scrissi le parole di questa presa in giro del povero Carlo Martello².

Sulle circostanze precise la memoria di Villaggio potrà non essere attendibile al cento per cento. In effetti nell'intervista alla «Repubblica» del 2 febbraio 2009 e nel volumetto distribuito in quel periodo dal giornale insieme con un CD di De André il ricordo di Villaggio correva non a una giornata di novembre, ma alla notte del 16 dicembre di quell'anno 1962. Il che però poco importa; quel che conta è che anche in quelle occasioni Villaggio ricostruiva analogamente la genesi del pezzo: «Lui mi chiese di mettere i versi sulla sua musica solo perché mi piaceva molto la storia medievale» e «“Che bello questo motivo – dico – sembra una musica trovadorica”. “Tu che sei un maniaco di storia medievale – mi dice – scrivimi le parole».

E più ancora conta il fatto che De André fornì a Cesare Romana una ricostruzione dei fatti sostanzialmente concorde, dicendo della collaborazione con Villaggio:

a quell'epoca lui metteva in scena piccoli sketch in cui prendeva vigorosamente per il culo grandi personaggi storici, mi ricordo quello del Principe di Condé che si addormenta prima della battaglia. Così gli feci sentire un tema per corno rinascimentale, che mi era venuto sulla chitarra e si pensò di trarne una canzone su Carlo Martello che, dicemmo, doveva essere un gran puttaniere³.

Anche nelle parole di De André, insomma, risulta che Fabrizio, una volta composta la melodia, chiese a Villaggio di scrivere, o di aiutarlo a scrivere, le parole della canzone. Ritengo che una compartecipazione di De André alla stesura dei versi vada, in qualche misura, presupposta.

È un dato di fatto che egli sentiva il testo di *Carlo Martello* come profondamente suo anche nel contenuto, se in un'altra intervista al «Secolo XIX» uscita l'11 dicembre 1967 dichiarò:

In Carlo Martello ho voluto dimostrare che la pretesa santità di costumi che molti riferiscono al Medioevo non fu in pratica che pura apparenza; in realtà la corruzione c'era quanto oggi⁴.

Quest'ultima affermazione vale a mettere meglio a fuoco lo spirito del testo. In un bel saggio Paolo Zoboli ha opportunamente messo in luce la finissima testura metrica della canzone e soprattutto la struttura soggiacente della pastorella, genere poetico provenzale e francese in cui s'immagina che un cavaliere incontri in campagna una giovinetta e la seduca⁵. Zoboli ha anche dimostrato che i due autori (o almeno uno dei due) dovevano avere bene in mente in particolare la pastorella anonima del XIII secolo *A la fontenele*, di cui ha segnalato echi minuti quanto precisi (specie lo «specchio di chiara fontanella»), oltre che la riscrittura del genere pastorella allora appena operata da Branssens in *Dans l'eau de la claire fontaine* (che poi De André, com'è noto, tradurrà). Per parte mia, però, insisterei ancora sull'orientamento parodico della reinterpretazione di Villaggio e De André, in chiave antitetica alla morale borghese. Si tenga conto soprattutto che mentre nella tipologia del componimento medievale la pastorella cede alle lusinghe o alla violenza del cavaliere, in questo caso essa si rivela alla fine una meretrice, cioè invece di subire il rapporto sessuale lo sfrutta; e ancora di più si ponga mente al fatto che il cavaliere in questione, che per di più è un re, reagisce fuggendo senza pagare il conto, ovvero agisce «da gran cialtrone», con forte sottolineatura del ribaltamento farsesco della situazione canonica.

Circa la consapevolezza da parte di De André di questo fondo trovadorico della canzone vale la pena di citare un documento poco sfruttato a questo riguardo come la nota autobiografica stampata sul retro della copertina del 45 giri originale inciso dalla Karim nel 1963, firmato semplicemente Fabrizio, in cui si legge l'interessante autopresentazione in terza persona come di un trovatore del XX secolo:

Ispirandosi ad antiche ballate, prevalentemente inglesi e francesi, Fabrizio cura soprattutto il contenuto delle sue canzoni, recitandone i concetti più che cantando. Il che fa di lui un trovatore del XX secolo.

L'accento rimbalzerà, sviluppato, in interviste successive come quella a Manlio Fantini su «Sorrisi e canzoni TV» del 2 luglio 1967:

Cantautore? Lo sono, sì. Ma è un termine vago, che non definisce nulla. Se proprio fa comodo un'etichetta, preferirei si dicesse trovatore. Mica per altro, solo perché mi sembra che i provenzali, non so, Jaufred Rudel, Rambaldo di Vaqueiras e gli altri siano entrati in misura abbastanza sensibile nell'orientamento del mio gusto letterario.

Il richiamo alla figura del trovatore (suggeritogli dalla tradizione degli amati *chansonniers*, da *Swing*

Troubadour di Trenet in giù) non significa di per sé che De André fosse conscio dell'imitazione della pastorella, ma avvalorava una tale ipotesi. D'altronde si ricordi anche che di lì a poco De André inciderà *Fila la lana*, traduzione libera di un testo, diciamo così, neogotico di Robert Marcy risalente al 1949 (ma probabilmente egli la riteneva antica e anonima), in cui un ascoltatore d'eccezione come Antonio Tabucchi (su «L'Unità» del 14 dicembre 2004) ha riconosciuto il tipo della *chanson de toile* perché vi si canta una moglie che fila aspettando invano il consorte morto in guerra.

Certo nel testo di *Carlo Martello* avranno inciso dunque la lettura di testi trobadorici e quella di Villon, ma non escluderei che un qualche apporto sia potuto venire dalla cultura studentesca dei due autori. Si sa che Villaggio all'epoca collaborava all'attività della Compagnia goliardica Baistrocchi di Genova e che anche De André frequentava l'ambiente della cosiddetta Bai. Marco Pannella ha raccontato a Elena Valdini di aver conosciuto De André, insieme con Bruno Lauzi e Enzo Tortora, alla Baistrocchi durante gli anni Cinquanta⁶. Villaggio stesso ha ricordato che entrambi figurarono nella rivista *Come quando fuori piove* allestita dalla Baistrocchi nel maggio del 1956. Lo stesso Fabrizio, nella già citata nota stampata sul retro della copertina del disco Karim, dichiarava di aver cominciato a esibirsi in pubblico proprio in ambito goliardico:

Aznavour, Becaud, Mouloudij, Brassens sono i suoi idoli. In veste di «chansonnier» partecipa alle rappresentazioni goliardiche del 1959 ed alla stagione della «Borsa di Arlecchino» di Genova nel 1960/61.

Con l'esibizione presso il caffè teatro genovese *La borsa di Arlecchino*, fondato e diretto da Aldo Trionfo⁷, è menzionata la partecipazione a non meglio specificate rappresentazioni goliardiche nel '59, che certo saranno state proprio quelle organizzate dalla Baistrocchi. Il fatto che egli non ricordasse la rivista *Come quando fuori piove* del '56 si spiega dal momento che Fabrizio parlava qui delle proprie esibizioni da solista, mentre in quella circostanza aveva partecipato, stando sempre alla testimonianza di Villaggio, come *leader* del complesso *The crazy cow-boys and the sheriff one*. È recente del resto (2008) il *repechage* dall'archivio Neill della Fondazione De Ferrari di un brano goliardico ed eroticamente allusivo composto da De André, *Bella se vuoi volare*, ispirato a un classico della Baistrocchi: *Bella se vuoi venire*.

Stando così le cose, il tema dell'incontro con la pastorella potrebbe essersi facilmente mutato parodicamente in quello dell'incontro con la prostituta grazie anche ad una canzonaccia di lunga tradizione

goliardica che uno studente dell'epoca non poteva ignorare come *Fanfulla da Lodi*: anch'essa di ambientazione medievale in quanto intitolata a uno degli eroi celebri della disfida di Barletta, anch'essa imperniata sul racconto di un coito con una prostituta e delle sue conseguenze, anch'essa volta ad ottenere un effetto divertente. In tale canzone (secondo la versione allora più diffusa) il protagonista, «cavaliere di gran rinomanza, fu condotto un bel dì in una stanza da una donna di facili amor» e, addormentatosi, viene risvegliato dalla «trista bagascia» che gli dice «cento scudi tu devi a me dar», con richiamo all'ordine parallelo a quello della pulzella deandreiana che presenta a Carlo la propria parcella di cinquemila lire. La stessa allusione ironica in *Carlo Martello* «cavaliere egli era assai valente / ed anche in quel frangente / d'onor si ricoprì» risulta in sintonia con la metafora erotica, allusiva al coito, dei versi immediatamente precedenti di *Fanfulla*: «E cavalca, cavalca, cavalca / alla fine Fanfulla si accascia».

Un influsso goliardico spiegherebbe benissimo anche l'impasto linguistico misto di aulicismi e di oscenità: da un lato scelte lessicali quali *cingendolo, sire, cimiero, bramosie, mirabile visione, siffatta pulzella, gaudio, fremente, desio, sì* con valore di SIC, *tenzone, repente*, e la stessa prostesi di *ignudo*, la forma sincopata *pria*, la costruzione dativale in *gli son corona*, nonché la collocazione in rima di forme tronche (*allor, vincitor, color, amor*), altrimenti rara nelle canzoni di De André, e poi la scoperta riformulazione di un ricordo scolastico come il celebre verso dantesco «Poscia, più che il dolor, poté il digiuno» (*Inf.* 33, 75) in «ma più dell'onor poté il digiuno»; dall'altro l'espressione *faccia da culo* della redazione originaria, che la censura volle estirpare, l'imprecazione *porco d'un cane* e la parola *puttane*, che il censore invece lasciò passare. Anche una licenza grammaticale come «il sangue del principe e del moro arrossano...», col verbo plurale concordato non con il soggetto singolare ma a senso, con l'idea che i sanguis siano due, può rientrare nel quadro della libertà linguistica del genere goliardico.

Quello goliardico sembra insomma un sostrato altamente probabile nel testo di Carlo Martello e comunque storicamente più verosimile del carnevalesco bachtiniano, che all'epoca era di là da venire. Una tale chiave di lettura antiperbenista non implica necessariamente una vena antimilitarista, anche perché la scena del ritorno dalla battaglia di Poitiers è evocata soltanto nel titolo e nell'*incipit*. Certo prevalente era la satira sociale anticonformista in linea con *Il fanfullone*, composta anch'essa insieme da De André e Villaggio e incisa sul retro di *Carlo Martello* nel disco della Karim. Il gusto era simile a quello cabarettistico e grottesco che sfocia poco più in là, ad esempio,

in *Ho visto un re* di Dario Fo e Jannacci, dove il re a cavallo è piangente perché l'imperatore gli ha portato via un castello, a fronte dei villani che devono stare sempre allegri per non rattristare i potenti. E su questa stessa linea antiborghese, si ricordi, De André si situa anche col suo *Testamento*, ispirato molto liberamente a quello celeberrimo dell'amato Villon.

Operazioni artisticamente e letterariamente diverse sono la traduzione di una «canzone popolare francese del XIV secolo» (mediata però attraverso l'incisione di Yves Montand) consegnata a *Il re fa rullare i tamburi* e la musicazione di *S'ì fosse foco* di Cecco Angiolieri, sulla linea dello stesso Brassens che aveva musicato brani di Villon. Anche qui il movente rimane quello della critica alla società opportunistica e conformista sotto l'angolatura volutamente paradossale e ribelle del poeta maledetto, evidente nel testo di Cecco quanto in quello anonimo, nel quale un marchese compiacente cede la propria sposa al re, se non che questi non può goderla perché la marchesa muore. Viceversa sembrano da tenere ai margini di questo discorso *Geordie*, fondata su una ballata scozzese probabilmente ispirata a un fatto storico accaduto nel 1589 e di cui si hanno attestazioni più tarde (tradotta da De André utilizzando la versione cantata da Joan Baez) e la traduzione di *Jeanne d'Arc* di Leonard Cohen.

Carlo Martello e il *Testamento* di De André costituiscono inoltre una illuminante cartina di tornasole per una canzone di Guccini dichiaratamente ispirata a fonti medievali come è la *Canzone dei dodici mesi*. Se *Carlo Martello* è l'ultima pastorella, questa canzone di Guccini è l'ennesima reinterpretazione del poemetto didascalico sui dodici mesi. Il tema del ciclo dell'anno era specialmente diffuso nella cultura medievale, sia pittorica sia letteraria in latino e in volgare. E Guccini è sempre stato attratto dallo scorrere ciclico del tempo, scandito dai ritorni delle stagioni e degli eventi atmosferici, fin dalla giovanile *Per fare un uomo*, retro di *Dio è morto* nel quarantacinque giri dei Nomadi (1967). Ma nella *Canzone dei dodici mesi* i modelli antichi sono sciorinati senza falsi pudori quando, nella strofa su maggio, Guccini canta:

Ben venga Maggio e il gonfalone amico, ben venga primavera,
 il nuovo amore getti via l'antico nell'ombra della sera.
 Ben venga Maggio, ben venga la rosa che è dei poeti il fiore,
 mentre la canto con la mia chitarra, brindo a Cenne e a Folgóre.

Il primo verso della strofa è una vera e propria riscrittura della ripresa e dell'inizio della prima stanza della famosa ballata di maggio di Poliziano («Ben

venga maggio / e 'l gonfalon selvaggio! / Ben venga primavera...»). La chiusa col brindisi a Cenne della chitarra e a Folgóre da San Gimignano è un omaggio esplicito ai due poeti celebri proprio per le rispettive corone di sonetti sui mesi dell'anno. Il testo di Guccini tuttavia nulla ha dell'andamento parodico di Cenne e poco anche di quello da *plazèr* trobadorico di Folgóre, tant'è che alla caratteristica frase ottativo-prescrittiva coniugata all'infinito del poeta di San Gimignano (*stare, uscir, tomar, far, posar*, ecc.) o al congiuntivo (*facciasi, sia, v'abbia*, ecc.) Guccini sostituisce il tipo della frase descrittiva all'indicativo presente: ad esempio nella strofa su gennaio («Sono distese lungo la pianura bianche file di campi») o in quella su marzo («porta la neve sciolta nelle rogge il riso del disgelo») oppure in quella su novembre («le inquietanti nebbie gravi coprono gli orti...cade la pioggia») o ancora in quella su dicembre («uomini e cose lasciano per terra esili ombre pigre»).

Da entrambi i modelli Guccini intende assumere soprattutto la struttura globale, lo schema didascalico, declinato però in chiave tutta moderna ad esprimere l'angoscia esistenziale per il fuggire ciclico del tempo e per l'essere nel tempo, specie con il ritornello:

O giorni, o mesi che andate sempre via,
 sempre simile a voi è questa vita mia,
 diverso tutti gli anni e tutti gli anni uguale:
 la mano di tarocchi che non sai mai giocare.

Questo carattere attualizzante che sfrutta l'impalcatura dei testi antichi a fini espressivi di piena modernità è rivelato d'altronde nella strofa su aprile con l'allusione a Eliot come «il poeta che ti chiamò crudele», con riferimento al celebre esordio di *The waste land* «April is the cruellest month»; e anche il finale «nasce Cristo la tigre» si appoggerà all'immagine cardine di un altro poemetto eliotiano, *Gerontion* («came Christ the tiger»). Il traliccio medievale serve insomma a recuperare un dato antropologico, vale a dire il senso del trascorrere ineluttabile del tempo e della vita, ma risulta farcito di elementi più e meno moderni che lo rivitalizzano e ne rendono la fruizione di piena attualità.

Tale intarsio rispecchia un gusto che è anche di De André. Penso a un testo come *La morte*, punteggiato di richiami genericamente medievali che trovano la propria acme nella strofa smaccatamente cavalleresca («Guerrieri che in punta di lancia / dal suol d'Oriente alla Francia / di strage menaste gran vanto / e fra i nemici il lutto e il pianto»), ma aperto dai versi «La morte verrà all'improvviso, / avrà le tue labbra e i tuoi occhi», ovvero dall'eco della celeberrima poesia di Pavese per Constance Dowling «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi».

Facile osservare che fra il tempo di *Carlo Martello* e quello della *Canzone dei dodici mesi* gucciniana erano passati circa dieci anni durante i quali il vento del Sessantotto e della contestazione aveva mutato radicalmente il quadro culturale. Certo lo strappo rispetto alle convenzioni borghesi c'era stato e forse la satira poteva apparire spuntata, ma molto dipenderà anche dall'indole personale dei due autori. Ad ogni modo, questi che sono i due maggiori esempi di testi di canzoni in diverso modo medievaleggianti evidenziano un differente atteggiamento nell'impiego dei materiali, diciamo così, di recupero: ovvero un punto di vista comico-satirico nella canzone di De André ed elegiaco in quella di Guccini. E poi la divergenza si spiegherà anche con il carattere narrativo di *Carlo Martello* di contro a quello lirico-didascalico della *Canzone dei dodici mesi*.

Nelle loro varianti e nelle loro costanti, le scelte di De André e di Guccini sono, comunque, lontane da quelle di Branduardi; il quale in album come *Alla fiera dell'Est* o *Cogli la prima mela* gioca soprattutto sul ritmo e punta sull'impiego di strumenti come il flauto

dolce o i tamburelli piuttosto che su un testo esplicitamente calato in un'atmosfera medievale, con poche eccezioni, come nella canzone *Il signore di Baux*.

Siamo del resto già allo scadere degli anni Settanta. Solo una quindicina di anni più tardi inizierà la collaborazione di Branduardi col gruppo Chominciamento di gioia e l'esecuzione di pagine trobadoriche, desumendo quindi i testi direttamente dal repertorio della musica provenzale. Ma questa è, per molti aspetti, un'altra storia e che risente di un'altra moda, relativa alla prassi esecutiva, che contagiò gli stessi De André e Dori Ghezzi, coinvolti dal gruppo Li Troubadaires de Coumboscuro, appunto alla metà degli anni Novanta, nell'incisione della canzone *Mis amor*. Sul piano dell'inventività, un recupero di atmosfere medievali si avrà solo in chiave postmoderna, alle soglie del nuovo millennio, come nella canzone *Medievale* di Battiato, il cui testo è costituito dalla prima stanza della canzone di Bondie Dietaiuti *Amor, quando mi membra* con la breve e straniante introduzione situazionale: «Sdraiato su un'amaca / a prendere il sole / leggendo un libro / di poesia medievale».

Note

- ¹ M. Borsani - L. Maciacchini, *Anima salva. Le canzoni di Fabrizio De André*, con testi di M. Pagani e P. Pacoda, Mantova 1999, pp. 27-28.
- ² www.railibro.rai.it/interviste, 94.
- ³ *Amico fragile. Fabrizio De André si racconta a Cesare G. Romona*, Milano 1991, p. 47.
- ⁴ L. Viva, *Vita di Fabrizio De André. Non per un dio ma nemmeno per gioco*, Milano 2000, p. 102.
- ⁵ P. Zoboli, *De André, Carlo Martello e la 'pastorella'*, in *Trasparenze*, 22, Genova 2004, pp. 13-31.
- ⁶ *Tourbook. De André 1975-1998. Tutte le tournée*, a cura di E. Valdini, Milano 2010, p. 60.
- ⁷ Per la collaborazione con Trionfo vedi *Amico fragile*, cit., pp. 23-25 e Viva, *Vita di Fabrizio De André*, cit., pp. 80-81.