



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 26, NOVEMBRE/DICEMBRE 2023: Poesia e musica oggi (dal secondo Novecento al presente)

Editoriale 3



IL DIBATTITO

POESIA E MUSICA IN ITALIA, DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

- Daniele Barbieri
Rimane possibile oggi cantare in poesia? 8
Federico Lo Iacono
La musica nelle letture di Amelia Rosselli 24
Maria Borio
Zanzotto e la forma visivo-concettuale 52
Michela Garda
Musica e parola poetica nella vocalità 70
Gianluca Picconi
Le canzoni di Corrado Costa 80
Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri
Vocalità e testualità in Lo Russo 90
Marco Berisso
Nelle galassie, vent'anni dopo 117
Marilyna Ciaco
Ecfrasi visivo-sonora in Bagnoli 132
Valerio Cuccaroni
Poetry Jockey nel mixer di Socci 145

ALTRI SGUARDI E ASCOLTI

- Giacomo Ferraris
Testo e musica nel Villon di Pound 153
Marco Gatto
Rilke e lo stile tardo in Dutilleux 165
Gabriele Stera
Oralità e intermedialità nella poesia francese contemporanea 175
Ulisse Dogà
Poesia e musica in Gerhard Rühm 187
Valentina Colonna
Analisi fonetica di poeti italiani e spagnoli 201

POPULAR MUSIC E MUSICHE POPOLARI

- Alessandro Bratus
Parola e discorso musicale nella canzone italiana 219
Fabio Fantuzzi
Il tempo tra arte e canzone in Bob Dylan 237
Marco Lutz
Il canto a quattro della tradizione sarda 252
Matteo Palombi
Dialetto e prosodia nella canzone d'autore 261
Paolo Somigli
I versi di Rodari in musica 273
Jan Gaggetta
Testo e musica in Anime salve di De André 288

- Eleonora Fisco
Zoopalco e la spoken music in Italia 296
Luca Zuliani
The River di Springsteen 310
Stefano Bottero
Ghosteen Dances in my Head di Nick Cave 319
Simone Caputo
Il Flow di Kendrick Lamar 330
INTERVENTI
Lello Voce
Un divorzio all'italiana, la poesia con la musica 343
Dome Bulfaro
La poesia che si dice 355
Julian Zhara
Spoken: riscrivere l'oralità 366
Vincenzo Bagnoli
Songs to learn and sing 373
Sara Davidovics
Anguillae Larvae Nft Ensemble (AL) 378
INCONTRI E DIALOGHI
Umberto Fiori / Emanuele Franceschetti 411
Rosaria Lo Russo / Massimo Sgorbani 415
Massimo Gezzi / Roberto Zechini 417
Silvia Colasanti / Valerio Sebastiani 422



GLI AUTORI

LETTURE

- Riccardo Innocenti 427
Paola Loreto 431
Silvia Righi 436
Giorgio Sironi 440

I TRADOTTI

- Dieci poeti dalla Voivodina tradotti da Davide Astori 449
Marcel Beyer tradotto da Valentina Di Rosa 471
Gianluca Rizzo tradotto da Gianluca Rizzo 496
Marija Virhov tradotta da Alessandra Bertuccelli 506

Editoriale

Il numero XXVI de *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scrittura* è dedicato al tema *Poesia e musica oggi (dal secondo Novecento al presente)*. L'indagine è focalizzata su un arco cronologico che va dal secondo Novecento sino alle scritture poetiche e esperienze musicali più recenti, con attenzione ad autori italiani ma anche ad altre tradizioni linguistiche. Il numero, che abbiamo curato con Emanuele Franceschetti, prende in esame un'ampia gamma di fenomeni musicali attraverso la loro interazione a diversi livelli con le esperienze di scritture contemporanee, includendo sia contributi che fanno i conti con le questioni teoriche e concettuali, di ambito letterario, musicale e filosofico, che riguardano il rapporto tra poesia e musica, sia contributi che analizzano l'opera di poeti e musicisti contemporanei, le loro interazioni, collaborazioni e influenze reciproche.

La dicitura 'poesia e musica' risulta da sempre più che consueta all'orecchio e all'occhio di chiunque si occupi di questioni poetico-letterarie e musicali. La relazione tra testo poetico (*lato sensu*) e 'testo' musicale, o si dica pure tra elemento verbale ed elemento sonoro, riguarda ed interessa gli studi filologici e di metrica, quelli sui processi compositivi e i *performance studies*, i *sound studies*, i *media studies* e i *popular music studies*, gli studi di taglio linguistico e quelli centrati su questioni di oralità e vocalità (e si potrebbe implementare di molto l'elenco, qui predisposto in maniera volutamente disordinata). Per non parlare, ovviamente, di tutto quanto può offrirsi in termini di relazioni non soltanto tra testi, forme e stili, ma anche tra soggetti veri e propri: e quindi collaborazioni, progettualità condivise e realizzazioni effettive prodotte dall'interazione tra artisti. Tutto questo, a sua volta, non può che alimentarsi e svilupparsi attraverso relazioni e addentellati con indagini di carattere estetico-filosofico, storico-culturale e stilistico-formale. Una mappa densa e stratificata, dunque, resa tale proprio dal continuo corto circuito innescato dai due macro-fenomeni messi in relazione.

Nel concepire e predisporre il presente numero de *L'Ulisse*, pertanto, ci si è volutamente limitati a stabilire, tutt'al più, dei margini cronologici, dal secondo Novecento in avanti. Si è ritenuto essenziale rivolgere lo sguardo al *presente*: senza però escludere, nel raggio d'indagine disponibile, fenomeni ed esperienze di un passato tutto sommato recente; né, attraverso un approccio, per così dire, 'storicistico', le possibili influenze, continuità e discontinuità rintracciabili rispetto all'ultimo settantennio. Per il resto, la consapevolezza della difficile perimetrazione dell'area di lavoro, più che scoraggiare o suggerire delle maglie rigide entro cui collocare le proposte e i contributi di interlocutori appartenenti alle più diverse aree disciplinari e artistiche, ha consentito al contrario di arricchire e problematizzare, man mano, le traiettorie interne e le possibilità di attraversamento della mappa di cui, all'inizio dei lavori, poteva essere individuato tutt'al più il profilo generale.

La scelta delle sezioni interne della parte monografica, proprio in virtù dell'ampio numero contributi, è stata tutt'altro che immediata, ed è stata effettuata con l'intento di organizzare, pur senza eccessive rigidità, le tematiche apparentemente privilegiate dagli autori. 'Senza eccessiva rigidità' non va certo inteso in termini di approssimazione o di difficoltà dovuta alla scarsa chiarezza dei saggi: al contrario, la difficoltà della suddivisione è da attribuirsi esclusivamente alla complessità e ricchezza degli stessi, e alla loro naturale capacità di 'invadere', potenzialmente, altre aree tematiche circostanti. Si è scelto di suddividere tutto quanto incluso nella parte monografica del numero in cinque sezioni. Tra loro, per l'appunto, non necessariamente impermeabili.

La prima sezione (*POESIA E MUSICA IN ITALIA, DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI*), dal titolo volutamente inclusivo, e connotato esclusivamente in termini geografici e cronologici, comprende al suo interno contributi tra loro molto diversi per oggetto d'indagine, approccio e obiettivo: da problemi più generali, trasversali e non circoscritti in unico *focus* (si veda il saggio di DANIELE BARBIERI, indicativamente posto in apertura), a fenomeni specifici (vocalità e trasformazioni musicali del testo poetico **nell'avanguardia musicale post-bellica**, nel saggio di MICHELE GARDA), ad analisi condotte con specifica metodologia e dedicate ad un singolo autore:

l'analisi fonetica condotta da FEDERICO LO IACONO sulle letture di **Amelia Rosselli**, l'indagine di MARIA BORIO sulla forma visivo-concettuale e la dimensione figurale della musica in **Andrea Zanzotto**; per arrivare ai contributi su esperimenti sonori nella poesia più recente, con i saggi di LORENZO CARDILLI e STEFANO LOMBARDI VALLAURI su vocalità e testualità in **Rosaria Lo Russo**, di MARCO BERISSO su *Nelle galassie oggi come oggi* di **Raul Montanari**, **Tiziano Scarpa** e **Aldo Nove**, e quindi di MARILINA CIACO sull'ecfrasi visivo sonora in **Vincenzo Bagnoli** e di VALERIO CUCCARONI sulla pratica del poetry-jockey in **Luigi Socci**.

La 'alterità' della seconda sezione (*ALTRI SGUARDI*), quindi, non è tanto prospettico-procedurale, essendo in qualche maniera i contributi lì contenuti collocabili lungo un asse di relativa contiguità con quelli della sezione precedente (si pensi al contributo di VALENTINA COLONNA sull'analisi fonetica, del cui metodo si è avvalso come già detto anche Lo Iacono, nella **poesia italiana e spagnola**), quanto contestuale. Ci si rivolge, infatti a opere e fenomeni extra-nazionali, come l'intermedialità nella **poesia francese contemporanea** nel contributo di GABRIELE STERA, o le tracce poetico-musicali nel lavoro dello scrittore austriaco **Gerard Rühm** (nel saggio di ULISSE DOGÀ), passando per i lavori di GIACOMO FERRARIS su testo e musica nel *Villon* di **Ezra Pound**, e quindi di MARCO GATTO sullo stile tardo del compositore **Henri Dutilleux** e il suo legame con **Rilke**.

La terza sezione, invece (*POPULAR MUSIC E MUSICHE POPOLARI*), è articolata secondo un criterio 'di genere': gli scritti qui raccolti sono dedicati a pratiche, fenomeni e realizzazioni ascrivibili alla *popular music* (musica 'di largo consumo') e alle *musiche popolari* (musiche riconducibili a pratiche orali), sempre indagate alla luce della loro relazione col testo verbale. Il nesso tra musica rock e poesia nel panorama internazionale è indagato nei saggi di FABIO FANTUZZI sul tempo in **Bob Dylan**, di LUCA ZULIANI su **Bruce Springsteen**, e di STEFANO BOTTERO su **Nick Cave**, mentre al rap è dedicato il saggio di SIMONE CAPUTO sul *flow* di **Kendrick Lamar**. Su musica popolare e poesia orale interviene invece l'analisi poetico-musicale della pratica di **tradizione sarda del 'canto a quattro'**, condotta dall'etnomusicologo MARCO LUTZU. La canzone d'autore italiana è quindi al centro dei contributi di ALESSANDRO BRATUS su parola e discorso musicale, esemplificato dai case studies di **Ouchi Toki** e **Iosonouncane**, di JAN GAGGETTA su *Anime Salve* di **Fabrizio De André**, di PAOLO SOMIGLI sulle intonazioni musicali delle filastrocche di **Gianni Rodari** nelle collaborazioni con **Sergio Endrigo** e **Antonio Virgilio Savona**, di MATTEO PALOMBI sul rapporto tra dialetto, lingua poetica e prosodia in cantautori italiani di seconda generazione (in particolare **Francesco Guccini**, **Pierangelo Bertoli**, e **Fabrizio De André**). Nella sezione è anche il saggio di ELEONORA FISCO sulla *spoken music* in Italia e sull'esperienza di **Zoopalco**. Gli oggetti di questa sezione, si badi bene, non si sono definiti 'ex-negativo', rimarcandone cioè la non appartenenza alla matrice 'colta' (fosse essa testuale o musicale): al contrario, si è scelto di metterne in risalto la propria diversità, la propria specificità e la propria importanza non soltanto in termini estetici, ma anche in chiave storico-culturale e sociale.

La quarta sezione, *INTERVENTI*, raccoglie contributi in prima persona di poeti contemporanei che hanno lavorato in varie direzioni, singolarmente e in gruppo, sul rapporto tra poesia e musica, a partire dalle riflessioni teoriche e dalla ricostruzione storica di LELLO VOCE sul divorzio all'italiana tra poesia e musica, di DOME BULFARO su "dire poesia", performance, e corpo musicale, passando per il contributo di JULIAN ZAHRA su poesia, rap, e oralità primaria e secondaria, la testimonianza di VINCENZO BAGNOLI sui dispositivi musicali nel proprio percorso poetico, per arrivare infine al contributo di *NFT poetry* di SARA DAVIDOVICS e del collettivo **Anguillae Larvae NFT Ensemble (AL)**.

La sezione *Incontri e dialoghi* chiude quindi la parte monografica del numero documentando alcuni incontri e tra poesia, musica, voce, a partire dal dialogo di EMANUELE FRANCESCHETTI con **Umberto Fiori** su esercizio poetico, riflessione poetico-musicologica e dimensione compositivo-performativa, passando per le testimonianze sulle collaborazioni di ROSARIA LO RUSSO con il drammaturgo **Massimo Sgorbani**, di MASSIMO GEZZI con il chitarrista ROBERTO ZECHINI per un

poema musicale dedicato al poeta **Giovanni Antonelli**, per arrivare all'intervista di VALERIO SEBASTIANI alla compositrice **Silvia Colasanti** a proposito delle sue numerose collaborazioni con poeti quali **Maria Grazia Calandrone**, **Patrizia Cavalli** e **Mariangela Gualtieri**.

Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di *Autori*. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di *RICCARDO INNOCENTI*, *PAOLA LORETO*, *SILVIA RIGHI*, e *GIORGIO SIRONI*. I TRADOTTI presentano una scelta di traduzioni: **Dieci poeti dalla Voivodina** tradotti da *DAVIDE ASTORI*, **Marcel Beyer** tradotto da *VALENTINA DI ROSA*, **Gianluca Rizzo** tradotto da se medesimo, **Marija Virhov** tradotta da *ALESSANDRA BERTUCCELLI*.

Emanuele Franceschetti, Stefano Salvi e Italo Testa

IL DIBATTITO

RIMANE POSSIBILE OGGI CANTARE IN POESIA?

Paul Valéry: “Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens.”
(*Rhumbs*, dans *Tel Quel*, *Œuvres*,
tome II, Pléiade, 1960, p. 636)

Asserire / alludere

Senza allontanarci molto dalla sin troppo nota asserzione di Valéry, potremmo descrivere la poesia come un contesto in cui tanto il suono quanto il senso, ciascuno nella sua specifica multiplanarità, agiscono allusivamente. Questo la avvicina alla musica, nella quale è la sola dimensione sonora ad agire allusivamente. In altre parole, la possibilità di tracciare un parallelismo tra poesia e musica non si basa solo sul fatto di essere ambedue fenomeni sonori: anche la dimensione di significato immediato delle parole, quello più tradizionalmente linguistico, contribuisce al sistema di allusioni che costruisce la nebulosa di senso che rende ricco e affascinante un testo poetico.

Fino al tredicesimo secolo, le vicende di poesia e musica sono intrecciate in maniera così fitta da farci sospettare che la diversità delle loro rispettive Storie sia sostanzialmente fondata sulla loro successiva separazione, proiettata storicamente all'indietro in maniera piuttosto ideologica(1). Fino, grosso modo, al tredicesimo secolo, infatti, la musica è prima di tutto musica vocale, drammatizzazione melodica di un testo poetico. Viceversa, la poesia viene prodotta per il canto, o la cantillazione, come era già uso, a quanto ne sappiamo, degli aedi dei tempi di Omero(2). La massima distinzione che potremmo lecitamente fare sarebbe dunque quella tra una poesia/musica in cui domina l'elemento verbale/narrativo, e nella quale la musica viene ridotta al ruolo di cantillazione, da un lato e, dall'altro, una poesia/musica in cui l'elemento melodico/armonico è dominante, lasciando la parola in secondo piano(3). La crescita, nei secoli intorno al Mille, del dominio melodico/armonico è legata allo sviluppo degli strumenti musicali e, soprattutto, della polifonia, una tecnica musicale dove la sovrapposizione delle voci allontana la parola dal suo significato, rendendo meno percepibili le sequenze discorsive. Viceversa, la poesia si separa dalla musica con Jacopo da Lentini e la scuola siciliana, e possiamo immaginare che questo allontanamento (né allora né mai completo, in ogni caso) abbia a che fare con l'accresciuta importanza della dimensione scritta.

Del resto, non è insensato pensare che la nostra alta familiarità con la poesia letta con gli occhi – mentre la nostra concezione della musica resta sostanzialmente aurale – sia legata da un lato alla alta alfabetizzazione per la parola e dall'altro alla bassa o bassissima alfabetizzazione per la scrittura musicale. In una cultura a bassa alfabetizzazione è naturale che la poesia sia sostanzialmente un fatto vocale/orale/aurale, e viceversa se tutti avessimo una frequentazione quotidiana della musica scritta, essa potrebbe apparire molto significativa già in quella stessa dimensione.

A differenza della parola (o dell'immagine) la musica non funziona per rappresentazioni(4). Possiamo dire che la parola *gatto* o la pittura di un gatto *rappresentano* un gatto, ma è estremamente raro che di una sequenza musicale si possa dire che *rappresenta* qualcosa. Se la musica trasmette senso, lo fa in maniera più indiretta, *alludendo* piuttosto che *rappresentando*: se un andamento musicale rapido può essere associato a un tono di umore allegro, mentre uno lento a un umore triste, è perché ci sono delle somiglianze di tono, e una conseguente *allusione*, non certo perché lo *rappresenti*. Attraverso questo meccanismo di significazione indiretta, la musica può essere associata a toni emotivi (o anche ad altro) senza che *dica*, *asserisca*, di fatto alcunché.

La poesia è fatta di parole, le quali costituiscono uno dei nostri principali strumenti di rappresentazione, e vengono normalmente usate per *dire*, per *asserire* (oltre che per domandare, ordinare ecc.). Queste parole hanno indubbiamente una significazione diretta, ma ogni lettore di poesia sa che limitarsi alla comprensione di questi significati diretti vuol dire leggere il testo come se fosse prosa, escludendo la dimensione specificamente poetica. Quello che piuttosto si fa, sfruttando i rimandi di significato indiretti che crescono su quelli diretti, è attraversare la poesia come si attraversa la musica, cogliendo le reti di allusioni che emergono dai significati primari,

rappresentativi(5). A questo va aggiunto il fatto che la poesia possiede anche una dimensione sonora, benché di potenzialità ridotta rispetto a quella della musica, e gli effetti di significazione indiretta che ne derivano interagiscono con gli altri, creando un'ulteriore dimensione di complessità. Così, in un certo qual modo, la poesia è una musica del suono e del senso, dove la complessità della dimensione del senso compensa la minore complessità, rispetto alla musica, della dimensione del suono. In questa prospettiva, quello che la poesia asserisce, cioè sembra al primo grado direttamente significare, *dire*, non è davvero rilevante, se non nella misura in cui contribuisce al sistema complessivo di allusioni. La poesia, in verità, non è mai del tutto assertiva; o, nella misura in cui lo è, non è davvero poesia. Questa costituzionale non-assertività rende, tra l'altro, la *litteralité*(6) una semplice illusione: se c'è letteralità non c'è poesia, visto che ciò che distingue l'uso del linguaggio in poesia dall'uso del linguaggio strumentale è proprio il superamento della letteralità(7). In una concezione coerentemente letteralista, sarebbe poesia (o in generale arte) qualsiasi produzione verbale (o in generale qualsiasi cosa) – e non nel senso della provocazione di stampo dadaista, perché quella provocazione funziona nella misura in cui ciò che è banale, una volta situato nella giusta condizione, inizia a comunicare (allusivamente) al di là della propria banalità.

Rito

La musica non è nata per trasmettere in primo luogo significati, per quanto indiretti. Piuttosto, nella prospettiva sociale di una ritualità che fonda un'attività condivisa dalla comunità, la quale si trova unita negli stessi gesti e che così facendo celebra se stessa e si rende più coesa, la musica costituisce un cruciale operatore di coordinamento(8). Nello specifico, questo coordinamento si manifesta attraverso il cantare o suonare insieme, o anche nel ballare insieme, o almeno nel muoversi insieme a tempo (come un corpo solo). Diciamo musica, ma dovremmo dire piuttosto poesia/musica a dominanza melodico/armonica, perché la parola poetica è comunque presente, almeno sino a una certa fase storica. La musica rimane quasi esclusivamente un operatore di coordinamento, comunque, ancora per qualche secolo dopo che la separazione si è consumata, perché l'idea di una musica destinata a rinviare a degli andamenti emotivi in una situazione di ascolto non partecipato nasce più o meno con il *recitar cantando* della fine del Cinquecento se la si considera in relazione con la parola(9), e bisogna addirittura arrivare sino al Classicismo viennese della seconda metà del Settecento perché il processo giunga a compimento per la musica unicamente strumentale.

Qual è il rito che sta alla base della poesia/musica a dominanza verbale/narrativa prima, e della poesia pura poi? Credo che lo potremmo individuare nella narrazione epica, come nel caso esemplare di Omero, un rito comunque partecipativo, a sua volta scandito dagli andamenti ritmici della parola cantillata. Questa narrazione epica, fatta per l'ascolto partecipato e collettivo, si oppone chiaramente alla normale narrazione quotidiana, nella quale si comunicano eventi normali a un pubblico singolo o ridottissimo. Nella narrazione quotidiana la finalità informativa rispetto agli eventi è evidentemente quella dominante. Viceversa, nella narrazione epica gli eventi che vengono verbalmente trasmessi sono caricati di un'emotività espressa tanto dalla componente sonoro/musicale, quanto dalle significazioni indirette della componente verbale. Naturalmente anche la narrazione quotidiana può sfruttare tecniche dello stesso tipo, ma lo fa con meno perizia, in misura minore e con meno aspettative in merito da parte di chi ascolta, perché è il significato diretto a contare prima di tutto. L'abbondanza della dimensione allusiva, che passi attraverso il suono o attraverso il senso, è esattamente ciò che caratterizza la narrazione epica, e che definisce la sua qualità e la sua capacità di muovere congiuntamente la comunità degli ascoltatori.

La poesia racconta, e quindi dice, asserisce. E tuttavia essa funziona non per quello che racconta, ma per come quello che racconta e il modo in cui viene raccontato muovono l'immaginario di chi ascolta, trascinandolo in un viaggio che è il medesimo che stanno compiendo gli altri ascoltatori, e magari anche l'aedo prima di tutti. Insomma, la poesia *canta* una storia, e questa storia proprio per questo assume i caratteri dell'epica, o, in certi casi, di quella particolare epica dell'io che chiamiamo lirica.

La metafora del canto (una metafora che è tale solo fino a un certo punto) ha caratterizzato apertamente la nostra poesia sino a tutto l'Ottocento. Possiamo pensare che tra i motivi che hanno contribuito al suo tramonto ci sia anche la tensione che si viene a creare quando una pratica nata e cresciuta in stretto contatto con la musica se ne è ormai nettamente separata (almeno concettualmente, perché le sinergie reciproche non sono mai smesse) avvicinandosi piuttosto alla dimensione della scrittura. La scrittura, alla lunga, è assai più propizia a un certo scetticismo razionalista piuttosto che agli eroi: la filosofia di Platone è figlia della scrittura quanto l'epica omerica è figlia dell'oralità. Il soggetto razionale dell'illuminismo è presumibilmente figlio della stampa, che ha moltiplicato le possibilità della scrittura attraverso una distribuzione impensabile in precedenza, e portato a un'alfabetizzazione sempre più ampia.

Affetti

Più che la poesia alla musica, è la musica a restare legata a lungo alla poesia. Le infinite lamentele, e anche condanne, avanzate dalla Chiesa Cattolica nei confronti della polifonia sempre più ricca tra Tre- e Cinquecento, non bastano a fermare la tendenza. Ci si lamenta sostanzialmente del fatto che la polifonia impedisce la comprensione del testo verbale: nei nostri termini, che il sistema delle evocazioni, allusioni, musicali sovrasta le rappresentazioni verbali, inibendole e riducendo le parole quasi a puro suono. Quel che non riesce a fare la Chiesa, lo fa invece benissimo, a Firenze, sul finire del Cinquecento, la Camerata dei Bardi, che inventa il melodramma, il *recitar cantando*, convinta di aver riscoperto il legame arcaico, greco classico, tra musica e parola. Vincenzo Galilei e compagnia sbagliavano, ma mai errore fu più proficuo(10).

A percorrere i nove libri dei Madrigali di Claudio Monteverdi, il maggiore musicista di quell'epoca, si compie davvero un percorso che parte da una concezione della musica in cui la parola vale soprattutto per il suo suono (nel tessuto polifonico le parole vengono inevitabilmente percepite isolate, o a piccoli blocchi, contribuendo a un senso musicale complessivo) per arrivare a una concezione in cui l'emotività del senso della parola è dominante, e il compito della musica è sostanzialmente quello di amplificarla e modularla(11). Siamo ormai in pieno modello della *teoria degli affetti*, una vera e propria retorica musicale che arriva a prescrivere come si debbano esprimere determinate emozioni attraverso formule musicali specifiche.

Ma dalla teoria stessa degli affetti si sviluppano poi due linee divergenti. Da un lato il melodramma francese che rimane fedele alla linea tracciata da Galilei e Monteverdi, privilegiando lo sviluppo emotivo condotto dal testo verbale, di cui la musica non può che essere l'amplificazione. Dall'altro, l'opera italiana, con la sua concezione dell'aria, un momento riflessivo in cui c'è un affetto dominante, e la musica si concentra su quello, a prescindere dal fatto che le parole cantate possano ora sottolineare ora allontanarsi da quel medesimo affetto(12). In questa seconda linea, la parola ha un ruolo meno determinante: certo sono le parole a fornire l'ispirazione, ma poi l'affetto viene espresso talmente di più attraverso la musica che le parole possono restare anche parzialmente incomprese.

In parallelo a queste evoluzioni (specie quelle italiane) si pone lo sviluppo della musica puramente strumentale, all'interno della quale i musicisti imparano a costruire (sempre in maniera allusiva) dei percorsi affettivi via via più complessi – senza alcun bisogno della parola. Sino ad arrivare alla teorizzazione romantica della musica come espressione immediata delle emozioni.

Negli stessi anni in cui emerge il *recitar cantando*, la musica europea vive un altro cambiamento cruciale, attraverso l'affermarsi dell'armonia tonale (ugualmente testimoniabile dal percorso attraverso i nove libri di Monteverdi). Le due tonalità maggiore e minore possiedono in misura superiore rispetto agli altri modi armonici la possibilità di creare percorsi tensivi nella direzione di una risoluzione, appunto, tonale(13). La musica acquista in questo modo una più definita capacità di *fraseggiare*, ovvero di configurarsi in segmenti con carattere (tonalmente) concluso, che ricordano, non a caso, l'andamento del discorso verbale per proposizioni principali e secondarie, e dei testi verbali nel loro complessivo tendere verso una formulazione conclusiva. Nella musica vocale, il fraseggiare verbale e quello musicale possono così procedere in parallelo, reciprocamente rinforzandosi; oppure si può giocare sul fornire conclusioni su un piano mentre l'altro rimane

aperto, caricando in tal modo l'attesa verso il momento, definitivamente conclusivo, in cui le diverse tensioni si risolveranno contemporaneamente.

Storicamente, in seguito, il momento in cui, nella musica colta occidentale, l'armonia tonale conclude la sua parabola arrivando a disgregarsi, coincide grosso modo con il momento in cui, con futurismo e dintorni, la poesia si scioglie dalla sintassi discorsiva del discorso normale. Questi abbandoni non sono comunque completi né in musica né in poesia, perché la musica ha nel frattempo imparato a gestire tensioni e risoluzioni anche al di fuori dell'armonia tonale, e la poesia impara rapidamente a farlo al di fuori della sintassi. Ci sono, per esempio, forme conclusive musicali indipendenti dalla tonalità e forme conclusive poetiche indipendenti dalla sintassi standard. E c'è, in poesia, un altro fenomeno, che sorge con l'abbandono della metrica tradizionale e l'imporsi del verso libero: in un componimento in versi liberi, infatti, l'occorrenza di un verso canonico (quale, tipicamente, un endecasillabo) può avere un effetto simile a quello di una risoluzione musicale (tonale o meno), apparendo come il momentaneo quietarsi della tensione in un'area complessivamente mantenuta tesa dalla (relativa) incoerenza accentale dei versi liberi. Analogamente, in un componimento sintatticamente molto fratto, la comparsa di una clausola sintatticamente canonica, se non addirittura di una *sentenza*(14), può produrre un simile effetto di (momentanea o definitiva) risoluzione tensiva. Da Montale a Sereni fino a Mesa troviamo questo gioco di tensioni e distensioni versali, come un gioco di dissonanze che si risolvono (magari momentaneamente) in una consonanza.

Nei confronti della parola, la musica arriva dunque fino a noi in una modalità ambivalente, che riproduce la condizione di cui parlavamo sopra, vigente nelle epoche in cui non c'era separazione con la poesia: da un lato il dominio verbale/narrativo di una musica che si dà il compito di amplificare l'emotività della parola, anche grazie al sistema delle tensioni tonali; dall'altro il dominio melodico/armonico in cui la musica non ha rapporto con la parola, e se per caso ne fa uso si tratta di un uso più timbrico che semantico. La seconda possibilità è probabilmente quella oggi dominante, ma la prima non è affatto scomparsa.

Affetti poetici

Potremmo ipotizzare una storia della poesia in termini molto simili a questi della musica. Avremmo su un polo un'idea di poesia con un cuore rappresentazionale forte (narrativo o discorsivo), in cui la poesia *dice* chiaramente qualcosa, parla chiaramente di qualcosa (cioè racconta o argomenta), e questo qualcosa viene poi amplificato allusivamente dallo specifico poetico, sia attraverso la dimensione del suono che attraverso quella del senso. Sull'altro polo avremmo invece un'idea di poesia in cui l'eventuale tema (ciò che la poesia *dice*, ciò di cui essa parla) non è che l'occasione per coagulare la rete delle allusioni, fino a poter essere persino assente. Storicamente, il primo testo evocativo (cioè vicino a questo secondo polo) è tuttavia forse il sonetto sulle *Vocali* di Arthur Rimbaud.

È interessante notare che la cesura che separa la poesia del Novecento da quella del secolo precedente (con una serie, ovviamente, di importanti anticipazioni, tra cui Rimbaud) è la più forte che si sia mai verificata, in tempi così brevi, nella nostra storia. Certo, è cambiato il contesto sociale, sono cambiate le modalità di produzione industriale, è cambiato il rapporto tra il soggetto razionale e la comunità, ma mentre questi cambiamenti avvenivano gradatamente, la poesia dell'Ottocento rimaneva caparbiamente attaccata a un'idea di canto epico che proveniva da periodi diversi. Dagli *Inni* di Manzoni alle *Odi barbare* di Carducci (per non citare che qualche esempio di buona qualità) c'è tutta una coscienza civile e religiosa che viene cantata, fino a sconfinare nella dannunziana epica dell'io, vero punto di passaggio, quasi un tentativo estremo di perdurare nell'epica, quando l'epica tradizionale non funziona più.

È cambiato il rito di fondo, in realtà. La lettura della poesia, come quella del romanzo (seppur con un maggiore legame residuo con la vocalità) è diventata nel frattempo una faccenda privata, solitamente silenziosa, quanto mai lontana dalla musica. Nell'Ottocento l'edificio dell'epica si regge ancora in piedi, ma le fondamenta sono marce. Si impone sempre più la lirica, che sempre meno è un'epica del soggetto, a meno che non la si voglia considerare un'epica delle sue incertezze,

delle sue paure, della sua solitudine. Che cosa *canta* Giacomo Leopardi? Non certo i fasti di una collettività in divenire progressivo. Il soggetto razionale e individualista e scettico ha un peso determinante nella sua poesia, la quale però, in quanto poesia, non può trasformarsi davvero in discorso scientifico o filosofico, e deve comunque fare riferimento a un sostrato rituale, a un fare condiviso.

Questo fare condiviso si basa ancora, in Leopardi, sulla metrica tradizionale, l'andamento prosodico che suona, comunque, nelle orecchie di tutti. La metrica continua a rappresentare un forte elemento musicale, capace di costruire con sufficiente facilità un effetto di compartecipazione, che pur sta alla base di un discorso di crisi: in un certo senso, un'epica dell'anti-epica.

Il più grandioso e meglio riuscito tentativo, nell'Ottocento, di dare un senso moderno all'epica è certamente quello di Walt Whitman. Ma Whitman è americano, e vive ancora una stagione condivisa di avanzamento della frontiera e di progresso collettivo, in maniera molto più intensa di quanto non sia possibile in Europa. Abbandona la metrica tradizionale, riprendendo, innovativamente, le modalità di un'epica molto più antica, quella biblica, con i suoi versetti. Mostra, nel fare questo, che è possibile *cantare*, in poesia, persino lasciando le basi tradizionali della compartecipazione rituale, a patto di essere capaci di recuperarne altre. Ma questo cambiamento focalizza inevitabilmente l'attenzione su se stesso, sul verso libero medesimo, che si dimostra capace (magari anche per contrasto con la regolarità metrica tradizionale) di esprimere di per sé, di rinviare (allusivamente) a emozioni persino senza nominarle. Per questo l'epica di Whitman è già fortemente spostata verso il polo evocativo.

Dino Campana, il suo più importante discendente italiano, lavora tuttavia già integralmente in un'atmosfera di dissolvimento dell'epica collettiva. La sua, un po' come quella di D'Annunzio, è semmai un'epica del soggetto, ma l'uso del verso libero ha eroso le basi della compartecipazione collettiva su base metrica, e il soggetto di Campana non ha più nulla di eroico. Eppure la vicinanza alla musica è fortissima, e lo è non solo sul piano della prosodia, con una gestione estremamente accurata delle scansioni accentuali (quasi una danza), ma anche su quello delle ricorrenze lessicali e semantiche, una vera tessitura di evocazioni allusive, degna di Rimbaud e Verlaine. *Canti orfici* è un titolo programmatico, che il contenuto del libro rispecchia profondamente: potremmo pensare a quella orfica come ancora un'epica, ma un'epica ubriaca, un'epica più della ricezione che dell'azione, del soggetto più che della collettività, dove quello che la poesia dice, racconta, asserisce, è decisamente marginale rispetto all'enormità di quello che evoca, richiama, suggerisce – proprio come la musica(15).

D'altra parte, Sergio Corazzini aveva già delineato in maniera assai più radicale la crisi del soggetto insieme alla crisi del canto stesso, dichiarando esplicitamente la propria incapacità di cantare alcuna epica, nemmeno quella della crisi dell'epica, proponendo una poesia di opposizione a qualsiasi poesia, senza metro e il più possibile senza musica, una poesia che acquista senso proprio dal rifiutarsi di averne troppo, in un contesto culturale, come quello dannunziano, in cui l'evocatività straborda. Una poesia, insomma, centrata sul dire, un *recitar cantando* con la minore quantità possibile di canto. Al tempo stesso, seppur ancora in forma debole, Corazzini propone già i termini della questione che diventerà cruciale, nell'arte del Novecento, da Marcel Duchamp in poi: quando una forma artistica si qualifica prima di tutto attraverso l'opposizione alle regole vigenti, cosa ne è di lei una volta che essa sia entrata a sua volta a far parte delle regole? Ai primi del Novecento italiano, il piagnucolare in poesia di Corazzini è dissacrante quasi quanto lo sarà qualche anno dopo la Fontana di Duchamp. Ma chi continui a piagnucolare dopo Corazzini o a fare *ready made* dopo Duchamp, starà ancora facendo un'arte degna di considerazione?

E ancora: si può fare poesia senza *cantare*? John Cage è riuscito a cantare facendo tacere per 4 minuti e 33 secondi un pianoforte; ma quante poesie analogamente vuote possono essere scritte senza cadere nel ridicolo? E se si canta, in poesia, quale sarebbe esattamente l'epica che viene cantata? Cosa vuol dire oggi *cantare* in poesia?

Contrappunti

Mi limiterò, inevitabilmente, da qui in poi, a un piccolo gruppo di esempi degli ultimi settant'anni in Italia, a titolo esemplificativo. In epoca di evocatività ermetica imperante, l'attacco del *Laborintus*, che Edoardo Sanguineti scrive nei primi anni Cinquanta, ha l'inequivocabile andamento di una litania, con accenni di contrappunto.

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dai tempi...

Più che la prosodia volutamente "atonale", sono le scelte lessicali e di costruzione dei sintagmi (per esempio con l'aggettivo sempre anteposto) a creare l'effetto di un discorso alto e liturgico, dove però si intrecciano linee diverse di senso. L'effetto polifonico non è creato dal sovrapporsi armonico di linee sonore, bensì dall'intrecciarsi di queste linee di senso che sostengono un'atmosfera comune, ma che hanno un andamento differente (in altre posizioni dell'opera sono addirittura in lingue differenti). Che cosa *canta* questo *canto*?

Sanguineti lo dichiara in uno dei saggi che si trovano in appendice all'antologia *I novissimi*(16). Non un esaurimento nervoso, come potrebbe apparire a qualche critico malevolo; bensì un *esaurimento storico*. In altre parole, *Laborintus* potrebbe essere letto come un'epica, che porta al centro un inconscio collettivo, i cui eroi individuali sono pulsioni, dichiarazioni ideologiche, impossibilità, frustrazioni... È scomparso l'uomo, in questa epica, soprattutto come individuo, ma anche come collettività: se ne cantano piuttosto le interiora psichiche, inevitabilmente collettive, con una sorta di viaggio musicale verso le origini, quando poesia e musica erano inestricabilmente unite, tra loro e con i riti religiosi.

Sul piano dell'opposizione *dire/evocare*, l'approccio di Sanguineti non è meno evocativo di quello dei poeti ermetici. Da questo punto di vista, la poesia della neoavanguardia italiana starà paradossalmente dallo stesso lato del suo principale bersaglio polemico. La differenza sta semmai nel modo in cui questa evocatività viene prodotta. L'ermetismo sembra limitarsi a svuotare di assertività le forme tradizionali del fare poetico italiano, portando al suo limite una strategia già accennata da Gabriele D'Annunzio. Sanguineti e tutta la neoavanguardia vanno invece a cercare altrove le basi della propria allusività, e il dire, l'asserire tradizionalmente epico, finiscono tra le modalità rifiutate insieme con le metriche tradizionali e il lessico assestato della poesia, e persino con i temi di fondo su cui il discorso comunque verte. L'*esaurimento storico* del *Laborintus* non è certo un tema tradizionalmente poetico, e in più, davvero, la poesia di Sanguineti non ne parla, non lo dice: piuttosto lo esprime, lo evoca. Più che le parole che costruiscono un discorso, è l'andamento liturgico ad agire, qui, la litania, l'evocazione del contrappunto, le parole e le successioni inconsuete, volutamente impoetiche...

C'è l'eco del Surrealismo in questo privilegiare l'inconscio, ma non ce n'è il metodo: siamo infatti lontanissimi dagli automatismi predicati e ricercati da Breton. Più vicina a Breton è forse Amelia Rosselli, ma in verità le sue improvvisazioni sono più affini a quelle musicali che non all'automatismo surrealista, dei veri e propri *improptu*.

Rosselli ha una formazione da musicologa, frequenta i seminari di Darmstadt ed è amica di David Tudor, il pianista che per primo interpreta John Cage(17). Benché al centro del suo dire ci sia il soggetto, elemento tipico della tradizione lirica, tutta la sua poesia è caratterizzata da un'estrema allusività, basata su una serie di tecniche di straniamento, in gran parte legate proprio ai procedimenti musicali.

La prima e più evidente di queste tecniche potrebbe essere definita *ripetizione modulata*: lo stesso motivo ritorna più volte con piccole variazioni. Possono ripetersi le stesse parole, le stesse con qualche aggiunta o in un ordine diverso, oppure in un contesto diverso; o anche parole diverse con lo stesso significato. Nell'insieme si delinea una sorta di *sviluppo*, in senso specificamente musicale, cioè la variazione e ramificazione dell'idea iniziale.

Fa parte dei modi di questa variazione anche il riapparire del medesimo motivo in posizioni differenti del verso. In questa prospettiva, la particolare scelta metrica di Rosselli (spiegata nel

dettaglio nella nota appendice a *Variazioni belliche*, 1962, “Spazi metrici”(18) è finalizzata a evitare da un lato il verso libero, estrema materializzazione dell’io poetico nella forma del discorso, pur mantenendo, dall’altro lato, la forma-verso, la quale comunque permette e supporta per sua natura un particolare andamento ritmico, con il rilievo addensato a inizio e fine verso (eventualmente moltiplicato dall’enjambement) e una zona più rilassata al centro. Il ripresentarsi degli stessi motivi (o della loro variazione) in posizioni differenti del verso modifica anche il loro rilievo e li fa percepire differenti. Si tratta di una tecnica precipuamente musicale, basata sugli spostamenti degli accenti – ma siamo troppo lontani (ancora più che nel caso di Sanguineti) dall’organizzazione tradizionale del verso per giocare sull’avvicinamento/allontanamento dal verso tradizionale. Rosselli è sufficientemente musicista da conoscere bene lo stratagemma di Schoenberg, che si inventa la dodecafonia per liberarsi dei lacci della tonalità, pur potendo fare uso dei suoi vantaggi quando necessari. Allo stesso modo, la sua metrica altra si basa su principi talmente alieni da quelli della metrica tradizionale da non rischiare contaminazioni, nemmeno quando, occasionalmente, ne fa uso. E persino le chiusure dei suoi componimenti appaiono lontane da una logica di risoluzione tonale conclusiva: sono piuttosto chiusure di frase cui la posizione conclusiva fornisce inevitabilmente un rilievo particolare, ma che in realtà non si distinguono da ciò che le precede.

La tecnica dell’a-capo quasi automatico descritta da Rosselli è anche funzionale a permettere una maggiore velocità di scrittura, necessaria nel contesto di improvvisazione (di *improptu*, altro termine musicale, come pure l’idea stessa di improvvisazione) in cui l’autrice lavora. Questo la avvicina al metodo di lavoro di un pittore come Jackson Pollock(19), a sua volta ispirato alla musica e prossimo alle strategie dei calligrafi espressivi cinesi, legate a tecniche di meditazione vicine allo Zen. Il legame con il buddismo e la meditazione è forte pure in Rosselli, come anche in Cage e nella sua musica(20).

Un altro aspetto accomuna Rosselli e Cage, ed è un pervasivo utilizzo dell’ironia, se non proprio del sarcasmo, una forma di significazione intrinsecamente indiretta, allusiva, dove ciò che si dice va chiaramente interpretato in maniera non letterale, e che è spesso un aspetto determinante della ripetizione modulata, aggiungendo allusione ironica ad allusione musicale.

Potremmo ancora aggiungere a questa lista una fondamentale letterarietà dell’io tematizzato da Rosselli, davvero più una costruzione letteraria che psicologica, o, se si preferisce, una costruzione psichica già profondamente intessuta in sé di modalità poetiche, che finiscono per essere espresse nella forma più straniata possibile, allontanando ulteriormente l’oggetto (lirico) del discorso.

In questo modo, Rosselli indubbiamente *canta*, o forse, sarebbe più corretto dire, *suona*, fa musica. L’oggetto del suo cantare finisce per essere meno rilevante che per Sanguineti: qualunque esso sia, molto più forte è la significazione indiretta, allusivo-musicale, avvolgente, ritmicamente trascinate, in una sorta di neo-rito al tempo stesso orfico e tragico, in cui l’io, più che essere davvero presente, ha la consistenza di un andamento sfuggente, di un motivo (in senso musicale) che non significa nulla, se non, a sua volta, indirettamente, allusivamente.

Brutti versi

Tra i tanti scandali che costellano la carriera di Pier Paolo Pasolini, ce n’è uno che ci interessa particolarmente in questa sede. Si tratta del poemetto “Il PCI ai giovani!!” pubblicato su *L’Espresso* il 16 giugno del 1968, dopo gli scontri di Valle Giulia, un appello provocatorio ai giovani che avevano combattuto con la polizia, scritto, ancora provocatoriamente, in versi. Quattro anni dopo, in un saggio contenuto in *Empirismo eretico*, Pasolini (1972) esordisce così:

Che cosa sono i “brutti versi” (come presumibilmente questi, de “Il PCI ai giovani!!”)? È fin troppo semplice: i brutti versi sono quelli che non bastano da soli a esprimere ciò che l’autore vuole esprimere: cioè in essi le significazioni sono alterate dalle consignificazioni, e insieme le consignificazioni ottenebrano le significazioni.

Si sa poi che la poesia attinge i segni da campi semantici diversi, facendoli combaciare, spesso arbitrariamente; fa quindi di ogni segno una specie di stratificazione di cui ogni strato corrisponde

a un'accezione del segno tratta da un campo semantico diverso, ma provvisoriamente combaciante (per via di un *démone*) con gli altri.

Allora: i brutti versi sono sì, comprensibili: ma per comprenderli occorre della buona volontà.

Dubito della buona volontà di molti dei lettori di questi brutti versi: anche perché, in molti casi, dovrò prevedere per essi, per così dire, “una cattiva volontà in buona fede”. Cioè una passione politica altrettanto valida della mia, che ha speranze e amarezze, idoli e odii come la mia.

Sia dunque chiaro che questi brutti versi io li ho scritti su più registri contemporaneamente: e quindi sono tutti “sdoppiati” cioè ironici e autoironici. Tutto è detto tra virgolette. Il pezzo sui poliziotti è un pezzo di ars retorica, che un notaio bolognese impazzito potrebbe definire, nella fattispecie, una “*captatio malevolentiae*”: le virgolette sono perciò quelle della provocazione. Spero che la cattiva volontà del mio buon lettore “accetti” la provocazione, dato che si tratta di una provocazione a livello simpatetico. (Quelle che non si accettano sono le provocazioni dei fascisti e della polizia.) Tra virgolette sono anche per esempio i due passi riguardanti i vecchi operai che vanno la sera in cellula a imparare il russo, e l'evoluzione del vecchio, buon acciaccato PCI: a parte il fatto che oggettivamente tale figura di operaio e di PCI corrisponde anche alla “*realtà*”, qui, in questa mia poesia sono figure retoriche e paradossali: ancora provocatorie.

Potremmo definire quella di Pasolini come una *prosa in poesia*. Sono *brutti versi* perché il loro tono prosastico è incontrovertibile, così che gli a-capo versali appaiono artificiosi. Non è davvero poesia: è del tutto evidente, e il loro autore lo riconosce. C'è un noto esempio di Jean Cohen (1978: 95) in cui viene suggerito di prendere un trafiletto di giornale che descrive un evento, per poi trascriverlo con degli a-capo arbitrari, così creando un'organizzazione in versi. Cohen ci spiega come il risultato non sia affatto poesia, e tuttavia questa semplice suddivisione in versi muove qualcosa nel testo che nel trafiletto originale non si muove affatto. L'operazione di Pasolini è la stessa: quello che viene letteralmente detto, asserito, resta la parte più importante del significato, ma l'averlo scritto in versi apre la porta alle *consignificazioni*, cioè, nei nostri termini, alle evocazioni, alle allusioni.

Non che si vada molto in là. Come poesia rimane brutta, banale, piatta. Eppure, come appello, la divisione in versi le fornisce un motore particolare, la rende degna di una rilettura, ci fa sospettare di doverne estrarre altro, oltre a quello che essa sembra significare direttamente. È come se un'ombra di musicalità fosse scesa su questo discorso apertamente prosastico, diretto. È come se, parlando a un'assemblea o a un comizio, Pasolini avesse inaspettatamente accennato un andamento musicale: qualcosa che non si fa, che non si deve fare, un trasgredire le regole del discorso politico contaminandolo con quelle del discorso poetico – e tutto questo a fini politici.

L'operazione di Pasolini fa arrabbiare sia i politici che i poeti, perché non sta alle regole né del primo né del secondo gioco: non è davvero politica, perché il discorso rimane troppo oscuro, così diviso in versi che suggeriscono che ci sia dell'altro; non è davvero poesia, così dichiaratamente argomentativa, così poco evocativa. *Brutti versi*, indubbiamente, in cui il valore etico (indiscutibile) non sostiene quello estetico; ma che smuovono la coscienza etica, suggerendo che la superficie politica possa essere più importante della profondità poetica, lasciandoci inquieti, riportando la bilancia poetica verso il piatto che contiene la significazione diretta, il dire, l'asserire. Pasolini riconduce la poesia a una condizione arcaica, quella in cui il discorso non si è ancora ben separato dalla musica, ma dove la musica è, a sua volta, qualcosa di molto primitivo e accennato, qualcosa che a noi moderni nemmeno suonerebbe come musica. Lo fa, tuttavia, esibendo la consapevolezza razionale che è figlia dell'esistenza della scrittura, qualcosa del tutto sconosciuto agli aedi, e quindi compromettendo alla base l'effetto di ritorno all'arcaico. *Brutti versi*, inquietanti, cui non si riesce a smettere di pensare.

Vocalità

L'universo della canzone si situa complessivamente in un'area antitetica a quella del poemetto di Pasolini, pur articolandosi, al proprio interno, tra il dominio e la totale irrilevanza del testo verbale. Ma anche nei casi in cui il testo poetico è comprensibile e importante, si tratta comunque di poesia per musica, discendendo in ogni caso (pur nella diversità, a volte estrema, dei generi musicali) dall'aria italiana del Settecento. Per ragioni di cantabilità, la poesia per musica ama i metri regolari, e certe coerenze atmosferiche di senso che siano adatte a brani musicali dominati da un *affetto*. Non

si può negare che di poesia si tratti, ma il suo ambito socio-culturale di riferimento è del tutto differente da quello della poesia stampata, con il quale tipicamente nemmeno dialoga, con rare eccezioni.

Se ne parla, in generale, come di musica, non come di poesia. Proprio come per l'aria di melodramma, la componente poetica non appare che l'occasione per un discorso che è sostanzialmente musicale, pur potendo possedere un riferimento poetico più o meno coglibile. La situazione è ben diversa da quella di dieci secoli fa, quando il rapporto tra poesia e musica era stretto e necessario. Nessuna necessità le lega oggi: il fatto che percepiamo la poesia come legata alla sua forma scritta (persino quando recitata) e la musica come sostanzialmente aurale le separa nettamente, e la canzone viene sentita appartenente a questo secondo ambito.

Diverso è il discorso per la poesia sonora o vocale, dagli esperimenti di Adriano Spatola alla *spoken word* (o *spoken music*). Che la parola vi appaia *parlata* e non *cantata* separa a sufficienza queste forme da quelle musicali, canzone compresa, e il dialogo con la poesia stampata rimane forte, sino a prevedere delle aree di sovrapposizione, dai recital di poesia nata per la stampa all'edizione stampata di poesia pensata per la performance. In un certo senso, è in questo campo che possiamo sensatamente parlare di ripresa del rapporto arcaico tra poesia e musica: come abbiamo visto nel caso della canzone, le forme musicali sono ormai troppo strutturate e socialmente forti, così da assumere inevitabilmente in sé qualsiasi commistione con la poesia. Tenendosi lontana dalla musica e dalla forma-canzone, ma al tempo stesso ritornando alla dimensione del suono, la poesia vocale riprende al suo massimo possibile oggi il rapporto arcaico tra parola poetica e sonorità/auralità.

Lo fa anche richiamando occasionalmente l'ambito ancora musicale che più le si avvicina, quello del rap – un genere che viene socialmente fruito come musica, pur essendo sostanzialmente basato sull'andamento verbale non cantato, con parole che devono restare ben comprese pur nella loro intensa deformazione ritmica. Se la canzone inequivocabilmente *canta*, anche il rap, per parlato che sia, *canta* qualcosa, almeno in senso poetico. E lo fa pure la poesia vocale, cercando di ricostruire una sorta di epica del ragionare quotidiano, un'epica bassa, insomma.

Un libro come *Il fiore inverso*, di Lello Voce(21), fa riferimento alle origini sin dal titolo, citazione dal trovatore provenzale Raimbaut d'Aurenga, nelle cui parole il fiore inverso è la poesia stessa, che rovescerebbe il mondo in versi. Il libro contiene in appendice un lungo saggio sulle ragioni della *spoken poetry*, sulle sue radici antiche, sulla sua esclusione dagli studi sia letterari che musicali, sui suoi rapporti con la canzone e la musica. Ne emerge un'immagine che molto assomiglia a quella del *recitar cantando* della prim'ora, non così diverso dalle poetiche dei trovatori, solo che al posto della messa in musica, l'amplificazione evocativo/allusiva viene prodotta qui dall'*oratura*, ovvero dall'esecuzione vocale.

Questa centralità del discorso verbale, pur nella ricchezza della componente evocativo/allusiva, distingue nettamente la *spoken poetry* dalla poesia sonora della neoavanguardia. Se ascoltiamo le performance di Spatola, ci accorgiamo di come di solito la parola sia trattata come un puro materiale, nel senso musicale dell'espressione, e i risultati sono molto più vicini a quelli della contemporanea musica d'avanguardia che non alla poesia in senso tradizionale. La parola viene tipicamente destrutturata (la medesima operazione che Spatola faceva anche nei suoi Zeroglifici di poesia concreta) e ridotta *quasi* interamente a suono, e il sistema di evocazioni dipende molto più dall'andamento del suono che non da quel pochissimo di semantismo (cioè di rappresentazione) che rimane.

In questo senso, facendosi direttamente (quasi) musica, la poesia sonora di Spatola non *canta* più. Non canta perché ha sostanzialmente abbandonato la parola, gestendone le frattaglie in una logica ormai autonomamente (quasi) musicale, trattando la voce come uno strumento.

Rumore

Anche Balestrini ha realizzato per tutta la sua carriera collage visivi di ritagli di giornale. Mentre Spatola distrugge persino le parole (anche le singole lettere, spesso), Balestrini rimane però di solito fedele all'idea di un montaggio di frammenti verbali dotati autonomamente di senso (titoli di

giornale, molto spesso). Certo, l'effetto complessivo viene creato dalla combinazione di tutte queste asserzioni locali, ed è, di conseguenza, fortemente di carattere evocativo/allusivo.

Eppure, a ripercorrere l'opera di Balestrini(22), emerge chiaramente un tema di riferimento, un oggetto persistente del suo *canto*. È un tema politico non meno di quello di Pasolini, una sarcastica esaltazione al negativo della società dei consumi, costruita sempre con le forme del decoupage (magari anche solo verbale, non necessariamente materiale come nei collage di ritagli). La modalità operativa di Balestrini ricorda quella della musica concreta di Pierre Schaeffer, costruita a partire da suoni (o rumori) registrati nel mondo e montati in una logica che alla fine è più significativa nel suo strutturato insieme della portata rappresentazionale dei suoni (o rumori) che le stanno alla base. In più, in Balestrini c'è il sarcasmo, una modalità di significazione certamente obliqua, che ritroviamo (insieme con la comune ossessione per la violenza, *illustrata* o meno) nella migliore dei suoi epigoni, Alessandra Carnaroli, con un simile canto al negativo, una simile passione per i frammenti di banalità(23).

Carnaroli e Balestrini hanno in comune, inoltre, il trasparire di una forte tensione etico-politica. Quando la procedura del cut-up viene utilizzata, da altri poeti, senza la medesima sottostante tensione, i risultati sono diversi. Anche quando Tristan Tzara pubblicava, nel 1919, la sua provocatoria ricetta per scrivere una poesia dadaista(24), non si percepiva questa tensione. Si sentiva piuttosto la provocazione verso il mondo della poesia, proprio mentre la Fontana di Marcel Duchamp lanciava una provocazione ancora più forte, ma dello stesso genere, verso il mondo dell'arte visiva. Queste provocazioni sono importanti, ma non possono diventare sistema, regola. Quando diventano regola, da un lato smettono di essere provocazioni, perdendo del tutto il loro senso; dall'altro rischiano di ergersi a modello, un modello utilizzabile per accusare di passatismo qualunque operazione che le metta in discussione(25).

Poiché il modello rappresentazionale, a dominanza narrativo-discorsiva, viene apertamente negato, la poesia cosiddetta di ricerca(26) dovrebbe essere di carattere fortemente evocativo/allusivo. Spesso, tuttavia, anche questa opzione viene esplicitamente negata, cercando di fare emergere sostanzialmente l'azione di negazione, nella ripetizione ossessiva del gesto di Duchamp, di Tzara e di Cage. La post-poesia teorizzata da Jean-Marie Gleize appare dunque come un atto di negazione di qualsiasi forma assestata, sino ad arrivare all'insostenibile posizione della *littéralité*(27), presentazione assoluta (letterale) della realtà, la quale viene ostentata come l'unico oggetto degno di canto nella sua sostanziale assenza di senso costruito. Un canto dell'impossibilità del senso, se vogliamo, presentato come l'unica strada ormai percorribile. Una posizione che, se venisse portata alle estreme conseguenze, condannerebbe al silenzio chi la sostiene.

Melodramma. Il tragico

È curioso come vengano riconosciuti come afferenti alla medesima area anche poeti come Giuliano Mesa e Andrea Raos, quanto mai lontani da quel clima. Siamo vicini, piuttosto, al musicalismo di Sanguineti e Rosselli(28), un cantare delirante i cui soggetti sono asprezze durezze e violenze, dove il racconto, quando c'è, è più messo teatralmente in scena che raccontato, e la messa in scena è tutta fatta di evocazioni che partono sia dai giochi di suono che da quelli di senso. Un melodramma (nel senso primitivo del termine) del dolore irrisolto, dell'impossibilità della soluzione, in cui gli affetti dominano e gli elementi narrativi (proprio come nell'aria settecentesca) non forniscono che il contesto di riferimento complessivo. I poemetti *Tiresia*, di Mesa(29), e *Le api migratori*, di Raos(30), potrebbero essere presi come campione di questo *canto* del male, in pieno clima espressionista.

Il lascito più importante di Balestrini (e un po' di tutta la neoavanguardia, primo tra tutti, forse, Corrado Costa) è l'uso del grottesco. L'uso del grottesco dichiara insieme la necessità del cantare e l'impossibilità di una completa adesione all'oggetto del canto, e quindi l'inevitabilità dell'atteggiamento distaccato – come a testimoniare, nei termini di Adorno, la consapevolezza della definitiva scomparsa di un'arte innocente. Il grottesco è la cifra dominante nella produzione dei poeti neometrici, dove forme metriche che la tradizione ha reso auliche si trovano messe a contrasto con temi banali, se non ostentatamente bassi, volgari. In Patrizia Valduga, per esempio, la più

tradizionale ed elevata delle cantabilità poetiche canta grottescamente un desiderio sessuale femminile, articolato in dettagli spesso anatomici, ostentatamente lontano dai temi tradizionalmente cantati in quelle forme(31). Per opposte ragioni, sarebbero poeticamente impresentabili tanto le forme metriche (con la loro ostentata tradizionalità, esattamente quella cui la modernità si è contrapposta) quanto le forme di ciò che viene narrato (quasi da testo pornografico, grondante di dettagli); ma il loro accostamento crea la scintilla, riempiendo il risultato di forza evocativo/allusiva. Non lontano da questo è pure il procedimento di Gabriele Frasca(32), il più musicale dei neometrici (anche ottimo performer di se stesso e della poesia barocca), dove il contrasto è tra andamenti metrici e lessicali di ascendenza dantesca, petrarchesca e barocca, e la banalità quotidiana dei contesti evocati. Un'epica del quotidiano, insomma, sottoposta però a un esercizio di straniamento, un *recitar cantando* dove l'oggetto del canto è apertamente irrilevante, e il canto vale molto più per sé che per il proprio oggetto; mentre pure, così straniato, il medesimo oggetto recupera uno storto rilievo.

Ed epica del quotidiano è anche quella di Ida Travi, nei cui libri dei Tolki(33) lo straniamento avviene in tutto un altro modo, ponendo come oggetto del canto un popolo che non esiste, e in cui possiamo riconoscere noi stessi solo a patto di riconoscerci lontani da noi quanto lo sono gli eroi dell'epica classica. Travi ricostruisce, in questo modo, alcune delle condizioni stesse dell'epica greca antica, che non è necessariamente tragica, ma dove il tragico può emergere ovunque, come possibilità naturale della situazione. Il gioco è eticamente accettabile perché non glorifica noi stessi: canta di altri, non di noi; parla delle paure del quotidiano, non di grandi eroi. Il tono complessivo resta comunque basso, non c'è nessuna glorificazione – semmai un pizzico di ironia. Il discorso è pieno di riprese, di ripetizioni, che sono insieme quelle di un'aria da melodramma e della concitazione del quotidiano. L'alto diventa basso. Il basso diventa alto. Il quotidiano è sospettato di tragedia, senza davvero arrivarci(34).

La possibilità che rimane alla poesia di cantare oggi, in Italia, sembra porsi così tra grottesco e tragico, come se solo di fronte al tragico, il caveat di Adorno sull'impossibilità di un'arte innocente permettesse un minore (ma mai assente del tutto) distacco. E ci sono gradazioni nel tragico stesso, tanto più poeticamente legittimo quando è collettivo, sociale, naturale – mentre il dolore individuale puzza di lirica, di stradominio dell'io, di arte innocente o, meglio, di arte che si vuol far credere tale e che quindi, adornianamente, non può che essere funzionale al dominio.

L'ombra di Adorno

L'ombra di Adorno è ancora lunga sulla poesia italiana di oggi, ed è proprio forse la poesia l'ambito in cui quell'ombra continua a rimanere più lunga. Sarà forse per la dimensione separata in cui la poesia persiste a muoversi, con le sue scarse collusioni con la cultura di massa, dalla quale, sostanzialmente, viene trascurata(35). Qualunque cosa pensiamo oggi dell'estetica di Adorno, non si può negare che lui sia stato, nel Novecento, il filosofo con la maggiore competenza musicale e con i più stretti interessi in materia. Personalmente non condivido affatto le sue posizioni su Stravinsky, esposte nella *Philosophie der neuen Musik*, ma, persino in questo caso, le sue analisi sono comunque estremamente interessanti, e le sue osservazioni spesso rivelatorie. Di Stravinsky Adorno condannava la propensione alla contaminazione con le produzioni di massa, contrapponendogli il rigore di Schönberg. A qualsiasi produzione musicale compromessa con il consumo di massa si è sempre aristocraticamente contrapposto, finendo sostanzialmente per non capire nulla di Jazz o di Rock. Non era però un uomo di parte, come dimostra un suo noto saggio della fine dei Cinquanta sull'invecchiamento della musica contemporanea(36), in cui la gran parte dei compositori post-weberniani venivano sostanzialmente accusati di manierismo, ovvero di rispettare le regole dell'avanguardia senza capirne davvero il senso etico. L'estetica di Adorno è fortemente intrisa di etica(37).

La tragedia collettiva viene tipicamente sentita da noi come più etica di quella individuale (assai più vicina, quest'ultima, alla falsa coscienza che caratterizzerebbe le produzioni di massa), ed è per questo che la poesia italiana contemporanea sente meno il bisogno di un distacco attraverso il grottesco, e può cantarla in maniera meno distaccata. Pure quella che si esprime attraverso il

grottesco è comunque una situazione tragica, come si vede per esempio bene in Carnaroli, o, in maniera più mediata, in altre scritture di Raos(38). D'altra parte, la dialettica di Adorno è una dialettica negativa (in sé tragica), nella quale non c'è scampo, e persino il razionale sarcasmo, persino l'illuminismo, massima possibilità di sottrarsi al dominio, finisce alla lunga per essergli funzionale(39). Dove l'istanza individuale, personale, riemerge, la condizione per evitare la retorica sembra essere dunque l'abbassarsi del tono del canto, l'allontanamento dalla dimensione musicale, in particolare quella epica, con una quasi-prosa che va un po' nella direzione de "Il PCI ai giovani" di Pasolini, senza arrivare al livello (voluto) di *bruttezza* dei suoi versi, o nella direzione del versificare di Corazzini, evitandone tuttavia l'effetto patetico. Potremmo prendere il lavoro di Francesco Tomada(40) o quello di Umberto Fiori(41) come esempi di questa lirica di basso profilo, che sembra presentarsi chiedendo scusa del suo medesimo fare somnesso – perché il parlare a bassa voce è comunque un'altra (meno violenta) forma di distacco. Proprio come in Pasolini e Corazzini, qui la poesia *dice* molto. Non che evochi/alluda di meno, ma probabilmente la dimensione della significazione indiretta rimane più arretrata, proprio come nella prosa (anche se in maniera meno netta). Essendo infatti poesia, e in quanto tale confrontandosi comunque con l'altra poesia, persino il fatto di fare maggiore riferimento alla dimensione del dire, dell'asserire, finisce per essere occasione di evocazione/allusione – non foss'altro che per l'esplicita consapevole contrapposizione a una dominanza culturale della dimensione di reticenza (adornianamente ispirata), pur con il rischio di avvicinarsi troppo, viceversa, a chi del tramonto dell'innocenza nell'arte non si è nemmeno accorto, e permane nell'ottocentesca illusione della facilità del canto in poesia.

Daniele Barbieri

Note.

(1) Per una panoramica concisa sul rapporto storico tra musica e poesia, e le varie posizioni in merito, vedi Dalmonte (2002). Lasciamo invece intenzionalmente del tutto da parte la tematica teorica della cosiddetta *musica mundana* (ovvero della musica come teoria aritmetico-cosmologica delle relazioni armoniche) a vantaggio della cosiddetta *musica hinstumentalis*, o *musica pratica*, quella della pratica compositiva ed esecutiva. Per quanto storicamente cruciale sia stata la concezione della musica come affine a matematica, geometria e astronomia, da Boezio in poi (ma sulla base delle teorizzazioni della Grecia antica), non è l'aspetto della musica di cui ci stiamo occupando qui. Sulle teorie della musica nell'antichità e nel medioevo, vedi Zanoncelli (2002).

(2) Cfr. per esempio Strohm (2002: 679): [in epoca classica] «l'epica di Omero e di altri autori divenne materiale di repertorio selettivamente usato da aedi di professione e da cori bene addestrati in occasione di grandi feste e concorsi pubblici; i loro stili esecutivi acquistarono individualità sotto il profilo melodico. Per questi solisti e cori i poeti composero nuovi brani. Pindaro e i tragediografi erano musicisti-poeti, i quali creavano nuove opere sotto i riflettori di un ambiente concorrenziale. Tali opere venivano registrate in notazione musicale, e potevano essere replicate da altri.»

(3) Si tratta ovviamente di un'opposizione non polare, ma che definisce un continuo. Cfr. La Via (2006: 25), parlando della posizione di Curt Sachs: «Le categorie melodiche 'originarie', patogenica e logogenica, siano esse legate o meno ad una tendenza melodica rispettivamente verticale e orizzontale, possono insomma avere un senso e un'utilità solo se considerate come i poli estremi di una gamma amplissima di interazioni fra parola e musica, dalle gradazioni pressoché infinite» (dove l'opposizione *patogenico* vs *logogenico* non è troppo lontana dalla nostra). E vedi anche Zumthor (1983: 221-240), nel capitolo "L'opera vocale II", sui modi dell'esecuzione.

(4) Sulla questione del significato in musica sono stati spesi fiumi di inchiostro, tra cui anche qualche rigagnolo mio (per esempio in Barbieri 2008 e in Barbieri – in pubblicazione). Un breve e interessante compendio si trova in Nattiez (2002) e in Baroni (2002).

(5) È affascinante scoprire, leggendo Jullien (1985), che la trattatistica cinese del V secolo d.C. (per esempio Liu Xie) era già su posizioni di questo tipo, e che tale trattatistica ha sempre sostenuto il valore allusivo in letteratura.

(6) Cfr. Gleize (2021). Ma vedi anche l'ottima esposizione del letteralismo fatta da Andrea Inglese su *Nazione Indiana* (<https://www.nazioneindiana.com/2018/07/09/iconoclastia-artistica-e-concetto-di-litteralite/>) a cui ho risposto a suo tempo, in forma più dettagliata di quanto non possa fare qui

(<http://www.guardareleggere.net/wordpress/2018/07/14/la-letteralita-impossibile-risposta-ad-andrea-inglese/>). E su Gleize vedi ancora il mio stesso intervento su *Nazione Indiana* (<https://www.nazioneindiana.com/2023/03/17/linee-spezzate-gleize-e-de-angelis/>).

(7) E con questo non si intende sostenere che quella di Francis Ponge non fosse poesia, bensì che il letteralismo non fosse davvero di casa nemmeno lì.

(8) Sulla ritualità e sul suo potere di coesione sociale, il riferimento obbligato è Rappoport (1999).

(9) Vedi sotto, il paragrafo *Affetti*.

(10) Del resto, i presupposti teorici per questa posizione innovativa, esistevano già. Cfr. Strohm (2002: 690): «In aggiunta alla *musica practica*, il Rinascimento vide l'affermarsi delle teorie compositive, a quell'epoca chiamate talvolta *musica poetica* ("musica nel suo farsi"): l'estetica che insegnava a comporre e giudicare opere musicali. In omaggio ai capolavori della letteratura classica, umanisti come Martin le Franc e Johannes Tinctoris consideravano le composizioni musicali dei propri contemporanei come l'equivalente delle antiche opere letterarie, così istituendo un concetto dell'opera musicale incentrato sul linguaggio e sul testo. Il discorso rinascimentale sulla *musica poetica* investe la creazione, la percezione, l'esecuzione e la ricezione degli artefatti musicali in analogia con quelli linguistici. Si applicavano alla musica le teorie artistiche del linguaggio (retorica e poetica), e per secoli il linguaggio continuò a essere il fratello maggiore della musica, nonché il suo maestro nell'arte di mediare il mondo reale.»

(11) Cfr., per esempio, Garda (2002: 620) (dove, tra l'altro, si tocca con mano la radicale differenza tra le estetiche occidentali e quelle cinesi cui fa riferimento Jullien 1985): «All'inizio del Seicento l'affermazione dell'espressione degli affetti come criterio estetico immanente incrina l'ideale di bellezza ed eleganza basata su ragione e tradizione che aveva retto la prassi contrappuntistica cinquecentesca. La musica pratica è accolta sì nella nuova cerchia delle "belle arti", ma subordinata alla poesia e al suo fine di rappresentare gli affetti. È questo il senso della nuova querelle tra antichi e moderni consumata tra Gian Maria Artusi e Monteverdi. L'ultima parola pronunciata dal fratello del compositore, Giulio Cesare Monteverdi, sposta il baricentro estetico per la prima volta dalla bellezza formale all'espressione degli affetti, sacrificando con ciò inevitabilmente l'autonomia della musica all'orazione. Con tanta più decisione si afferma questa rivoluzione negli scritti in appoggio alla pratica della monodia: nati in cultura classicheggiante, nutrita dalla fiducia umanistica nella superiorità della parola, dallo stesso Monteverdi a Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, Giovanni Bardi si leva un coro unanime in favore di un'ideale antico di sintesi tra musica e poesia, in cui la prima serve e sostiene il compito della seconda. Bellezza, vaghezza e leggiadria scompaiono dai discorsi sulla musica sopraffatti dall'impero dell'espressione; ma nello stile compositivo ed esecutivo il bello si nasconde sotto gli pseudonimi di semplicità e naturalezza che, opposti ad artificio, diventano le parole d'ordine dell'estetica moderna.

Per tutto il Seicento nell'estetica filosofica si mantiene inalterata, tanto in filosofi come Mersenne e Cartesio quanto in musicografi come Kirchner, la fiducia nella corrispondenza tra armonia universale, umana e musicale che culmina già a Settecento inoltrato nella fondazione leibniziana di questa corrispondenza in un'attività inconsapevole della mente ("exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerari animi" [Leibniz 1906, p. 132]). A livello invece della teoria delle belle arti la musica risulta assoggettata al paradigma retorico della parola, sintetizzata nel motto oraziano "ut pictura poesis". Il criterio del bello musicale si risolve così nella maggiore o minore aderenza al testo poetico. Se le rivoluzioni dell'opera in musica testimoniano un gusto per il bello sensibile e voluttuoso, nelle testimonianze scritte lo si ritrova soltanto ex negativo nelle censure dei letterati che bollano il diletto dei sensi e auspicano un ritorno a un corretto e razionale rapporto tra arte dei suoni e della parola, ossia al predominio della parola sulla musica.»

(12) Cfr. Dalmonte (2002: 196): «Quando invece, a partire dalla metà del secolo XVII si comincia a riconoscere alle forme musicali un'autonoma capacità significativa, la dipendenza della musica dalla parola si fa più lasca: al musicista è sufficiente cogliere dal testo verbale la *Stimmung* dominante (o quella che egli ritiene tale), per poi svolgere autonomamente il tema coi mezzi propri della sua arte. Questa posizione, che affonda le sue radici, come si è detto, nei trattati dell'*Affektenlehre*, arriva fino al nostro secolo, quando Arnold Schönberg, in un passo giustamente famoso afferma: 'Un paio di anni fa provai profonda vergogna scoprendo che per alcuni Lieder di Schubert a me ben noti, non avevo mai avuto la minima idea dell'argomento trattato dal testo poetico [...]. Ma ancora più decisivo di questa esperienza fu per me il fatto di scrivere molti dei miei Lieder nell'ebbrezza della sonorità iniziale delle prime parole, senza preoccuparmi minimamente dell'ulteriore sviluppo della composizione poetica, anzi senza neppure comprenderlo nell'esaltazione della creazione, e solo qualche giorno dopo rendendomi ragione del contenuto poetico del Lied [1974, p. 396].'»

(13) Sulla gestione degli effetti tensivi in musica (attraverso la tonalità e non solo) il riferimento obbligato è Meyer (1956). Si veda anche Marconi (2001). Sull'estensione di un'analogia problematica tensiva al campo poetico ho lavorato a lungo in Barbieri (2011).

- (14) Cfr. Davide Castiglione, “Sapienziale. Forme e usi della sentenza nella poesia contemporanea”, qui: <https://doi.org/10.31273/polisemie.v3.890>.
- (15) In un certo senso, l'operazione che fa Campana di dislocazione del campo epico verso l'io all'interno di un contesto metrico nuovo, viene anticipata anche da Emily Dickinson, che fa uso – innovativamente – dei cosiddetti metri ecclesiastici là dove Whitman si rifà al versetto biblico, introducendo un lessico quotidiano decisamente antiepico in un contesto che non smette però di essere un canto. Ma né Campana, né il Corazzini di cui parliamo qui di seguito la potevano conoscere.
- (16) Cfr. Giuliani (1965).
- (17) John Cage spiega le proprie ragioni in Cage (1961).
- (18) Poi in Rosselli (1997).
- (19) Del metodo di lavoro di Pollock si può capire molto in Pollock(1991).
- (20) Su Rosselli e il buddismo vedi Fusco (2007).
- (21) Voce e Nemola (2016).
- (22) In Balestrini (2015, 2016, 2018).
- (23) Vedi Carnaroli (2011) o tutti i successivi.
- (24) «Pour faire un poème dadaïste / Prenez un journal / Prenez des ciseaux / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Copiez consciencieusement. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà “un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.”»
- (25) Questo effetto rivela il platonismo di fondo insito nell'operazione dei dadaisti come di qualsiasi avanguardia: per un'avanguardia l'idea è più importante delle sue realizzazioni, e la medesima idea definisce la via del progresso, rispetto alla quale chi non appartenga all'avanguardia è un passatista e un oppositore.
- (26) 'Cosiddetta' non certo perché ne sia in dubbio l'esistenza, ma perché è ormai invalso l'uso di chiamare *poesia di ricerca* solo uno specifico sottoinsieme della poesia che, di fatto, si basa su una ricerca.
- (27) Vedi sopra, nota 6.
- (28) Anche Mesa, come Rosselli, ha avuto una formazione musicale, nell'ambito della musica colta occidentale, ma certo in un contesto ormai molto diverso.
- (29) In Mesa (2010).
- (30) Raos (2007).
- (31) Cfr., per esempio, Valduga (1997).
- (32) Cfr., per esempio, Frasca (1995).
- (33) Vedi, tra gli altri, Travi (2018).
- (34) Benché i risultati siano estremamente differenti, il procedimento di straniamento di Travi ha elementi in comune con quelli del *Laborintus*: la possibilità del canto epico basata su un suo soggetto improbabile, alieno.
- (35) La precisazione 'italiana' è doverosa. Nella poesia in lingua spagnola, per esempio, la situazione appare molto diversa. D'altra parte, ci sono paesi di lingua spagnola in cui la poesia non vive affatto la situazione di marginalità culturale cui siamo abituati noi. Questa non separatezza riporta certamente la poesia, in quei luoghi, all'interno della dialettica con il consumo e con il mercato, dialettica che in Italia è pressoché inesistente.
- (36) “Invecchiamento della musica moderna”, in Adorno (1958).
- (37) Su Adorno e la musica, in una prospettiva contemporanea, e sul rapporto tra estetica e etica nel suo pensiero, ho scritto qui: <https://www.nazioneindiana.com/2021/10/21/dioniso-e-adorno-la-musica-e-il-dominio/>.
- (38) Come, sin dal titolo, Raos (2017): *Le avventure dell'Allegro Leprotto e altre storie inospitali*.
- (39) Cfr. Adorno e Horkheimer (1947).
- (40) Cfr. Tomada (2016).
- (41) Da Fiori (1992) in poi.

Riferimenti.

- Adorno, Theodor Wiesegrund e Horkheimer, Max (1947) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, Querido. Trad.it. *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi 1966.
- Adorno, Theodor Wiesegrund (1949) *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J.C.B.Mohr. Trad.it. *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi 1975⁶.
- Adorno, Theodor Wiesegrund (1958) *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Trad.it. *Dissonanze*, a cura di Giacomo Manzoni, Milano, Feltrinelli 1959.
- Balestrini, Nanni (2015, 2016, 2018) *Poesie complete* (tre voll.), Roma, DeriveApprodi.
- Barbieri, Daniele (2008) “Esperienza sonora ed esperienza visiva: due diverse relazioni con il mondo”, in *L'ascolto musicale. Condotte, pratiche, grammatiche*, a cura di Barbieri, D. Marconi, L. e Spampinato, F., Lucca, LIM.
- Barbieri, Daniele (2011), *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani.
- Barbieri, Daniele (in pubblicazione) “Rito, ripetizione, riferimento. Per una semiotica della soglia del senso” *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, in pubblicazione.
- Baroni, Mario (2002) “L'ermeneutica musicale”, *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. V, pp.633-658.
- Cage, John (1961) *Silence*, Wesleyan University Press Middletown, Connecticut. Trad.it. *Silenzio*, Milano, Feltrinelli 1971.
- Carnaroli, Alessandra (2011) *Femminimondo*, Roma, Polimata.
- Cohen, Jean (1978) *Struttura del linguaggio poetico* Bologna, Il Mulino.
- Dalmonte, Rossana (2002) “Musica e parole”, *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. V, pp.185-205.
- Fiori, Umberto (1992), *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos.
- Frasca, Gabriele (1995), *Lime*, Torino, Einaudi.
- Gleize, Jean-Marie (2021) *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, a cura di M. Zaffarano, Roma, Tic.
- Fusco, Florinda (2007) *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo.
- Garda, Michela (2002) “Storia del bello musicale”, *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. V, pp.611-632.
- Giuliani, Alfredo, a cura di (1965²) *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi.
- Jullien, François (1985) *La valeur allusive. De catégories originale de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise*, Paris, PUF.
- La Via, Stefano (2002) *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Marconi, Luca (2001) *Musica, espressione, emozione*, Bologna, CLUEB.
- Mesa, Giuliano (2010) *Poesie 1973-2008*, Roma, La camera verde.
- Meyer, Leonard (1956) *Emotion and Meaning in Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (2002) “Musica e significato”, *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. V, pp.206-238.
- Pasolini, Pier Paolo (1972) *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
- Pollock, Jackson (1991) *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, SE.
- Raos, Andrea (2007) *Le api migratori*, Nocera Inferiore, Oedipus.
- Raos, Andrea (2017) *Le avventure dell'Allegro Leprotto e altre storie inospitali*, Osimo, ArcipelagoItaca.
- Rappaport, Roy A. (1999) *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge UK, Cambridge University Press.
- Rosselli, Amelia (1997) *Le poesie*, Milano, Garzanti.
- Strohm, Reinhart (2002) “Il concetto di musica in Occidente. Un approccio culturale e sociologico alla sua storia”, *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. IV, pp.675-698.
- Tomada, Francesco (2016) *Poesie 1995-2014*, Milano, Dot.com.
- Travi, Ida (2018) *Tasàr. Animale sotto la neve*, Bergamo, Moretti e Vitali.
- Valduga, Patrizia (1997) *Cento quartine e altre storie d'amore*, Torino, Einaudi.

- Voce, Lello e Nemola, Frank (2016) *Il fiore inverso*, Roma, Squilibri.
- Zanoncelli, Luisa (2002) “*Topoi della teoria musicale dall’Antichità al Quattrocento*”, *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. IV, pp.598-626.
- Zumthor, Paul (1983) *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil. Tr.it. *La presenza della parola. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

«(VOLUME E TIMBRO INSEPARABILI)»: ANALISI FONETICA DEI RIFLESSI E DELLE IMPLICAZIONI MUSICALI NELLE LETTURE POETICHE DI AMELIA ROSSELLI

1. La musica dello spazio metrico rosselliano

Lo spazio metrico rosselliano è attraversato e riempito da una lingua brulicante che trova il suo senso ultimo solo se proiettata anche nella dimensione melodico-sonora, attraverso la lettura ad alta voce. Indagare questa proiezione – necessaria per capire l’architettura metrica della poetessa – consente di far emergere un nodo cruciale della sua opera e più in generale della sua biografia, ossia la strettissima relazione tra musica e poesia. Alla luce di questa consapevolezza, la lettura ad alta voce è per Rosselli un momento fondante nella costruzione e nell’elaborazione dello spazio metrico, perché permette ai suoi quadrati testuali di diventare cubi quadridimensionali attraverso la dimensione temporale e musicale. È proprio in questo aspetto che la poesia rosselliana – sia per quel che riguarda la composizione, sia per ciò che riguarda la riproduzione orale – mostra maggiormente di essere debitrice non solo della musica a lei contemporanea (come la musica atonale, la dodecafonìa, la musica elettronica), ma anche della tradizione musicale barocca, passando per il folk e la musica popolare.

Per quanto abbia iniziato molto presto anche a suonare – cominciando a Londra con il violino, il pianoforte e soprattutto con l’organo, proseguendo poi gli studi prima a Darmstadt negli anni cinquanta e poi a Roma, insieme a maestri come Turchi e Dallapiccola – Rosselli si è sempre dedicata con maggiore impegno alla teoria musicale, da una parte, indirizzando «i suoi studi verso la musica non determinata dalla scala temperata, approfondendo le strutture non temperate della musica non occidentale»(1); dall’altra, applicandosi in modo immersivo nella riflessione sulla serie degli armonici. Lo studio di questo tema musicologico la condusse a far costruire a proprie spese un particolare strumento musicale dalla ditta *Farfisa*, una piccola tastiera da lei ideata in grado riprodurre la serie dei 64 armonici di una data nota grave. Inoltre, sempre motivata dagli studi sugli armonici, iniziò a cimentarsi nella scrittura di un saggio musicologico che ha molto a che fare con la sua metrica e con il suo stile poetico – risultandone quasi un’integrazione – dal titolo appunto *La serie degli armonici* (1987). Come acutamente rileva Florinda Fusco, il primo elemento che pone in stretta relazione la metrica e le riflessioni musicologiche rosselliane «è l’attenzione rivolta all’acustica musicale e alle scale naturali. In *Spazi metrici* la Rosselli cerca infatti di definire gli elementi poetici attraverso l’acustica musicale: di qui la definizione delle vocali o consonanti quali rumore»(2).

In letteratura(3) esistono vari lavori che mostrano come Rosselli abbia cercato di perseguire – non solo metricamente – un’oggettività, una ‘naturalità’ della parola, del pensiero, della voce e del corpo, tanto da aver conferito lo *status* di unità metrica anche a due coordinate come spazio e tempo, che compongono la realtà fisica delle cose e del mondo. Alla luce di quanto detto si può osservare come Rosselli proponesse di liberare le unità metriche dalla soggettività e dalla loro natura di oggetti storico-culturali, per questo deterministicamente legati a una tradizione di riferimento. Lo stesso valeva anche per il piano musicale-melodico: la poetessa intendeva, infatti, impegnarsi nella ricerca di scale e sonorità basate sulla realtà fisica e sulle leggi acustiche naturali, come quelle presenti nella musica popolare o anche nelle sperimentazioni a lei contemporanee della musica atonale e della musica seriale. Solo così riteneva perseguibile e possibile il superamento «[del]la razionalizzazione settecentesca della scala temperata»(4).

L’interesse che già aveva mostrato nel suo saggio *Spazi metrici* per la frantumazione minimale del suono è rilevabile anche ne *La serie degli armonici* e, in entrambi i casi, è motivato dal desiderio di poter replicare ‘naturalmente’ sulla pagina – e poi nella dimensione spazio-temporale attraverso la lettura – le «perturbazioni energetiche minime, ritmiche o timbriche o spaziali»(5), «il numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche»(6), «il formicolio di ritmi»(7) dalla natura universale perché non condizionata, e la realtà psichica di chi compone poesia, oltre al riflesso di queste piccolissime variazioni. Tale richiamo verso l’oggettiva ‘naturalità’, da raggiungere

attraverso strumenti il più possibile scevri da condizionamenti storico-culturali, tradisce inoltre la tensione di Rosselli verso una panmusica e una panpoesia, una musica e una poesia «della terra, di tutti, dell'universo in cui non ci sia più una mano individuale che la regoli»(8).

Tutta questa materia magmatica – come verrà definita più tardi da Giovanni Giudici(9) – apparentemente impossibile da carpire e da comprendere per il lettore, trova invece un senso ultimo nel momento in cui è percepita in uno spazio chiuso, oggettivo e fissato inizialmente da un blocco, quello segnato dalle coordinate del primo verso: Rosselli, infatti, ne *La Serie degli armonici* sosteneva «di voler studiare la microstruttura degli armonici quando alla serie è posto un 'blocco'»(10), indagando l'effetto di «propagazione bloccata»(11) che si viene a creare. Un fenomeno analogo viene proposto anche in *Spazi metrici*, in cui la poetessa progetta uno spazio chiuso (ispirato ai sonetti trecenteschi e shakespeariani) dove il materiale logico-intonativo viene bloccato, creando appunto il desiderato effetto di propagazione bloccata. I nitidi riflessi delle conoscenze musicologiche nella composizione poetica emergono ancor più chiaramente quando si indagano i sistemi con cui l'effetto di propagazione bloccata viene perseguito da Rosselli da una parte nella creazione dei componimenti e dall'altra nella lettura ad alta voce. Il cubo poetico quadridimensionale si regge proprio su questo sistema di «propagazione di serie linguistiche (o sonore) generate da particolari cellule linguistiche ('rumori') che definiamo fondamentali»(12), al quale si intreccia «un meccanismo di iterazione e variazione dei fondamentali stessi o di altri elementi della serie»(13). Queste cellule – che nient'altro sono se non elementi metrici minimi, di natura linguistica e sonora, legati reciprocamente da rapporti di ridondanza(14) – si dispongono in serie ricorsive, in cui ogni elemento è gerarchicamente uguale agli altri, che possono essere iterate senza essere modulate oppure possono subire variazioni, formando «incroci», «disegni, combinazioni e permutazioni», «effetti di interferenza»(15). «In ogni blocco le propagazioni sonore, ritmiche e semantiche si incrociano e si potenziano reciprocamente; e l'esistenza di uno spazio metrico chiuso prestabilito crea ciò che si potrebbe definire un effetto di *propagazione bloccata*»(16).

Da questo punto di vista, le teorizzazioni – e le conseguenti tipologie di composizione dei testi poetici – di Rosselli potrebbero considerarsi affini alle teorie di compositori come Schoenberg, Webern e degli altri esponenti della dodecafonia, poi del post-webernismo e, in ultimo, della musica elettronica. Così come per la poetessa ogni parola, in quanto idea, ha la stessa dignità all'interno del verso, senza gerarchie tra classi del discorso, anche nel pensiero dodecafónico ogni nota possiede, infatti, lo stesso tipo di importanza e proprio alla luce di questa caratteristica può apparire una sola volta nella serie(17). Tanto le serie dodecafoniche quanto i *pattern* melodico-intonativi di Rosselli sono composti da monadi sonore malleabili e possono essere ripresentati attraverso trasposizioni, rovesciamenti, disposizioni in moto retrogrado, variazioni nel ritmo o anche divise in mini-serie, le quali internamente possono essere altrettanto modificate, per creare una composizione ricchissima e polifonica. Concludendo, quanto teorizzato e prodotto attraverso le innovazioni di Schoenberg, Berg e Webern interessava inoltre a Rosselli anche alla luce della condivisa tensione verso l'oggettività dei parametri acustici, musicali e sonori in generale:

si riteneva che Webern avesse dissociato il principio della serialità dalla sua matrice dodecafónica, così come lo aveva concepito e praticato Schönberg e che lo avesse assunto come regola costruttiva assoluta; che avesse insomma portato il serialismo alle sue estreme conseguenze. La strada perseguita da Webern era stata quella della serializzazione integrale di tutti i parametri musicali, depurata da qualsiasi forma di espressività e soggettività, e divenuta nuovo punto di riferimento per l'avanguardia musicale. L'esigenza che accomunava la Rosselli all'avanguardia musicale degli anni '50, ovvero al webernismo e al postwebernismo, era quella di trovare in poesia una “formula oggettiva e predeterminata, universale e matematica”(18).

2. Metodologie di lavoro e corpus di letture selezionate

Attraverso uno dei parametri (l'indice prosodico-retorico di *synonymia & palilogia intonation*) della flessibile metodologia di ricerca con cui ho condotto lo studio presentato in questo contributo, mostrerò come l'effettiva presenza di questi aspetti melodico-sonori dello *spazio metrico* rosselliano possa essere rilevata analiticamente e cercherò di confermarne l'importanza cruciale; riscontrando e misurando sia il numero di movimenti melodici ripetuti sullo stesso tono, sia l'eventuale ricorsività di *pattern* ridondanti ma su toni diversi (quindi con *variatio*).

Le letture selezionate per questo studio sono otto: *Figlia di un amore che ti divorò fui*, *Impromptu*, *La severa vita dei giustiziati rinnoverava*, *Note che sorgono abissali*, *Pietre tese nel bosco*, *Rosa ripulita*, *Se sinistramente*, *Seguito dalle mosche, credendomi*. Cinque letture del corpus selezionato (*Figlia di un amore che ti divorò fui*, *Pietre tese nel bosco*, *La severa vita dei giustiziati rinnoverava*, *Rosa ripulita* e *Se sinistramente*) sono state interpretate da Amelia Rosselli in trasmissioni radiotelevisive e sono state riscoperte nelle Teche Rai; tre letture (*Note che sorgono abissali* e *Seguito dalle mosche, credendomi*, lette in occasione del Premio città di Recanati 1990) sono, invece, presenti *online* e reperibili su *YouTube*; l'interpretazione di *Impromptu*, infine, è stata allegata – in formato CD – alla ristampa del 1989, a cura della casa editrice genovese San Marco dei Giustiniani, nella collana *Quaderni di poesia*.

Il primo nucleo di registrazioni risale al 1985, mentre l'ultimo è del 1990; per quanto riguarda le letture, le poesie interpretate da Rosselli sono tratte da *Serie ospedaliera* (1969) e da *Documento* (1976), due delle sue raccolte più note e influenti. Come anticipato, inoltre, è stata annotata integralmente l'interpretazione originale del poemetto *Impromptu* (1981), che – considerata la lunghezza di circa quindici minuti – ha consentito di valutare approfonditamente il *modus legendi* e la vocalità di Rosselli, misurandoli in una registrazione di un testo molto variegato e dalla ricca complessità.

Il tipo predominante di registro linguistico studiato per questo contributo è il parlato poetico letto ad alta voce e non recitato a memoria, come confermano le fonti originali che ho recuperato, in cui è possibile vedere Rosselli mentre legge i suoi testi o sentire i conduttori radiotelevisivi che ne introducono le letture. L'annotazione, come da protocollo nel progetto VIP(19), è stata condotta tramite l'applicativo *Praat*(20) e si è strutturata in 4 livelli, attraverso i quali è stato possibile mettere in luce la relazione tra testo, musicalità e organizzazione prosodica: VS (Verso), EN (Enunciato poetico), CP (Curva Prosodica), PR (Parola ritmica). Gli enunciati poetici e le parole ritmiche sono costituenti riconosciuti su un piano percettivo: l'enunciato poetico viene definito come «un atto linguistico indipendente, che presenti un confine terminale e una sua significazione prosodica unitaria, che può essere costituito da una sola o da più sezioni interne»(21); mentre rispondono all'etichetta di parola ritmica le unità tonali-accidentali su cui, nel *continuum* prosodico, ricade la cadenza ritmica(22), ma anche «l'insieme di una o più parole riprodotte foneticamente in una sola riproduzione con un accento forte»(23). Infine, le curve prosodiche sono unità interpausali, cioè unità prosodiche poste tra «porzioni di silenzio funzionali, che separano tra loro unità melodiche compatte»(24). Il riconoscimento delle curve prosodiche, per quanto avvenga attraverso una valutazione percettiva come nel caso degli altri costituenti, è guidato anche da altri due parametri più precisi cioè «l'andamento di f_0 e dell'intensità (dB) (messi in evidenza sullo spettrogramma), compresi in una determinata unità di tempo»(25).

Parte del sistema annotativo del progetto VIP riguarda, inoltre, la questione centrale della gestione delle pause nella lettura: per questo delicato registro si è compiuta una valutazione delle pause a seconda della loro lunghezza, in una misurazione indicativa generale. Nello specifico, sono state individuate: pause brevi <pb>, pause medie <pm>, pause lunghe <pl>, pause molto lunghe <pll> e pause reset <P>, in coincidenza di fine strofa. L'insieme delle analisi e dei grafici che utilizziamo a supporto delle descrizioni di ciascuna lettura è stato definito da Colonna *VIP-VIEW*(26). A comporre la *VIP-VIEW* sono grafici come il *VIP-Radar*, i *VIP-Histograms* e il *VIP-EnjambmentLine*, con cui viene condotta l'analisi qualitativa e descrittiva delle interpretazioni, considerate individualmente. Osservando il grafico *VIP-Radar* possono essere visualizzati i venti indici fonetici, prosodici, agogici e intonativi appositamente sviluppati, presentati singolarmente nella tabella (Tab. 1).

I primi quattro parametri – con cui viene descritta la relazione tra asse testuale e asse prosodico – catturano la tipologia di curva prosodica rispetto ai versi delle poesie: versi-curva VS(CP), curve emi-verso CP(VS), curve interverso CP(VS)CP, curve bi/poliverso VS(CP)VS. Oltre a questi si elencano gli indici acustici e stilistici della lettura poetica: frequenza media relativa (f_0), *pitchspan*, intensità media relativa (dB), *Voice Setting Changes*, *Speech Rate*, *Accelerando* e *Trattenuto*, *Plenus*, *Focus*, intonazione /Da//, *Interrupt*, *Appoggiato* (PR/CP) e *Articolato* (CP/EN). Attraverso l'indice di *Synonymia & palilogia intonation* – il più rilevante ai fini di questo lavoro – è possibile individuare, invece, un aspetto estremamente rappresentativo della lettura poetica, ossia la fitta trama retorica emergente dall'intreccio dei *pattern* melodico-intonativi. Infine, altre caratteristiche salienti rappresentate nel *VIP-Radar* sono la relazione tra la *mise en page* del testo poetico e la sua proiezione nella struttura prosodica (il numero di *enjambement* realizzati prosodicamente a mezzo di pause), o anche il grado di pianificazione del discorso poetico prosodico (indice di *Plan*). Riportiamo di seguito come esempio il *General VIP-Radar* delle otto letture rosselliane considerate (figura 1)(27).

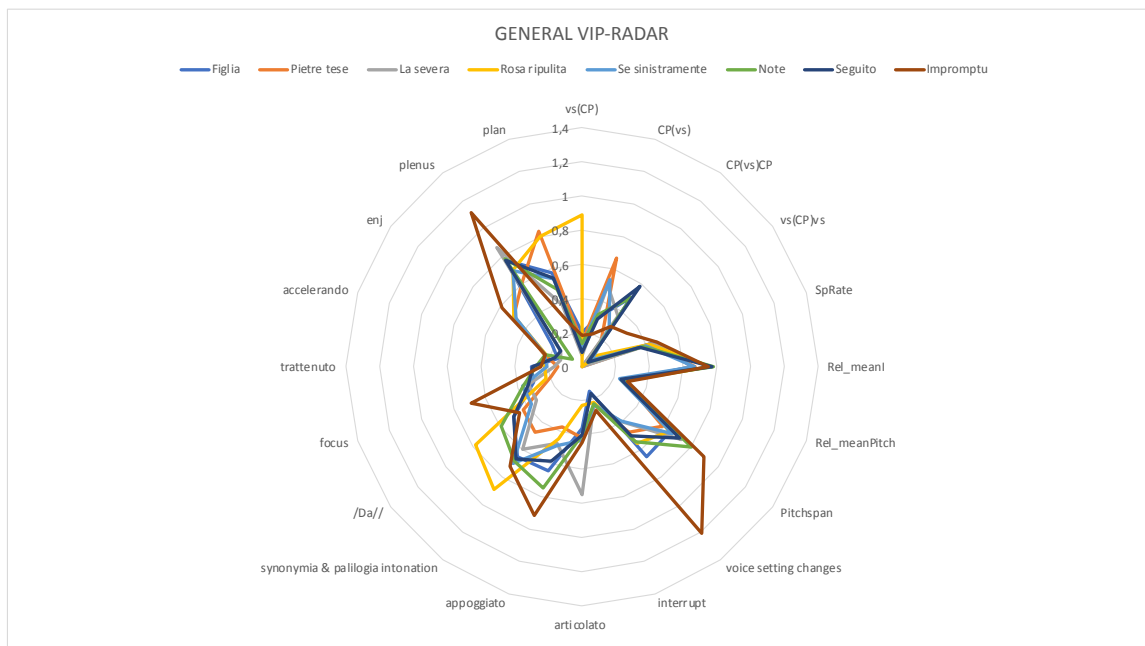


Figura 1 General VIP-Radar comparativo delle otto letture del corpus

Indici	Definizioni
<i>Versi curva vs(CP)</i>	curve prosodiche (CP) che coincidono con la linea del verso (VS)
<i>Curve emiverso CP(vs)</i>	curve prosodiche (CP) che includono una porzione di verso (VS)
<i>Curve intersverso CP(vs)CP</i>	curve prosodiche (CP) che, tra due versi (VS), includono una porzione dell'uno e una dell'altro
<i>Curve bi-poliverso vs(CP)vs</i>	curve prosodiche (CP) che includono due o più versi per intero (VS)
<i>Pitchspan</i>	estensione melodica all'interno dell'intera lettura, calcolata in semitoni
<i>Rel_meanpitch</i>	frequenza media relativa (f_0) misurata in Hertz
<i>Rel_meanI</i>	intensità media relativa misurata in dB
<i>Voice Setting Changes</i>	numero di salti tonali o di registro, effettivi o percepiti, in rapporto con il numero complessivo di curve prosodiche (CP)
<i>Speech rate</i>	velocità d'eloquio, data dal rapporto tra le sillabe fonetiche totali percepite e la durata totale delle CP di ogni lettura.
<i>Accelerando</i>	presenza di accelerazione nella velocità elocutiva, individuata a livello percettivo
<i>Trattenuto</i>	presenza di rallentamento nella velocità elocutiva, individuata a livello percettivo
<i>Plenus</i>	rapporto tra parlato totale e componente di silenzio pausale impiegata, calcolato come rapporto tra totale delle durate delle curve prosodiche (CP) e delle pause (P)
<i>Focus</i>	presenza di rilievi e prominenze focali all'interno delle letture
<i>/Da//</i>	intonazione dichiarativa. Più precisamente, l'etichetta impiegata include, oltre alla globale dichiarativa assertiva, la tipologia di <i>dichiarativa poetica</i> , che costituisce una tipologia locutiva caratteristica, su confine terminale e con un andamento non totalmente discendente, ma con mantenimento di un livello medio-basso finale
<i>Interrupt</i>	presenza di frammentarietà di pronuncia, percepibile all'interno delle curve prosodiche e/o riconoscibile in un uso peculiare, frammentario, delle pause dal linguaggio musicale e riferito a una modalità accentuativa percepibile nel complesso della lettura per la marcatura e la scansione delle parole ritmiche (PR) interne alle curve prosodiche (CP), il grado di <i>appoggiato</i> è dato dal rapporto tra numero di PR e CP
<i>Appoggiato</i>	dal linguaggio musicale (con riferimento alla pratica di <i>articolazione</i> della prassi musicale barocca) indica la scansione degli enunciati (EN) in curve prosodiche (CP) separate tra loro da pause (P), implicando un'intenzione di respirazione tra frasi. È dato dal rapporto tra CP ed EN totali
<i>Articolato</i>	recuperando il lessico musicale della retorica barocca, indica la presenza di riprese retoriche dell'intonazione delle CP (a livello percettivo e tramite visualizzazione di curve di f_0 su spettrogramma) tramite figure di ripetizione, uguali e sullo stesso tono (<i>palilogia</i>) o uguali ma su toni diversi (<i>synonymia</i>). È considerata anche la possibilità di <i>variatio</i>
<i>Synonymia & palilogia</i>	numero di <i>enjambement</i> realizzati a mezzo di pause
<i>Enjambement</i>	misurazione della pianificazione del discorso poetico prosodico, data dal rapporto del totale degli enunciati (EN) sul totale del numero di versi (VV)
<i>Plan</i>	

Tabella 1 – I venti indici della metodologia VIP(28)

La profonda influenza delle conoscenze musicologiche rosselliane sia nelle fasi compositive sia nelle fasi enunciativie della poesia può essere rintracciata e descritta – come già anticipato – attraverso la descrizione delle intonazioni e delle melodie a cui la poetessa ricorre per dare forma al suo spazio metrico. Lo studio della lettura ad alta voce di Amelia Rosselli, dimensione in cui la sua metrica multidimensionale prende forma, garantisce inoltre uno sguardo complessivo su un'opera che – se studiata applicando approcci non olistici e interdisciplinari – rischia di rimanere oscura, opaca e indecifrabile. A partire dalla descrizione dei *pattern* intonativi dell'interpretazione di *Figlia di un amore che ti divorò fui* e commentando altri esempi dalle otto letture, mostrerò non solo la ricchezza intonativa rosselliana e l'importanza della musica della poesia per la poetessa, ma indicherò anche i casi di prossimità e divergenza tra il suo stile di scrittura e di lettura e alcune tecniche compositive musicali novecentesche.

3. Figlia di un amore che ti divorò fui

Il ricorso a intonazioni che si ripetono o si richiamano retoricamente e melodicamente è molto frequente in questa lettura poetica e può essere una prima prova della grande importanza che possiede l'aspetto musicale nella teoria metrica di Rosselli. L'indice di *synonymia & palilogia intonation* di questa lettura è alto e, infatti, sono molto riconoscibili andamenti intonativi ricorrenti e intrecciati, la cui presenza esalta la particolare fisionomia speculare dell'architettura di questo testo. Le tre strofe di *Figlia di un amore che ti divorò fui* sono, infatti, un ottimo esempio di *repetitio* sintattico-retorica, visto che si aprono entrambe con delle interrogative (ai primi due-tre versi) e si chiudono con una serie di tre-quattro versi dichiarativi ed esplicativi, realizzati appunto con intonazione dichiarativa poetica. La strofa centrale, invece, è la più lunga e si sviluppa in un unico periodo che coinvolge tutti e sette i versi di cui è composta: è una strofa, per questo, molto complessa dal punto di vista sintattico, che Rosselli interpreta dividendola in tre curve prosodiche. Come possiamo osservare dalla figura 2 e dalla figura 3, tra le curve prosodiche delle due domande iniziali v'è un rapporto di *synonymia*; sono, invece, in stretto rapporto *palilogico* quelle presenti nella terza e ultima strofa (intonazione interrogativa).

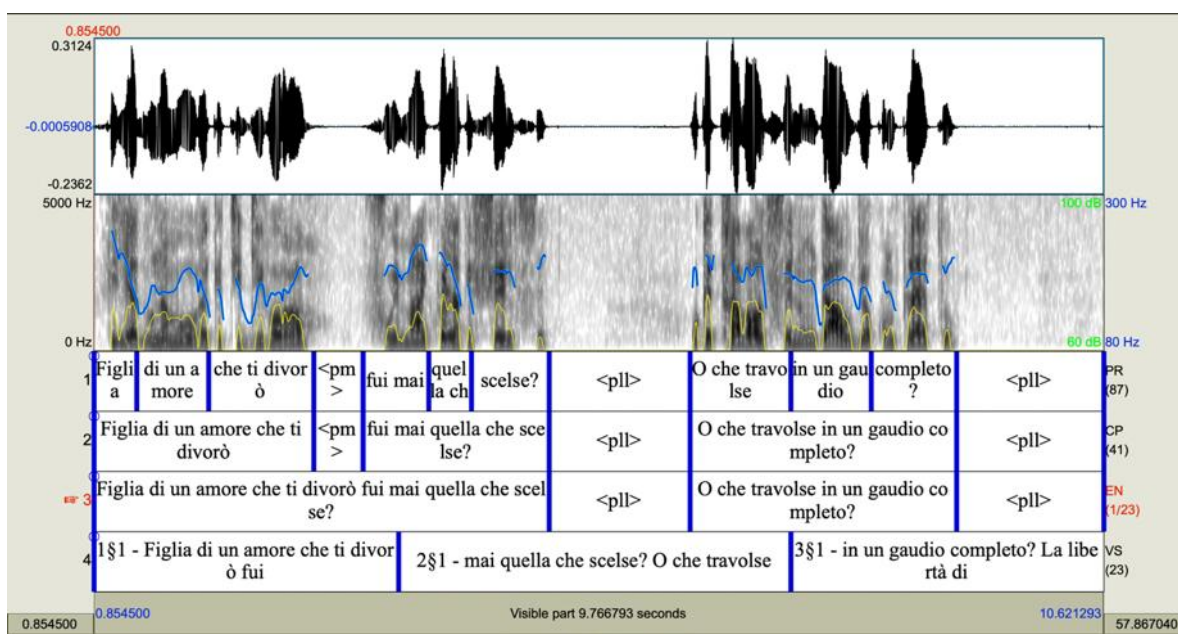


Figura 2 Finestra di Praat relativa a Figlia di un amore che ti divorò fui

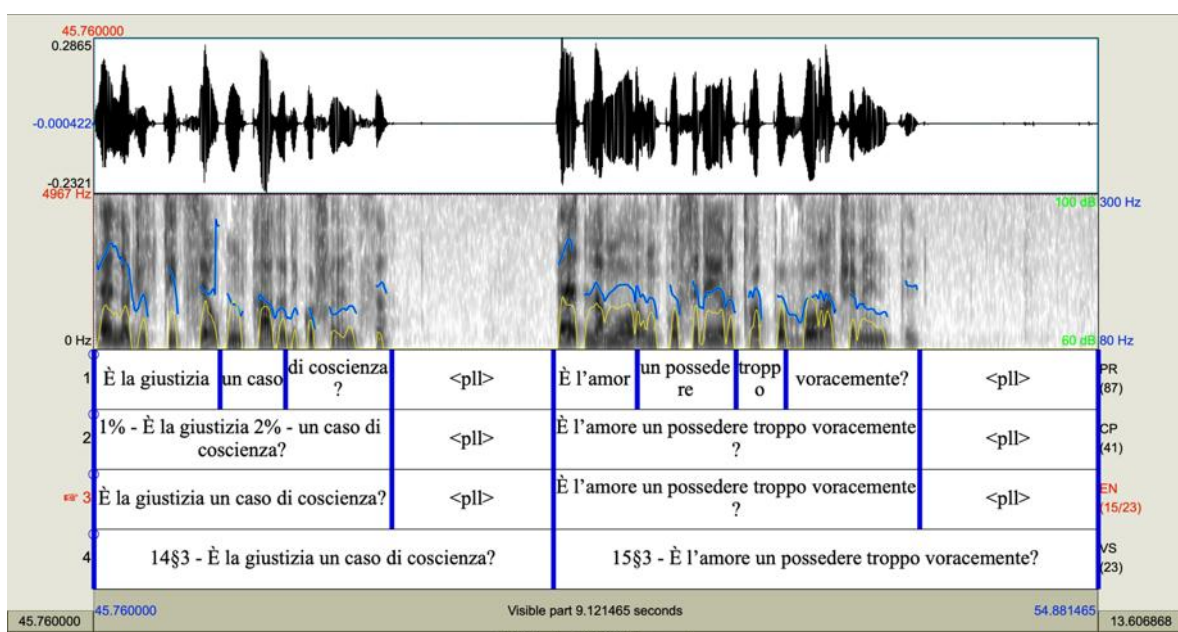


Figura 3 Finestra di Praat relativa a Figlia di un amore che ti divorò fui

Strettamente legato agli indici di *synonymia* e di *palilogia* v'è anche l'indice che rileva la quantità delle cosiddette dichiarative poetiche realizzate nel testo: la poetessa – come vedremo anche per le prossime letture – dimostra di avere un peculiare modo di realizzarle. Ciò concorre attivamente e inevitabilmente alla creazione di profili melodici peculiari, riconoscibili e ricorrenti nelle letture. In questo caso le /Da// sono ben 10 su 20 CP complessive: nella figura 4, tra le curve si osserva anche un rapporto di *synonymia*.

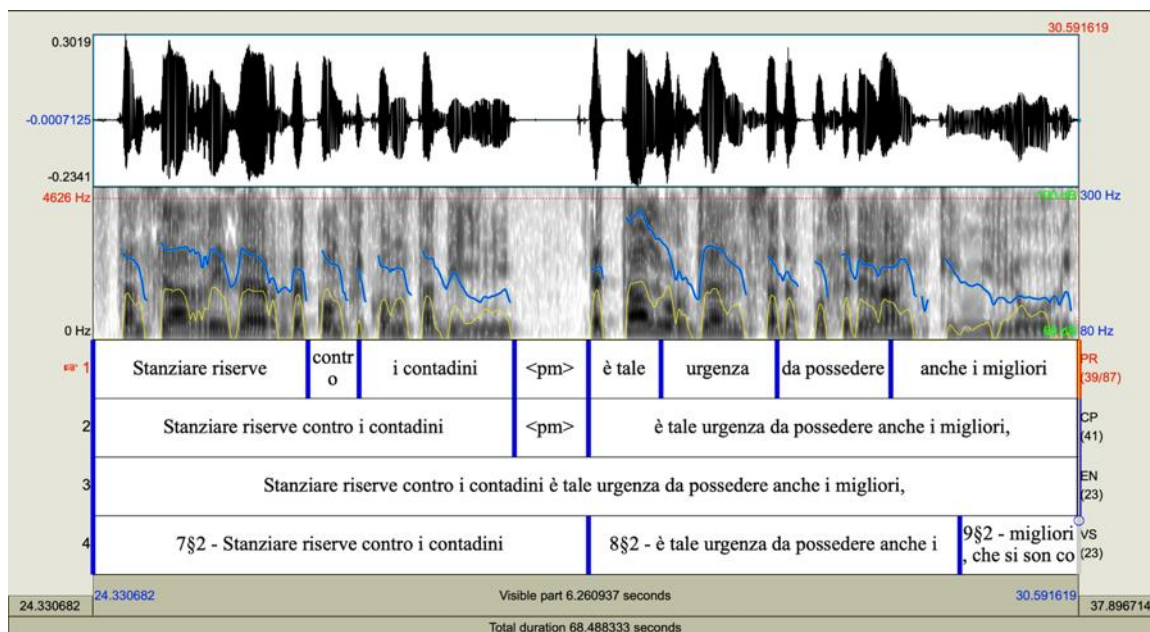


Figura 4 Finestra di Praat relativa a Figlia di un amore che ti divorò fui

4. Pietre tese nel bosco

Considerando il profilo melodico della seconda lettura – *Pietre tese nel bosco* – il ventaglio delle scelte della poetessa è piuttosto vario e infatti, insieme all'etichetta esclamativa (al v. 3, «che non so riconoscere», che ha un tono più alto delle CP contigue), sono presenti /Da// e anche intonazioni enumerative: è il caso delle CP che chiudono la prima strofa con una serie ripetuta di sintagmi nominali con dimostrativi (cfr. figura 5). Alla fine del settimo verso, inoltre, se si osserva l'andamento melodico di f_0 , si può notare sulla PR «che scotta» un profilo contrastante rispetto alle porzioni precedenti, il quale insiste con lo stesso andamento nella parola ritmica e contribuisce al rilievo della stessa: il confine terminale resta su un tono alto e insieme alla presenza della successiva pausa <pb> si crea contrasto e sospensione tra unità precedente e seguente (cfr. figura 6). Come in tutte le altre letture poetiche rosselliane, anche nella lettura di *Pietre tese nel bosco* l'impianto retorico-musicale è fondamentale e per questo è possibile rilevare la presenza di *pattern* intonativi ricorrenti in rapporto di *synonymia* e di *palilogia* tra di loro, come nell'esempio già citato delle enumerative della seconda strofa o come quello che riportiamo nella figura 7 («amici» e «le formiche» sono in stretto rapporto *palilogico*).

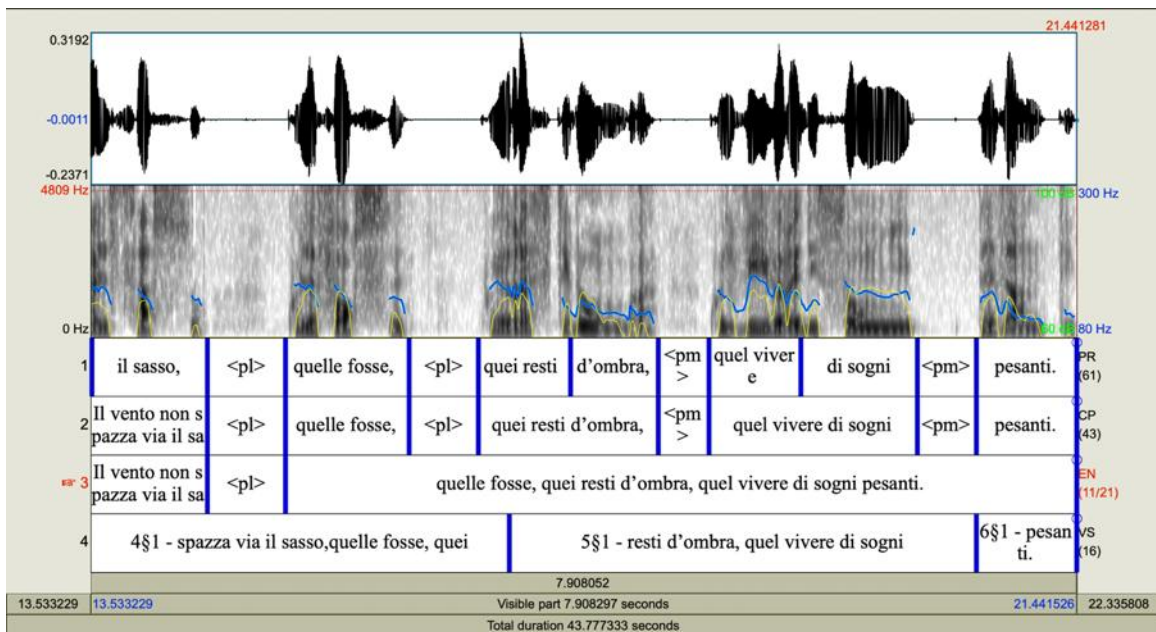


Figura 5 Finestra di Praat relativa a Pietre tese nel bosco

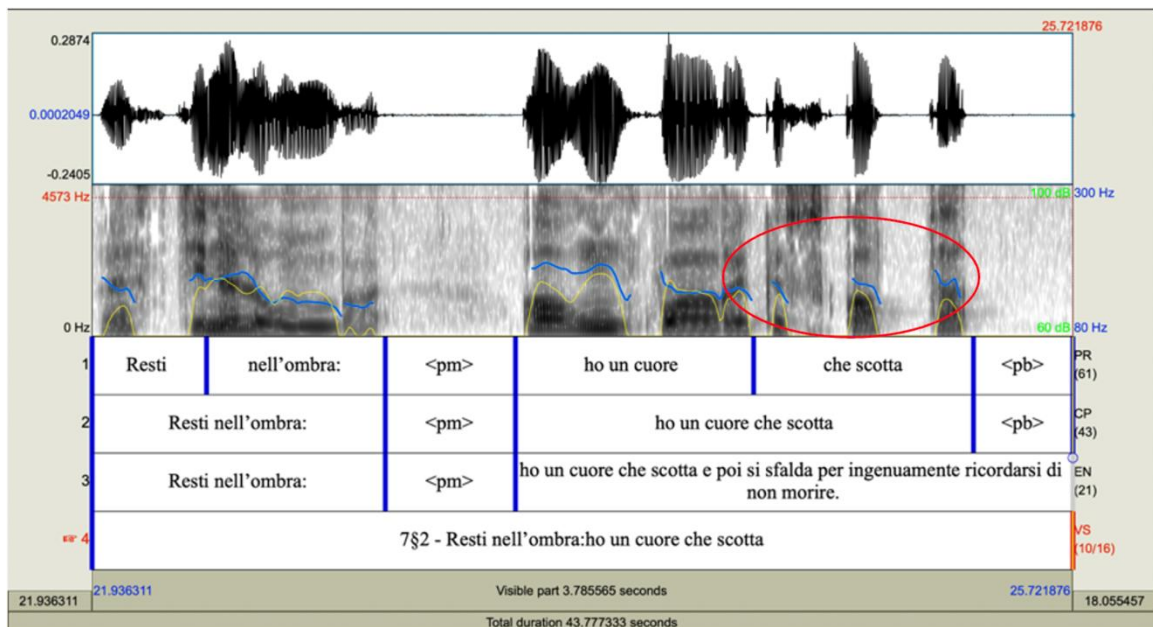


Figura 6 Finestra di Praat relativa a Pietre tese nel bosco

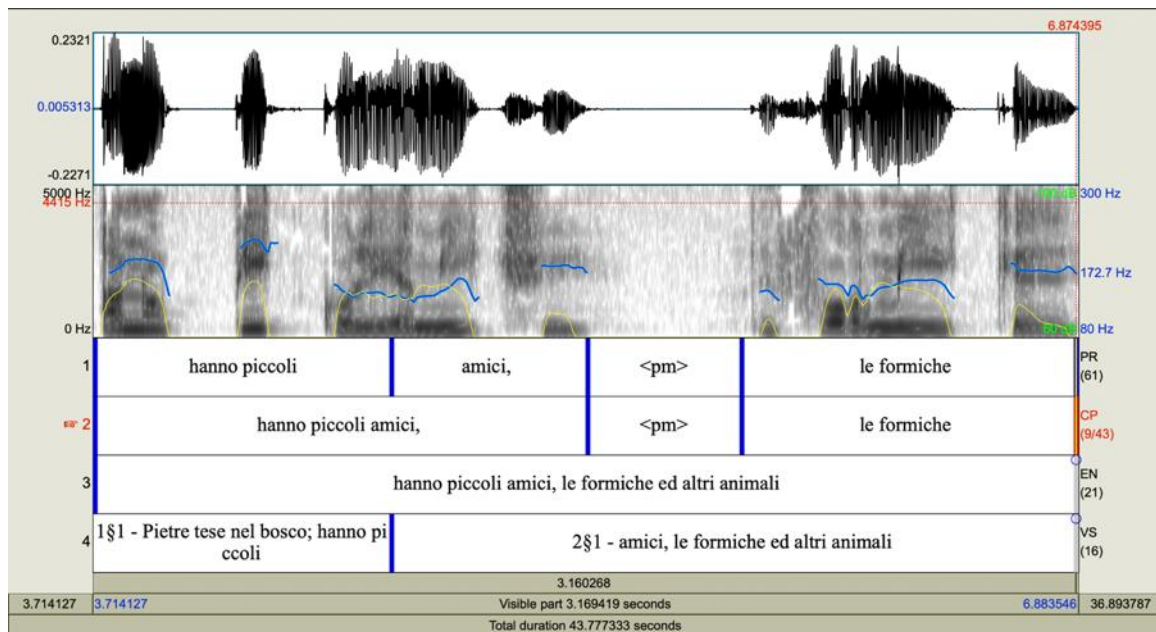


Figura 7 Finestra di Praat relativa a *Pietre tese nel bosco*

5. La severa vita dei giustiziati rinnoverava

Anche in questa terza lettura, la trama retorico-musicale è tipicamente rosselliana e per questo fitta e ben costruita: «l'aspetto musicale dei testi di Amelia Rosselli non è un epifenomeno della scrittura poetica, ma è esso stesso dimensione necessaria e imprescindibile del suo modo di versificare, tanto che i suoi testi non possono limitarsi ad esistere graficamente nelle pagine dei libri, ma devono necessariamente vivere nella voce e nella riproduzione orale di chi li legge»(29). Il primo esempio di *palilogia* che presento è riscontrabile ai versi 4-5: «la loro costanza, la / loro incostanza, il loro regime feudale». Come si può osservare nella figura 8, la poetessa lega *sinonimicamente* le porzioni che compongono l'enumerativa. Rosselli, in apertura di CP, è sempre precipitosa e velocizza la riproduzione dell'articolo determinativo e dell'aggettivo possessivo «loro», ipoarticolandoli o arrivando addirittura a non pronunciare l'articolo, come vale per «il loro regime feudale». Nella seconda parte di ogni CP, l'andamento della lettura muta e si fa invece più lento, articolato: un movimento discendente chiude poi regolarmente le prime due CP e la prima metà della terza. A questa metà si aggiunge, dopo una glottalizzazione percepibile, una sorta di appendice(30) coordinata con intonazione ancora una volta enumerativa e con profilo molto più discendente, che rende la curva prosodica organizzata e marcata in una struttura interna bipartita (cfr. figura 8).

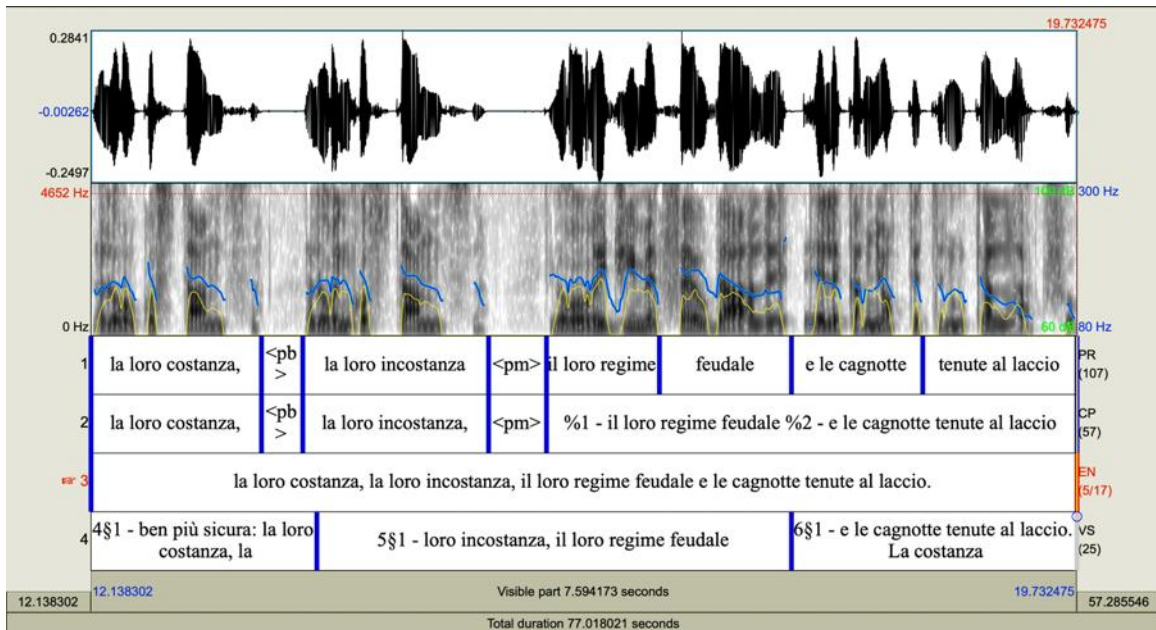


Figura 8 Finestra di Praat relativa a La severa vita dei giustiziati rinnoverava

Un altro caso di ripresa retorica particolarmente evidente è ai versi successivi, nelle lunghe CP che si stendono sui vv. 6-9. Come si può osservare dalla figura 9, Rosselli pone in apertura di entrambe le CP un rilievo focale su «costanza» e su «fedeltà» – due parole, inoltre, in rapporto di *synonymia* – e poi le chiude con due PR focalizzate e in deciso rapporto *palilogico*, «tout court» e «deluse», che sono interessate anche da un allungamento vocalico, rispettivamente sull’ultima e sulla penultima sillaba. Anche le restanti CP sono in rapporto di *synonymia* e *palilogia*, come mostra un andamento melodico che si alza e si abbassa continuamente per enfatizzare i nuclei semantici più importanti: ciò può essere visualizzato in figura 10, dove i *pattern* retoricamente affini sono evidenziati da cerchi e riquadri. L’effetto derivante è quello di una fitta serie di riprese melodiche intrecciate, rafforzata anche dalla ridondanza della parola «fedeltà». Riporto – evidenziate col maiuscoletto, col grassetto e col maiuscolo – le parole ritmiche legate retoricamente tra loro nei vv. 6-10: «**LA COSTANZA** / di questa loro **interessata** fedeltà che / era fedeltà **TOUT COURT**, quella loro / **FEDELtà a speranze** perché venissero / **DELUSE**».

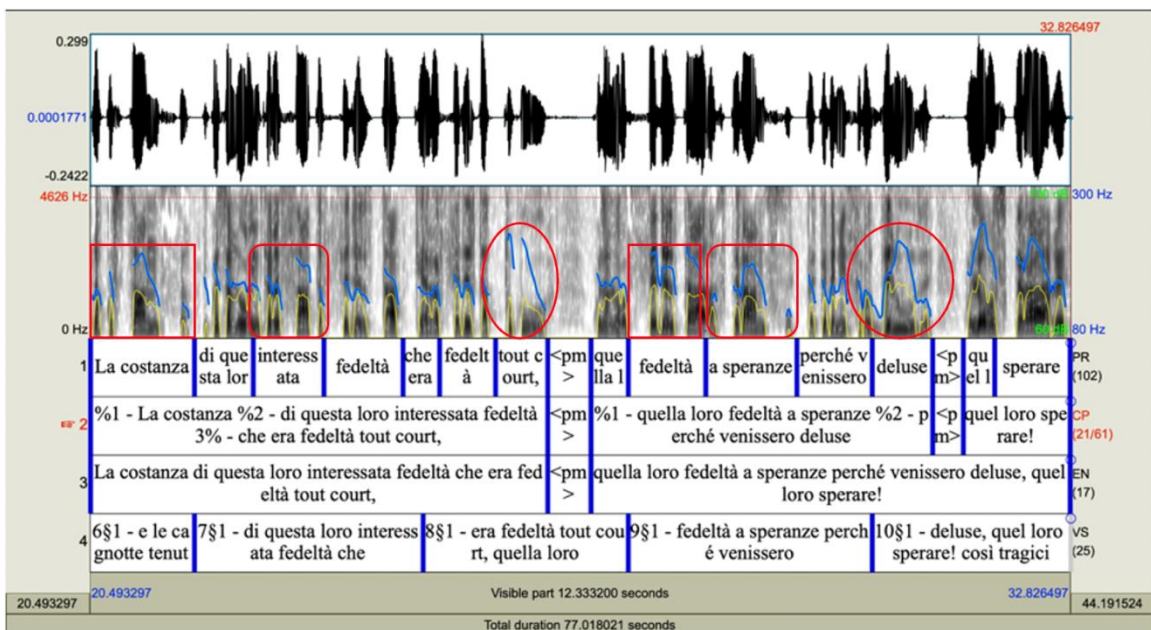


Figura 9 Finestra di Praat relativa a La severa vita dei giustiziati rinnoverava

Un terzo caso di struttura *sinonimica* si trova all'inizio della seconda strofa, in cui i primi quattro versi sono coinvolti da una successione di otto sintagmi coordinati attraverso la congiunzione disgiuntiva «o». Anche in questa circostanza Rosselli crea una trama melodica alternata, in cui l'andamento della frequenza fondamentale sale e scende ripetutamente e con regolarità, se escludiamo una leggera *variatio* sugli ultimi due sintagmi, più lunghi degli altri. Lo schema ripetuto per quattro volte è formato – come possiamo osservare nella figura 10 – da una continuativa maggiore, con cui vengono riprodotti i primi sintagmi delle serie, e di una dichiarativa poetica sui sintagmi finali.

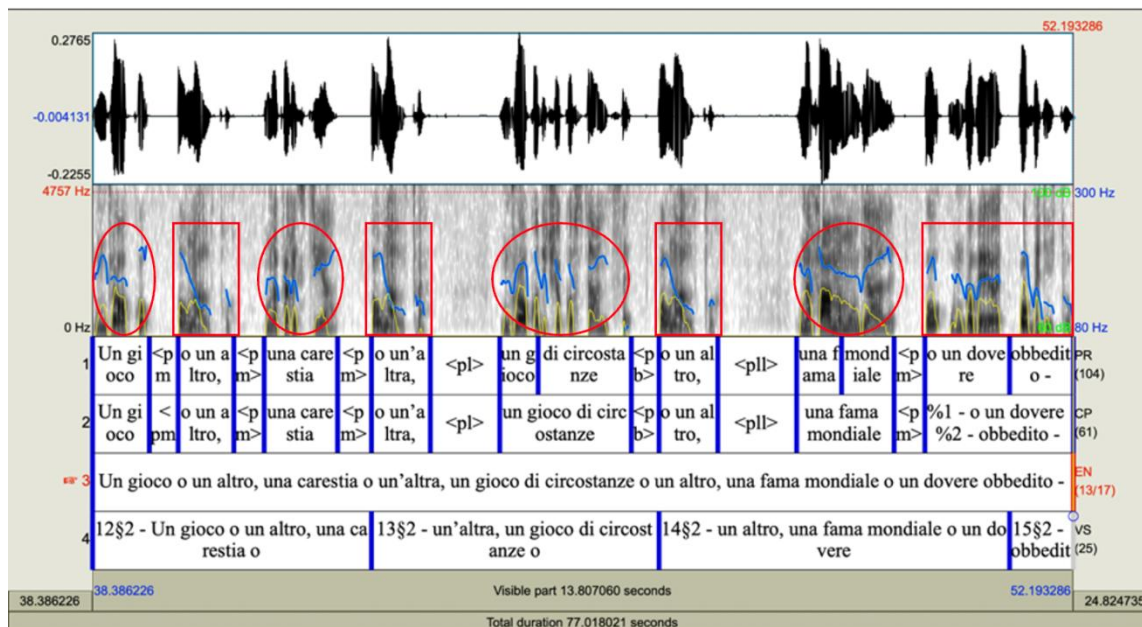


Figura 10 Finestra di Praat relativa a La severa vita dei giustiziati rinnovava

6. Rosa ripulita

Passando a descrivere il profilo melodico della lettura di *Rosa ripulita* è necessario esordire rilevando che l'alto indice di *synonymia & palilogia intonation* in questo caso non è dovuto a una potenziale ricchezza della trama melodica e retorica, quanto alla presenza delle stesse intonazioni – soprattutto dichiarative poetiche – lungo tutta l'interpretazione, in rapporto sia *sinonimico* che *palilogico* (sono presenti solo leggere variazioni). Come si può vedere dalla figura 11, le prime quattro curve prosodiche sono legate retoricamente e tutte composte da due parole ritmiche ciascuna: la prima è in rapporto *palilogico* con la seconda e la terza; la quarta, invece, è in rapporto *sinonimico* con la serie delle tre CP, per quanto abbia un profilo intonativo più basso.

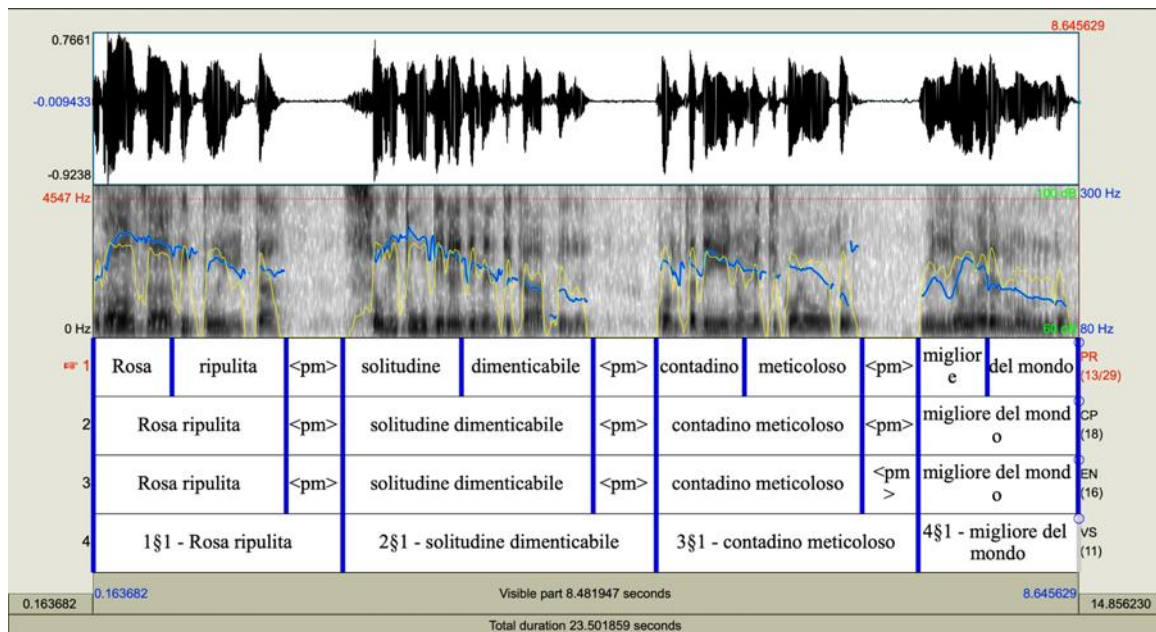


Figura 11 Finestra di Praat relativa a Rosa ripulita

Un caso particolare di *synonymia* tra due microstrutture interne ad una stessa CP è invece ai vv. 5-6, nell'unica *curva biverso* della poesia: pur non separando i due costituenti – anche a causa della mancanza di una pausa nella lettura – è percepibile all'ascolto della lettura rosselliana una frattura intonativa tra due /Da// in rapporto *sinonimico* (cfr. figura 12: vv. 5-6, «riconoscersi serbatoio / di nullità recondita»).

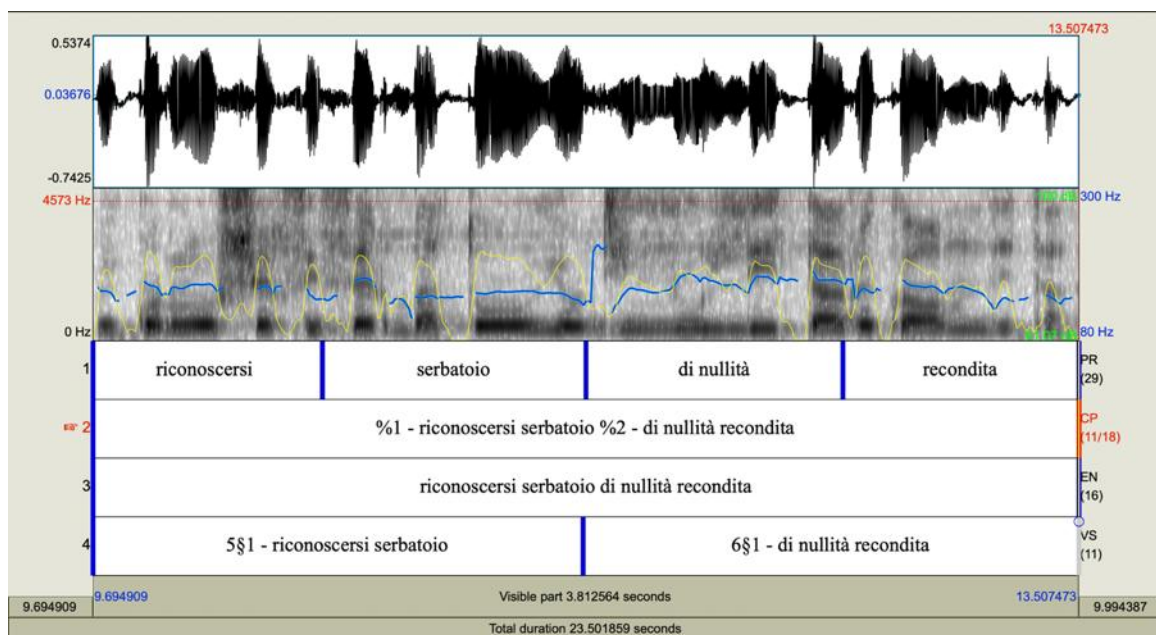


Figura 12 Finestra di Praat relativa a Rosa ripulita

7. Se sinistramente

Retoricamente la lettura di *Se sinistramente* è tra le più ricche del *corpus* che ho annotato, seconda solo a *Rosa ripulita*, che potrebbe essere definita un vero e proprio *outlier* per la sua particolare struttura formale e musicale. 29 CP sulle 43 totali risultano in un rapporto di ripresa e ridondanza, anche a causa del fatto che Rosselli organizza le varie CP in modo da enfatizzare e far risaltare la fitta trama già presente nella sintassi del testo. Un caso esemplare di struttura sintattica ridondante che viene poi rimarcata intonativamente è tra i versi 5, 6 e 7: ricorrendo a un *pattern* intonativo di natura enumerativa Rosselli lega *sinonimicamente* (e con *variatio*) le tre occorrenze anaforiche dell'aggettivo sostantivato «tutto» in una struttura che quindi è doppiamente reiterata e ridondante. La poetessa riproduce il primo dei tre versi con un tono inizialmente medio-alto, seguito da una seconda parte di curva prosodica più bassa; mentre nel secondo e nel terzo verso – contenuti in una stessa CP marcata intonativamente al suo interno – pur rimanendo lo stesso tipo di intonazione, si ravvisa un globale innalzamento della curva, con un tono alto nella prima parte e un tono medio-basso nella seconda parte delle microstrutture (cfr. figura 13).

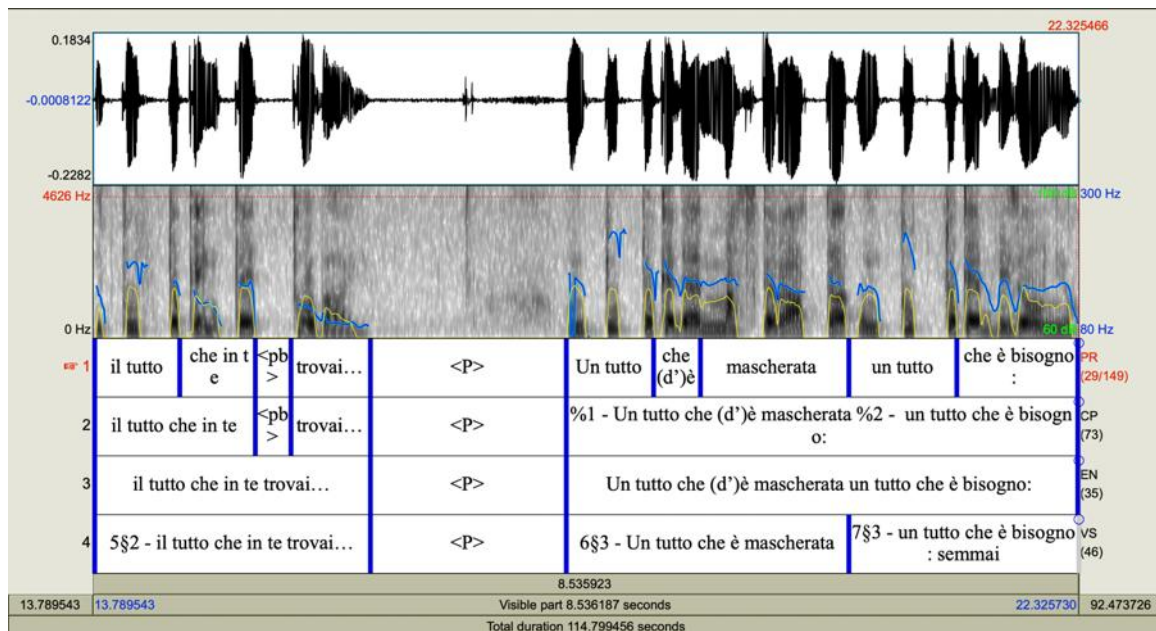


Figura 13 Finestra di Praat relativa a *Se sinistramente*

Il caso più evidente di struttura retorica marcata e ampia è, tuttavia, quello che lega in un'unica catena *palilologica* tutta la settima strofa della poesia. Quasi tutti i versi di questa sezione del testo (7 su 10) sono infatti interessati da una stessa intonazione che, pur con leggeri casi di *variatio*, si rinnova continuamente e crea uno dei passi più interessanti di tutto il *corpus* preso in considerazione. Ne mostro, prima di commentarne le porzioni più piccole, il profilo globale (cfr. figura 14).

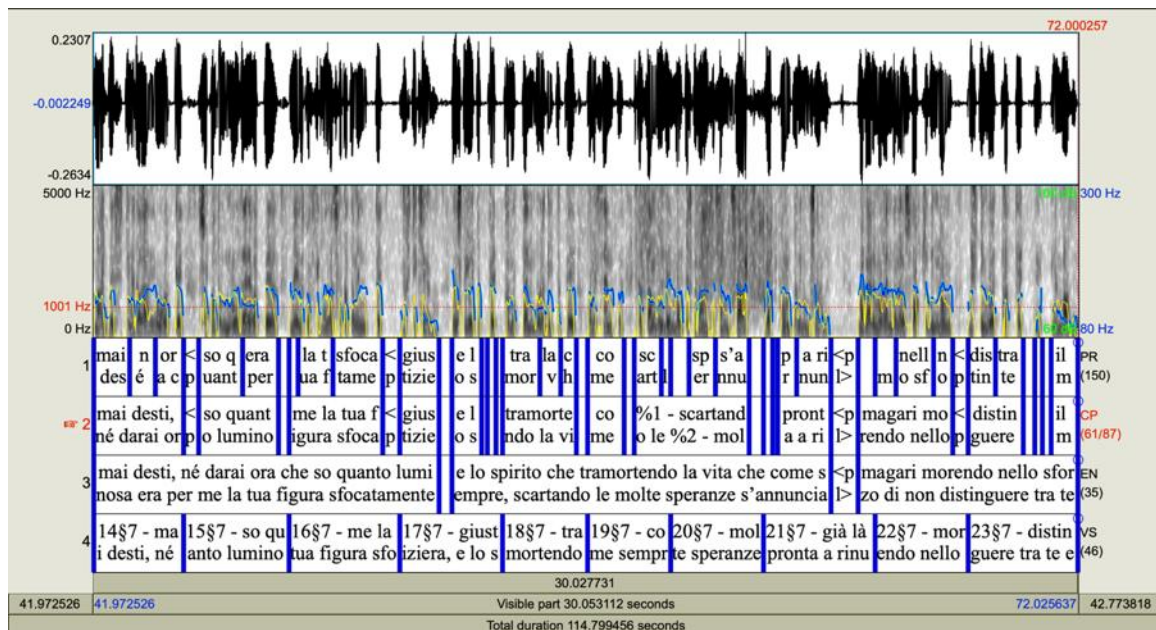


Figura 14 Finestra di Praat relativa a Se sinistramente

Ascoltando l'interpretazione di Rosselli se ne percepisce fin da subito l'intenzione di enfatizzare, con focalizzazioni molto interessanti, i *rejet* di quasi tutti gli *enjambement* presenti in questa strofa. Questa scelta retorica si manifesta in un'intonazione ricorsiva che ha un andamento tendenzialmente ascendente e che crea una cosiddetta «rima intonativa»(31): come si può vedere sempre nella figura 15, la curva di Rosselli si pone inizialmente su un tono medio, poi si abbassa leggermente poco prima della fine del verso, e infine si chiude con un rilievo focale (in assonanza) sul *rejet* delle inarcature, realizzate tutte con pausa. L'aspetto decisamente interessante di questa serie di intonazioni *palilogiche* è che a essere enfatizzate dai rilievi focali non sono parole semanticamente piene, provenienti dalle classi aperte del discorso, bensì parole funzionali e grammaticali, come articoli, pronomi relativi, complementatori, avverbi di negazione. Nella lettura poetica un simile artificio viene usato per rendere un'inarcatura molto marcata rispetto alle altre e per conferire un valore significativo alla spezzatura tra *rejet* e *contre-rejet*. Tuttavia, in Rosselli non si tratta di un uso isolato, bensì di una tecnica sistematica di cui lei stessa ci dà un saggio sempre in *Spazi Metrici*: per la poetessa ogni parola vive, infatti, della stessa dignità all'interno dei testi poetici e per questo non v'è una gerarchia d'importanza né esistono posizioni del verso che devono essere ricoperte da alcune classi di parole in particolare. Ogni parola è carica di una semantica piena, perché ogni parola è associata a un'idea: pertanto non è insolito trovare pronomi come *che* o avverbi come *non* alla fine di un verso, né è possibile trattare questi *enjambement* come casi particolari, più forti o significativi di altri. Scrive, al riguardo, Rosselli:

[s]alendo su per questa materia ancora insignificante, incorrevo nella “parola” intera, intesa come definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione. Generalmente la parola viene considerata sì come definizione di una realtà data, ma la si vede piuttosto come un “oggetto” da classificare e da sotto classificare, e non come idea. Io invece (e qui forse farei bene ad avvertire che essendo il mio sperimentare e dedurre assai personali e in parte incomunicabili, ogni conclusione ch'io ne possa aver tratto è da prendersi davvero *cum grano salis*), avevo proprio altre idee in proposito, e consideravo perfino “il” e “la” e “come” come “idee”, e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente una idea.(32)

Osserviamo, ora, alcune porzioni più piccole dell'enunciato poetico per commentare le intonazioni in rapporto *palilogico*. Il primo esempio interessa le prime 4 CP della settima strofa (vv. 14-17), in cui si osserva l'andamento di f_0 seguire l'ordine discusso precedentemente: tono medio, poi basso e infine alto, con rilievi focali finali su «che», «per» e sulla penultima sillaba di «sfocatamente», unico avverbio semanticamente pieno dei 7 casi in questione (cfr. figura 15).

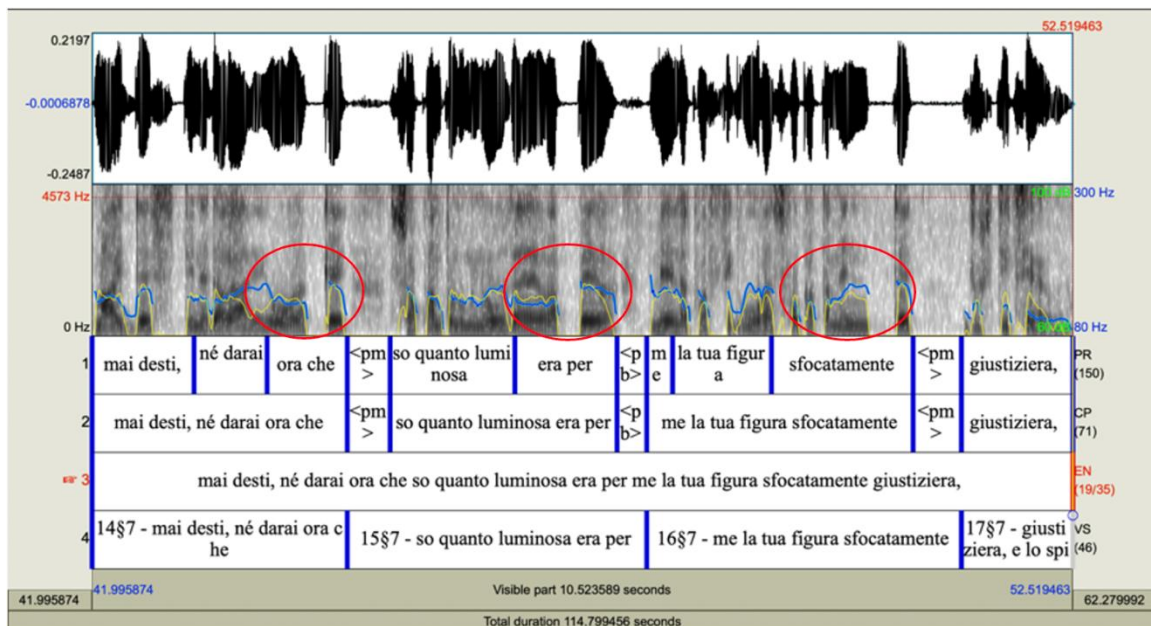


Figura 15 Finestra di Praat relativa a Se sinistramente

Il secondo esempio viene dai versi immediatamente successivi (vv. 18-20 e poi v. 22), in cui lo stesso *pattern* intonativo individuato si ripete ancora, fin quasi alla fine della strofa, esclusa una piccola interruzione di due versi riprodotti con intonazione /Da//, quindi con intonazione discendente (cfr. figura 16).

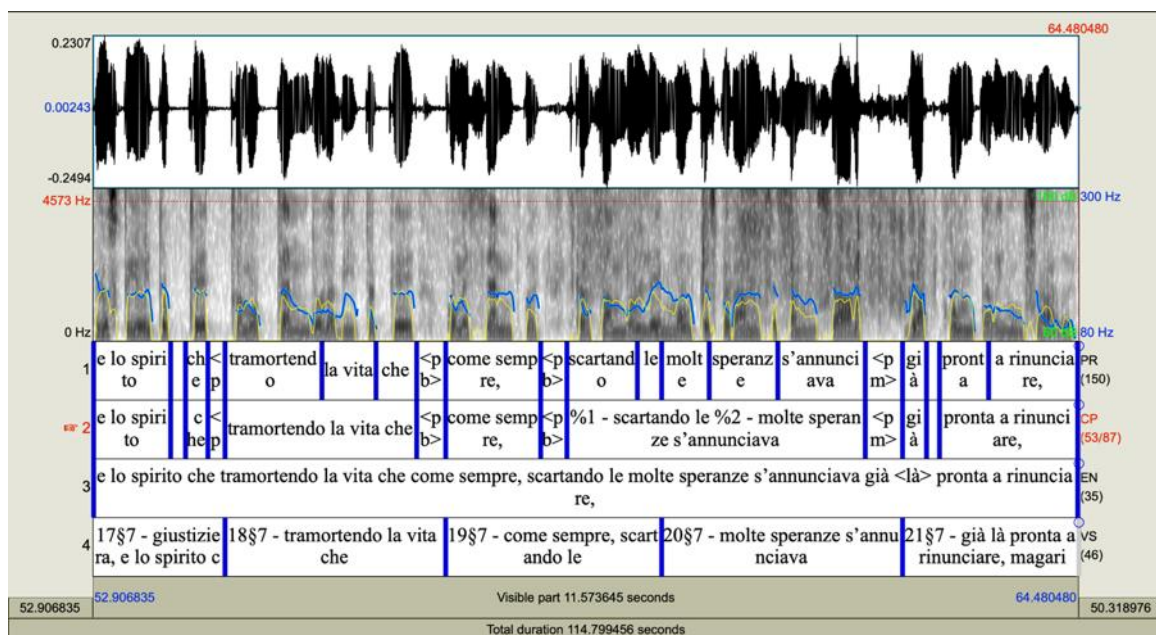


Figura 16 Finestra di Praat relativa a Se sinistramente

L'ultimo caso di *synonymia & palilogia intonation* di questa lettura è quello che unisce in stretto rapporto retorico le due curve prosodiche finali: «disdegnando / d'insegnarmela!». Rosselli conclude l'interpretazione con una frase esclamativa divisa appunto in due Curve prosodiche che hanno la stessa intonazione: due *pattern* intonativi esclamativi che si richiamano *palilologicamente*, con una leggera *variatio* nelle prime due sillabe (cfr. figura 17).

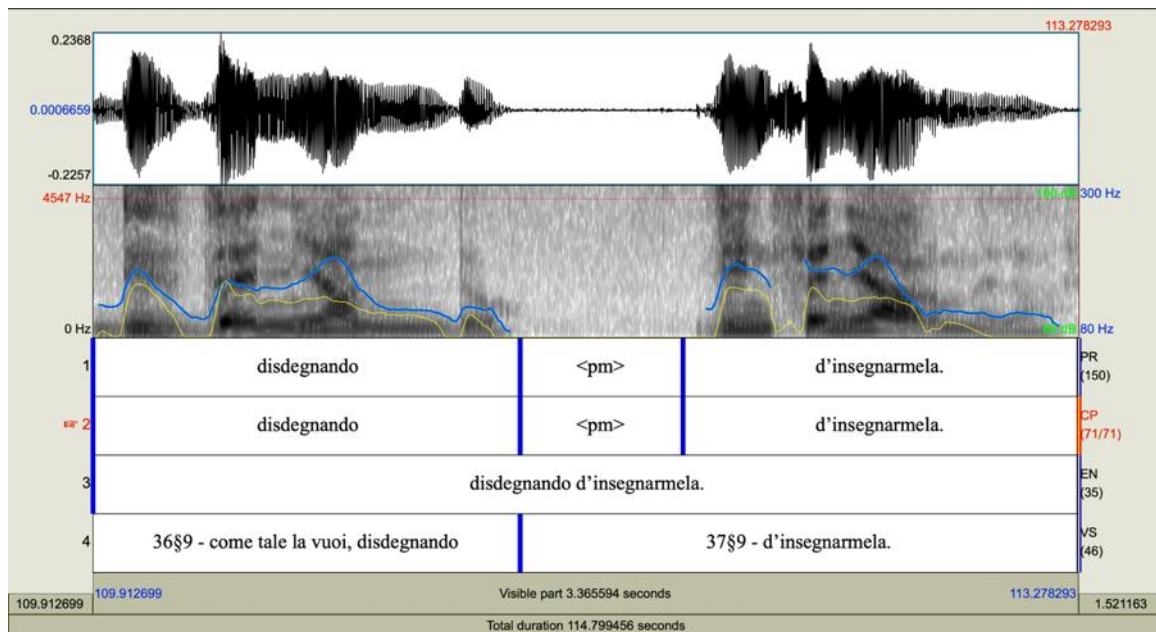


Figura 17 Finestra di Praat relativa a Se sinistramente

8. Note che sorgono abissali dalle frange

La maggior parte delle curve prosodiche di *Note che sorgono abissali dalle frange* – con una grande concentrazione soprattutto nelle prime due strofe – terminano con un profilo di f_0 fortemente discendente (fino a toni bassi e molto bassi): questa caratteristica le rende tutte in qualche modo legate *sinonimicamente*, con una *variatio* che interessa soprattutto l'incipit di tali curve. Non possiedono, dunque, il classico profilo della dichiarativa poetica, pur mantenendo un'intenzione che di base è esplicativa e descrittiva, fedele ai contenuti del passo in questione. In figura 18 le CP ai vv. 3-9.

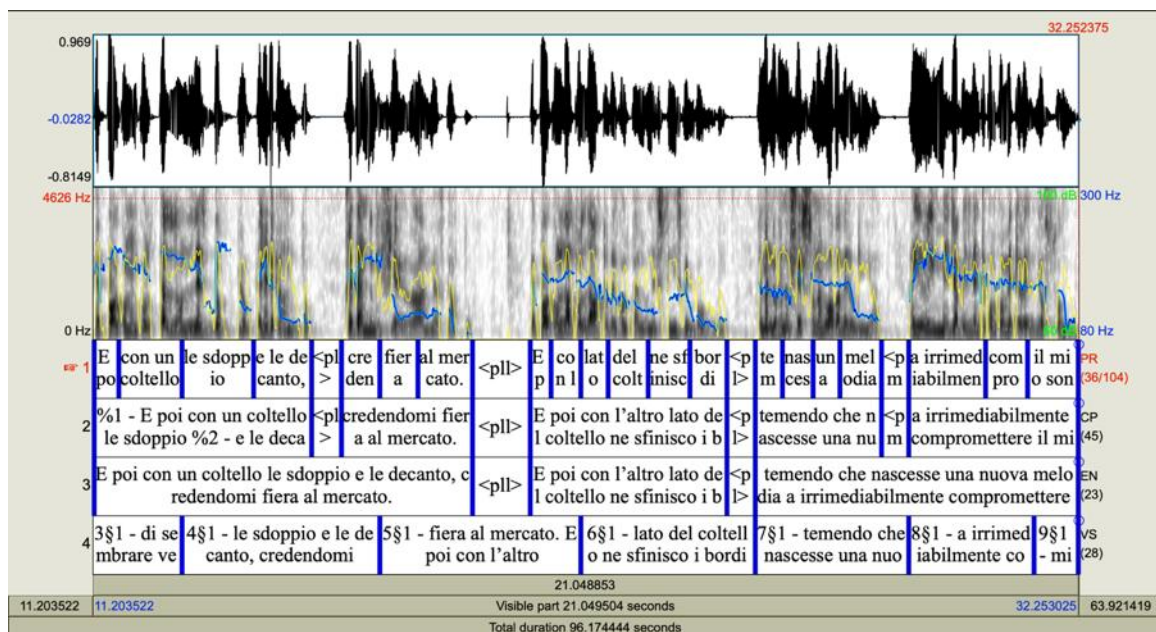


Figura 18 Finestra di Praat relativa a Note che sorgono abissali dalle frange

Un altro caso di ripetizione *sinonimica* è invece presente all'inizio della terza strofa, con due porzioni di CP che condividono lo stesso profilo, con una leggera *variatio* (la seconda porzione ha un tono leggermente più alto). Concentrandosi sulle parti in questione nella figura successiva (cfr.

figura 19: «quale nota svegliò in / me quel lamento di sentire in sé») si può rilevare un andamento ascendente con rilievo focale su «in me» e su «in sé più».

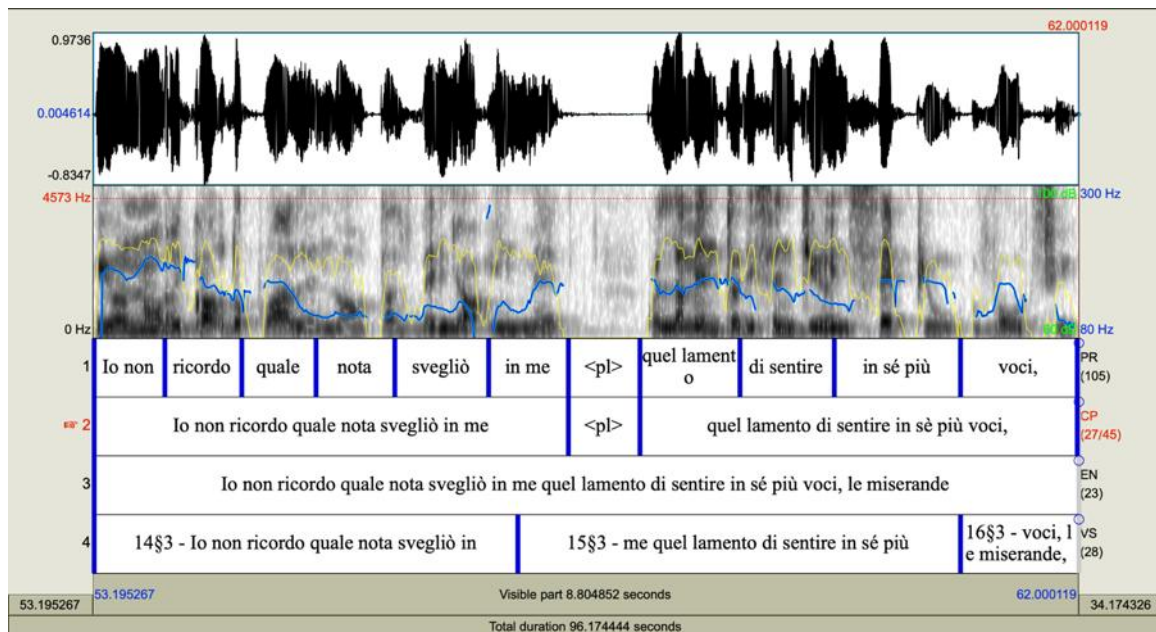


Figura 19 Finestra di Praat relativa a Note che sorgono abissali dalle frange

In rapporto *sinonimico*, con la prima che risulta quasi la realizzazione più distesa della seconda, sono anche le due CP più lunghe dell'ultima strofa, quelle precedenti alla frammentazione finale (vv. 20-21, cfr. figura 20). Entrambe mostrano infatti un ritmo ondulatorio e un profilo *interrupt* dovuto all'allungamento di «passione» e, soprattutto, di «contorcendosi».

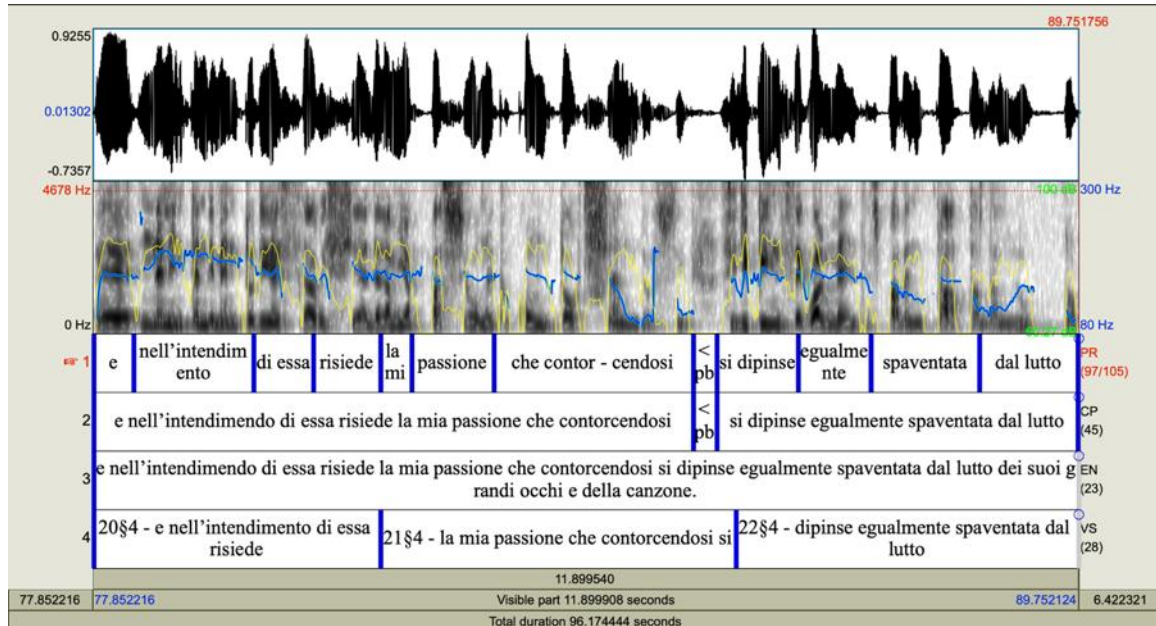


Figura 20 Finestra di Praat relativa a Note che sorgono abissali dalle frange

9. Seguito dalle mosche, credendomi

L'impianto retorico di questo testo è tra i più complessi e strutturati, non tanto e non solo per la dimensione prosodica, quanto anche per sintassi e semantica. Oltre alla fitta ripetizione della parola «mosche», che compare ricorsivamente all'inizio delle prime quattro strofe del testo e poi nella penultima strofa, v'è infatti un'altra ridondanza strutturante, ancora più pervasiva. Si tratta di una struttura sintattica in particolare, quella formata dal verbo «seguire» al participio passato («seguito»

/ «seguita»), cui si aggiungono l'espressione del ruolo tematico di agente («dalle mosche»), un verbo al gerundio («credendomi» / «tornando») e il verbo della principale («ti trovai» / «vidi»). A questa struttura, che torna identica a sé stessa ai vv. 1-2 e ai vv. 13-14, ne viene poi associata un'altra (vv. 6-7), in *variatio* sintattica, con il verbo «seguire» al gerundio («seguendomi»), oltre all'espressione del ruolo tematico di agente («le mosche»), una frase incidentale e, infine, il verbo della principale («mi svegliai»). A rafforzare il ritmo brulicante di questa struttura portante ci sono poi altre coppie di ridondanze ravvicinate, che in questo caso sono poliptoti e figure retoriche etimologiche: ai vv. 3-4 v'è la coppia «in inclinazione» / «le mie inclinazioni»; ai vv. 7-8 «tormentata» / «tormentosi»; ai vv. 8-10-11 «dubbi», «dubitare» e «dubbiose».

Per quanto riguarda la struttura retorico-prosodica, invece, la presenza di *pattern sinonimici* e *palilogici* si rivela in linea con le altre interpretazioni, ribadendo quindi l'importanza di questo parametro nell'analisi del parlato poetico di questa autrice. Possiamo osservare alcuni esempi iniziando proprio dal già citato primo verso della poesia, la cui struttura melodica non solo è in rapporto forte *palilogico* con quella del primo verso della seconda strofa, ma ha anche delle porzioni – tra loro *sinonimiche* – che ne riprendono l'andamento e si combinano, all'interno della prima strofa.

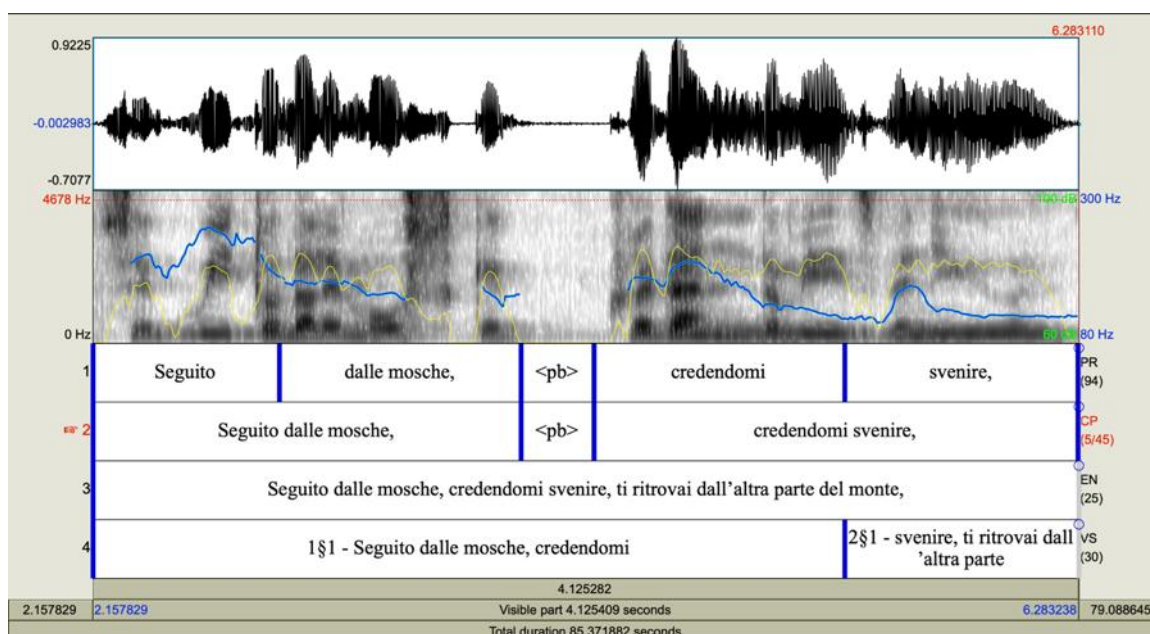


Figura 21 Finestra di Praat relativa a Seguito dalle mosche, credendomi

Come possiamo vedere, nella porzione di testo presentata nella figura 21 (vv. 1-2) il profilo di f_0 inizia con un tono alto e poi discende arrivando a un tono medio-basso, (fermandosi alla pausa breve che fa da cesura tra i due emistichi), per poi proseguire con un nuovo innalzamento iniziale (su un tono medio-alto) a cui segue ancora una volta una fase discendente, che in questo caso raggiunge un tono basso. L'effetto che emerge è quello di una reiterazione intrecciata e alternata, per quanto modulata su un tono più basso, in cui l'intonazione di «seguito» risuona in quella di «credendomi» e l'intonazione di «dalle mosche» riecheggia in quella di «svenire». Un'intonazione analoga viene ripresentata ai vv. 6-7 (cfr. figura 22), con una *variatio* rilevabile nell'assenza di pause tra i due emistichi e in un andamento meno ascendente della prima parte.

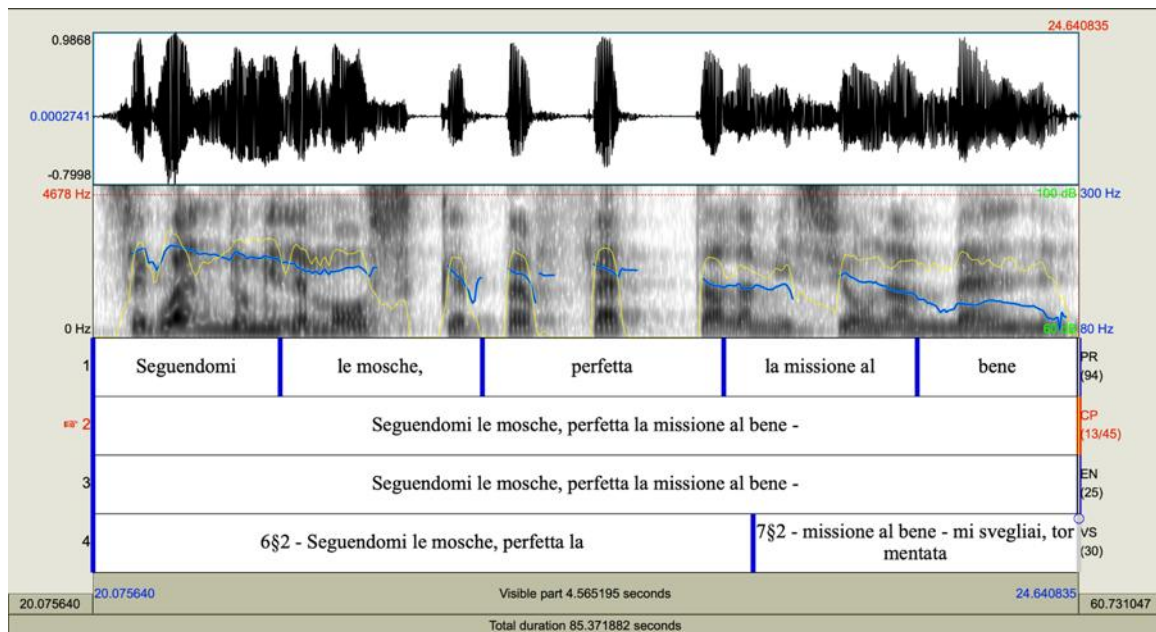


Figura 22 Finestra di Praat relativa a Seguendo dalle mosche, credendomi

Un altro *pattern* melodico-intonativo molto ricorrente nella lettura è quello con cui Rosselli normalmente chiude i suoi enunciati poetici, che proprio per questa caratteristica in comune risultano quasi tutti legati, in ripresa retorica, da rime prosodiche. Si tratta delle intonazioni con cui sono realizzate le ultime CP degli EN, quasi tutte piuttosto brevi e successive a pause che le isolano dalle altre: dopo un incipit su un tono medio o medio-alto la curva si fa con forza discendente e la poetessa spesso cambia anche registro di fonazione, ricorrendo al registro mormorato o a quello laringalizzato. Ne possiamo apprezzare alcuni esempi nelle quattro finestre *Praat* che seguono (cfr. figure 23, 24, 25, 26), che raffigurano, rispettivamente, porzioni di testo tratte dai versi 5, 9, 12, 15.

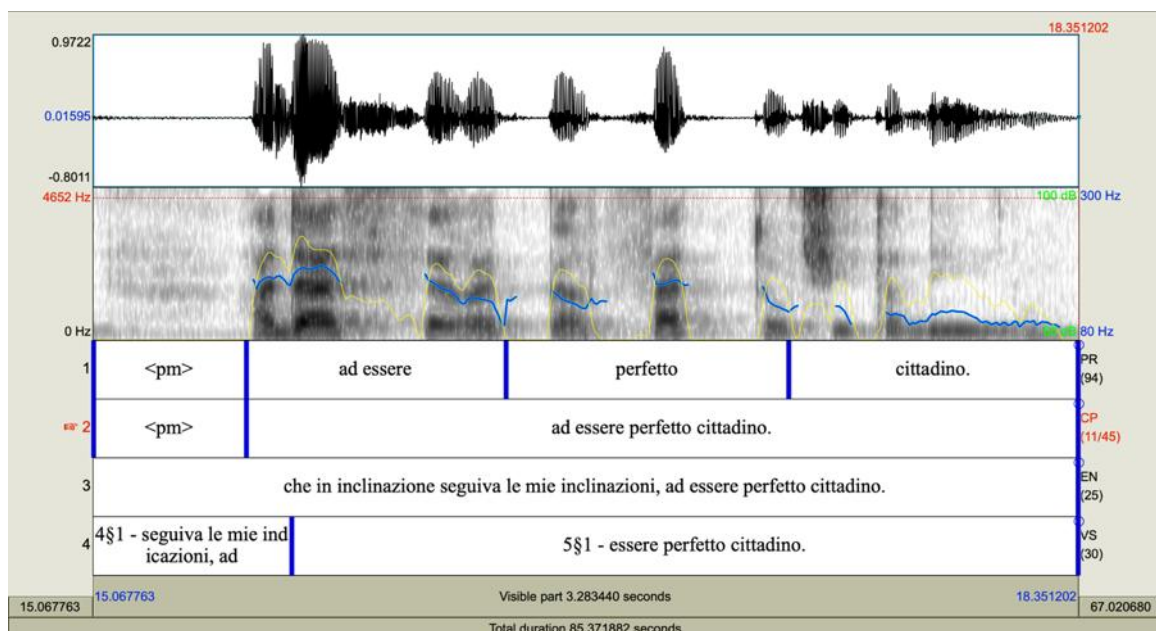


Figura 23 Finestra di Praat relativa a Seguendo dalle mosche, credendomi

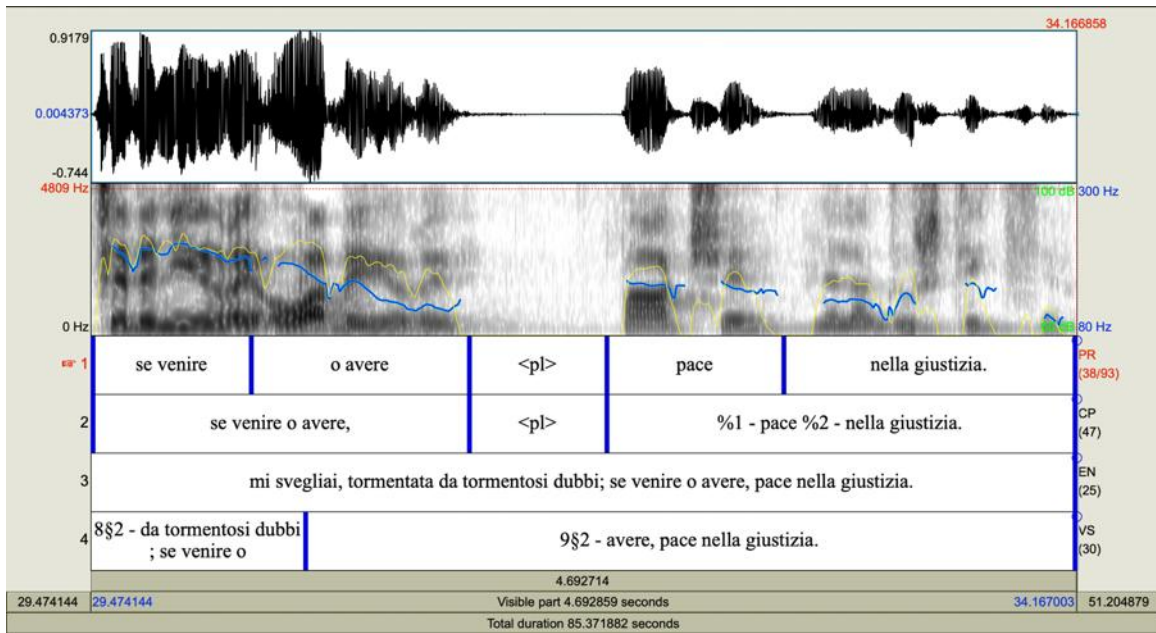


Figura 24 Finestra di Praat relativa a Seguito dalle mosche, credendomi

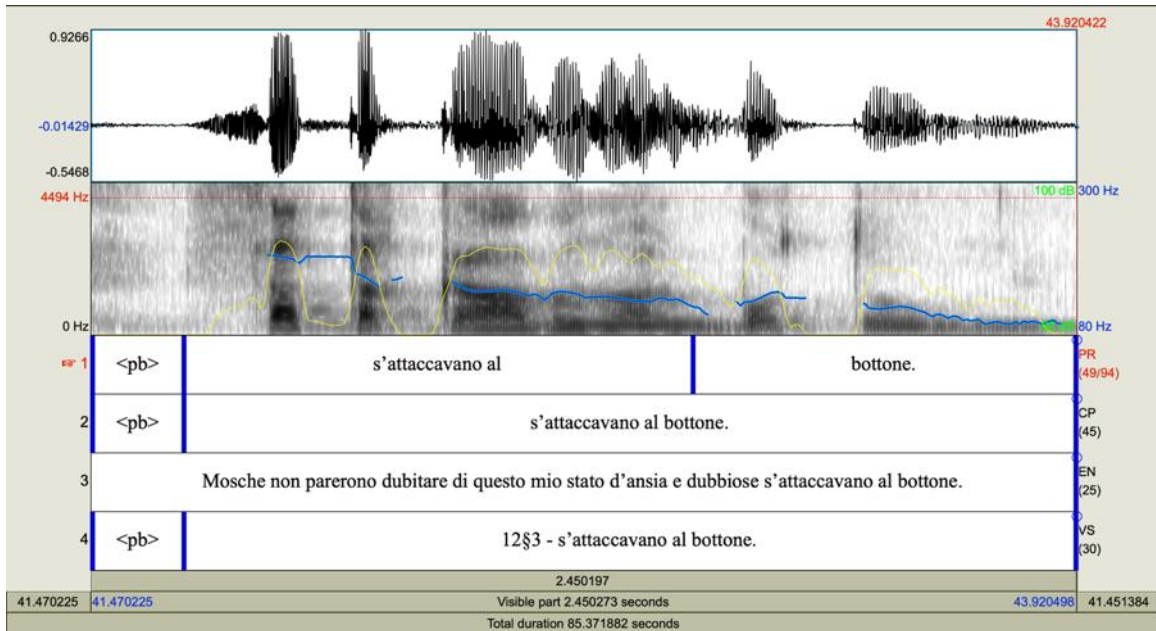


Figura 25 Finestra di Praat relativa a Seguito dalle mosche, credendomi

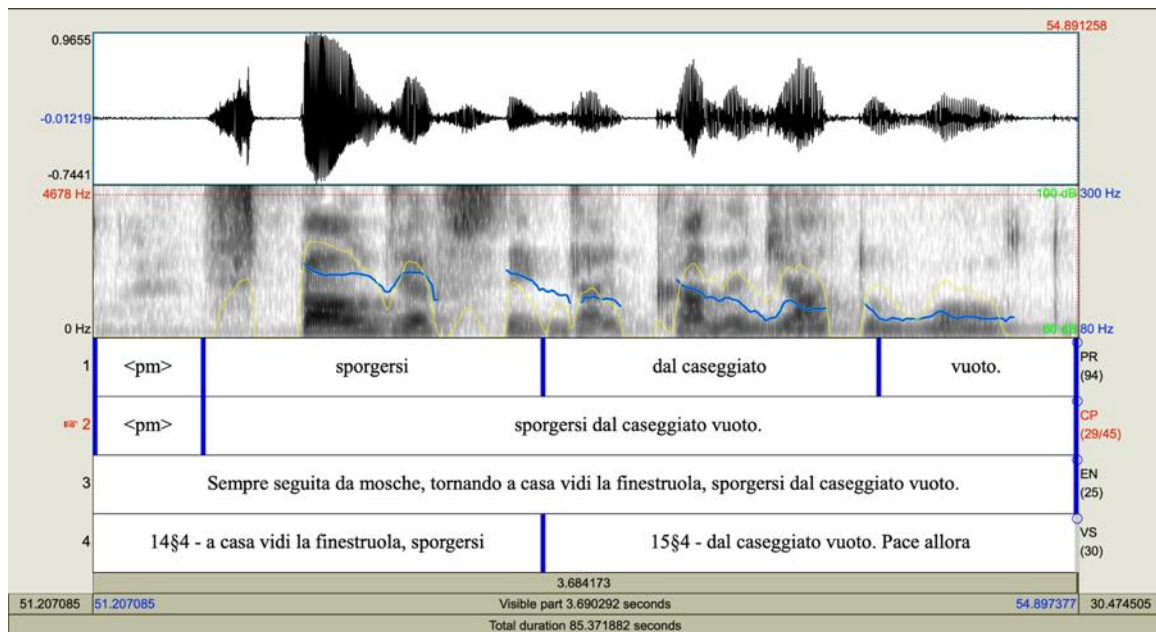


Figura 26 Finestra di Praat relativa a Seguito dalle mosche, credendomi

Tra le altre intonazioni presenti si segnalano anche le consuete dichiarative poetiche, alcuni casi di *pattern* esclamativi e interessanti casi di intonazioni interrotte e quasi irrisolte, come il caso rilevato in *Rosa ripulita*. Nel complesso la varietà intonativa rende questa lettura decisamente interessante all'interno del *corpus* annotato.

10. Impromptu

Gli ultimi esempi da presentare sono tratti da *Impromptu*, l'interpretazione più ricca e complessa del *corpus*, che permetterà anche le osservazioni più interessanti circa la ricchezza melodica dell'enunciazione rosselliana. Composto da tredici lasse fortemente polifoniche e intertestuali – in cui Rosselli condensa vicende autobiografiche, conoscenze musicologiche, riferimenti letterari e temi civico-sociali – il poemetto è un'opera entusiasmante e significativa nella poetica rosselliana. Alla luce della fondamentale importanza delle teorie musicologiche nella composizione del poemetto – che non a caso Rosselli titola *Impromptu*, attingendo al linguaggio musicale – uno degli elementi più determinanti e strutturanti è la presenza nella metrica del testo di quello che potremmo chiamare 'verso-serie'. Questo verso – tenendo a mente sia la dodecafonia schoenbergiana, sia lo *spazio metrico* rosselliano – può essere descritto come un'unità basata su una sequenza preordinata e regolarmente ridondante, in cui le monadi sonore che la compongono possono essere trasposte, rovesciate, proposte per moto retrogrado, variate nel ritmo o anche divise in mini-serie, altrettanto modificabili internamente, in modo da creare una composizione musicale ricchissima. Analogamente alla serie dodecafonica – in cui non ci sono rapporti 'gerarchici' tra le note – anche nel verso rosselliano si possono osservare processi compositivi simili. Ogni parola, infatti, ha la stessa dignità e non esistono scale di priorità tra parole appartenenti a classi del discorso diverse. Inoltre, ascoltando e analizzando la struttura ritmica e quella melodico-intonativa, ci si accorge che non solo i versi di *Impromptu* tendono a essere regolari nella lunghezza (anche se più brevi rispetto a quelli di altre raccolte), ma che Rosselli li interpreta ricorrendo a *pattern* intonativi piuttosto precisi, che dopo una prima manifestazione sembrano tornare lungo tutto il poemetto in una forma rovesciata, trasposta, retrograda o variata nel ritmo. Inoltre, sempre rimanendo in un'analisi dedicata alle caratteristiche della voce, vanno segnalati punti della lettura oggettivamente cantati da Rosselli, che si trova quindi a intonare alcune curve prosodiche con stili diversi di canto (cfr. anche figure 27-28). Baldacci si spinge a sostenere, al riguardo, che alcuni passi dell'interpretazione di *Impromptu* si avvicinano alle sonorità dei canti gregoriani(33). A questa osservazione, che forte dell'analisi fonetica condotta posso condividere, aggiungo inoltre che in questa lettura di Rosselli scorre – dall'inizio alla fine – una decisa tensione

contrappuntistica, che ha come conseguenza inevitabile un intricato intreccio di dissonanze e di consonanze, il cui uso potrebbe essere considerato come un retaggio dei suoi studi musicologici, a partire da quelli svolti a Darmstadt. Nella prossima finestra di *Praat* (cfr. figura 27) si osserva un esempio di enunciato poetico in cui l'andamento di f_0 segue la successione seriale delle note-posizioni ad altezze tonali diverse, che si susseguono regolarmente e retoricamente, enfatizzate anche da fratture pausali che ne spezzano il ritmo.

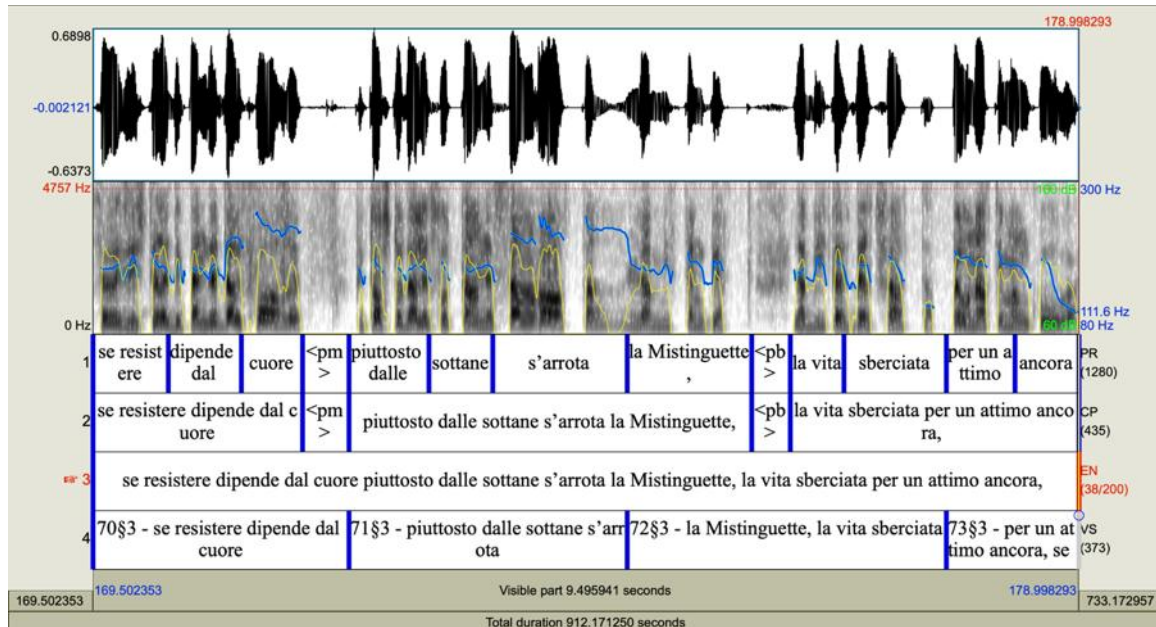


Figura 27 Finestra di Praat relativa a *Impromptu*

Dal punto di vista retorico e melodico *Impromptu* è una delle letture più ricche di tutto il *corpus* annotato, con un tasso di *synonymia & palilogia intonation* secondo solo alla lettura di *Rosa ripulita*, che però è brevissima, estremamente geometrica e ridondante, con uno stesso *pattern* intonativo che si rinnova lungo i dieci versi che la compongono. In *Impromptu*, invece, il brulichio ritmico è vivissimo e tutto il poemetto è colorato da una vivace energia dinamizzante: sono molte, infatti, le intonazioni che si richiamano e si intrecciano lungo i 355 versi e le 221 CP e questa fitta trama viene tessuta da Rosselli appositamente per sublimare i contenuti semantici del testo, che risultano accompagnati da un supporto sonoro. Riguardo ciò, Palli Baroni sostiene che:

[I]a musicalità di *Impromptu*, cui concorrono anche le pause tra le strofe, si manifesta nell'orchestrazione semantico fonica di riprese, iterazioni, allitterazioni, rime al mezzo, rime-ponte generatrici di altri significati, forme ortografiche volutamente scelte perché appunto musicali.(34)

Il risultato è che la poetessa guida il lettore nella creazione delle immagini e l'esperienza del testo si fa inevitabilmente multidimensionale: parafrasando i principi di *Spazi metrici* la realtà oggettiva del compositore/scrittore finisce per diventare, in questo caso, anche la realtà oggettiva del lettore. Nel ventaglio delle intonazioni presenti – come si può immaginare in una lettura così complessa – sono presenti molte tipologie di intonazioni diverse, a partire dalle più caratterizzanti del parlato poetico: dichiarative poetiche, interrogative dirette e indirette, esclamative, enumerative, intonazioni di parentesi, intonazioni interrotte, intonazioni d'appendice.

Cercando di supportare quanto detto finora con alcuni esempi di CP in rapporto di *synonymia* e in rapporto di *palilogia*, mi soffermerò sui *loci* più interessanti delle tredici sezioni. Il primo esempio di rapporto *palilogico* tra CP che commenterò è presente nella terza sezione del poemetto, ai versi 70-71 (cfr. figura 28). In questo caso la poetessa apre le due curve prosodiche con una lettura piuttosto rapida e accelerata, per poi cambiarne l'andamento con un repentino sbalzo tonale verso l'alto molto deciso sulle PR «cuore» e «s'arrota», la cui durata – dati gli allungamenti sulle ultime sillabe (-re e -ta) – è maggiore di quella prevedibile. Rosselli, inoltre, sembra quasi cantare nella

lettura di questo passo del testo, tanto che ricorre spesso a cambiamenti di registro percepibili, passando al falsetto, o a dei ritmi musicali, come il ritmo di marcia sempre più serrata con cui legge i versi che precedono l'esempio appena descritto, vv. 67-69: «dall'altr'angolo / che non da questa visione crematorizzata / dalla mia e vostra vita terrorizzata».

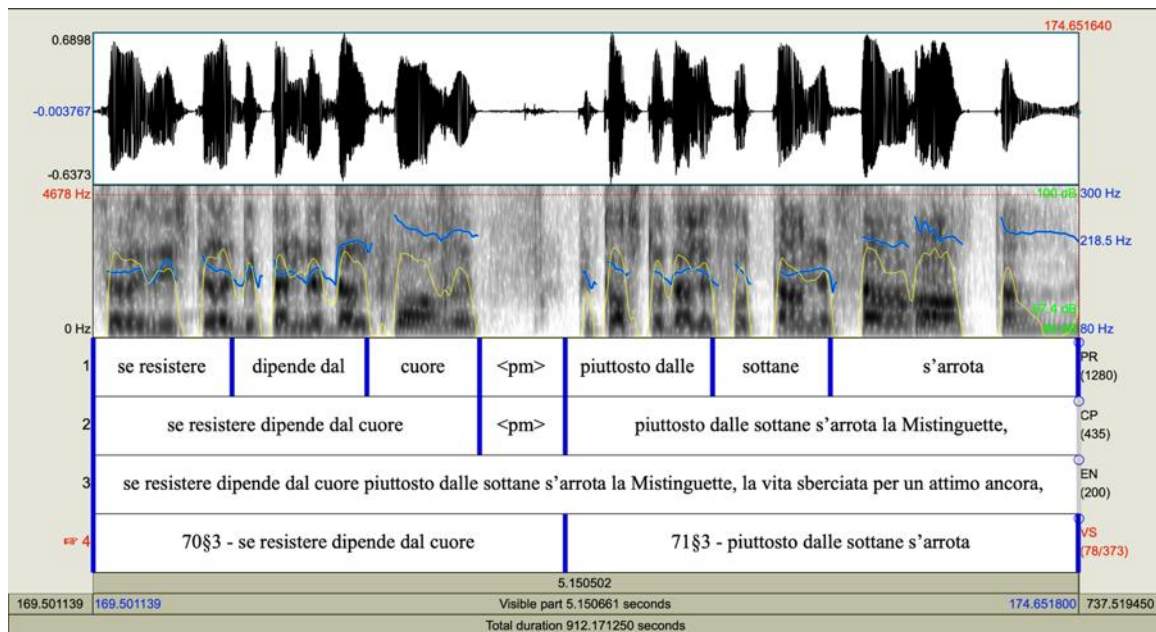


Figura 28 Finestra di Praat relativa a *Impromptu*

Di grande rilevanza, nell'analisi prosodica di *Impromptu*, sono le lunghe CP della sesta sezione, tra le più lunghe dell'intero poemetto. La loro struttura prosodica, infatti, è decisamente complessa e spesso marcata internamente. Rosselli tendenzialmente riproduce queste estese CP ricorrendo a melodie molto simili tra loro, con poche variazioni significative: nella lettura dei vv. 162-168 si susseguono, ad esempio, addirittura tre CP lette con lo stesso *pattern* intonativo (dichiarativa poetica), di cui soltanto la prima presenta una leggera *variatio* nella parte finale, più discendente delle altre (cfr. figura 29). Questa particolare melodia – di cui la poetessa fa uso, anche in altre strofe, quando intende riprodurre le CP più lunghe senza interrompersi per prendere fiato – è una delle più ricorrenti nell'interpretazione del poemetto e di conseguenza può essere considerata ragionevolmente la base melodica di *Impromptu*, sulla quale poi Rosselli intarsia, ricamandole tra loro, altre sequenze melodiche attraverso dissonanze e consonanze gestite con sapienza. Due esempi possibili sono la CP con cui si apre la settima sezione (vv. 187-189) e la CP con cui Amelia Rosselli legge i vv. 216-218, nell'ottava sezione (cfr. figura 30): entrambi i *pattern* melodici, pur potendo essere assimilati a quello precedentemente descritto, sono coinvolti da una netta tensione contrappuntistica, dovuta alla sovrapposizione della melodia di base con altre trame melodiche.

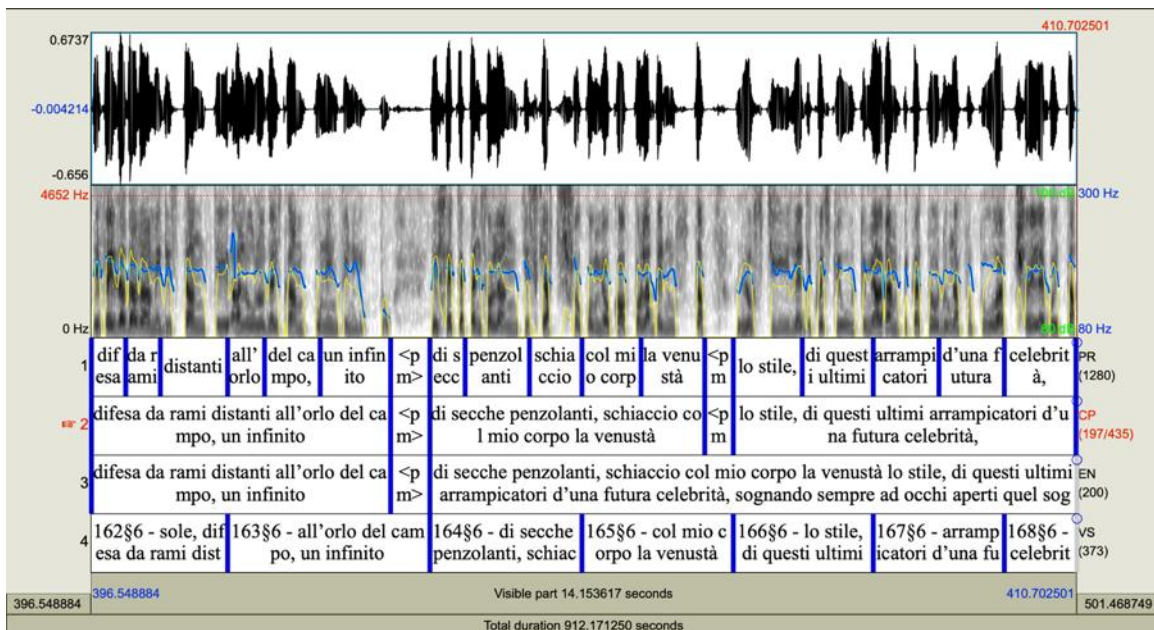


Figura 29 Finestra di Praat relativa a Impromptu

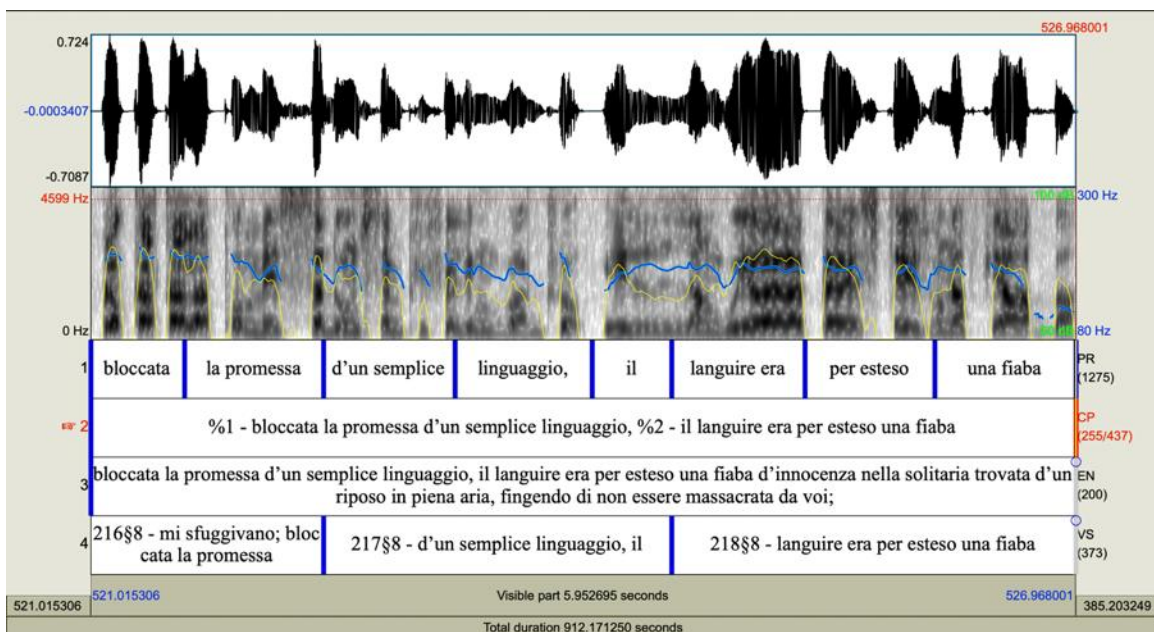


Figura 30 Finestra di Praat relativa a Impromptu

Sempre nell'ottava sezione del poemetto v'è un ulteriore passo interessante, il cui intreccio retorico e melodico-intonativo rafforza sia la già fitta ridondanza sintattico-lessicale del testo, sia la superficie fonosimbolica dei vv. 227-230 (cfr. figura 31): «di cui mai immaginavate la portata / scherzosa ora che spiombano finte / bombe sul naso della gente, finto / rumore non è per un bel niente». La poetessa, infatti, attraverso una serie di prominenze focali dissonanti, guida il lettore e lo fa concentrare sulla successione delle parole allitteranti presenti nel passo: da una parte, «finte», «gente», «finto» e «niente»; dall'altra «spiombano», «bombe» e la PR «per un bel». Questo accostamento fonosimbolico di contoidi nasali e contoidi occlusivi (alveolari e bilabiali) rende molto bene sia l'idea della tensione precedente allo scoppio, sia la sensazione delle tragiche esplosioni che hanno macchiato di sangue l'occidente durante le guerre del Novecento, tragedie di cui Rosselli ha fatto doppiamente esperienza: come donna nata negli anni '30 e come figlia e nipote di martiri antifascisti.

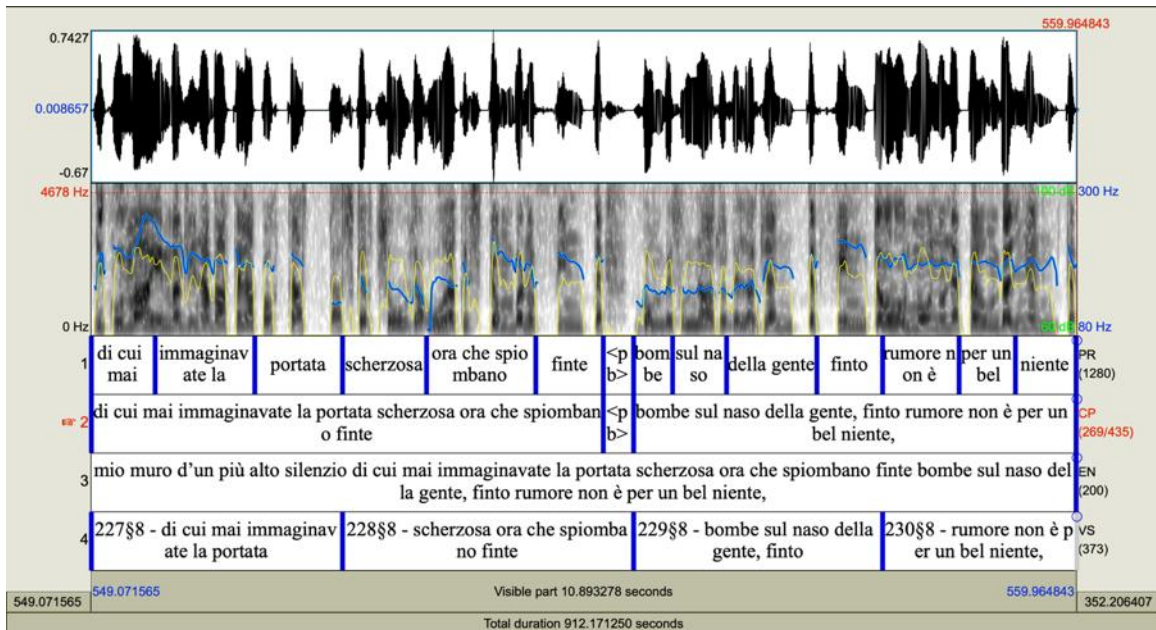


Figura 31 Finestra di Praat relativa a Impromptu

Nelle ultime sezioni di *Impromptu* la lettura di Rosselli si fa estremamente colorata e animata: abbandonate le lunghissime CP melodicamente simili, dall'undicesima sezione in poi Rosselli ripropone un'interpretazione quasi cantata e recitata, in cui l'andamento si fa a tratti vorticosamente ascendente e a tratti precipitosamente discendente. Nella figura 32 (vv. 284-290) si possono osservare, ad esempio, tre curve prosodiche riprodotte con un tono molto alto e in perfetto rapporto *palilogico*, che precedono una curva prosodica più lunga, in cui la curva di f_0 – dopo un netto sbalzo tonale discendente – si chiude su un tono basso. Un'organizzazione prosodica simile è osservabile anche nella lettura dei versi 292-294 – «Paesano non langue / nell'ombra d'uno stelo, non sono migliaia risposi / inchinandomi a terra» – nella cui riproduzione la poetessa si mantiene su un tono molto alto fino alla parola ritmica «migliaia», per poi discendere con uno sbalzo tonale verso il basso vertiginoso. Questi accostamenti tra altezze decisamente diverse, che caratterizzano soprattutto la decima e l'undicesima sezione, rendono la lettura dei passi in questione molto complessa e articolata, un vero e proprio *unicum* sia all'interno del nostro *corpus* di letture rosselliane, sia in relazione alle letture di altri poeti e poetesse del Novecento italiano, come sostiene anche Colonna, che infatti inserisce Rosselli tra le voci sperimentali dello scorso secolo, precisando che la sua lettura mostra delle caratteristiche eccezionali e singolari(35).

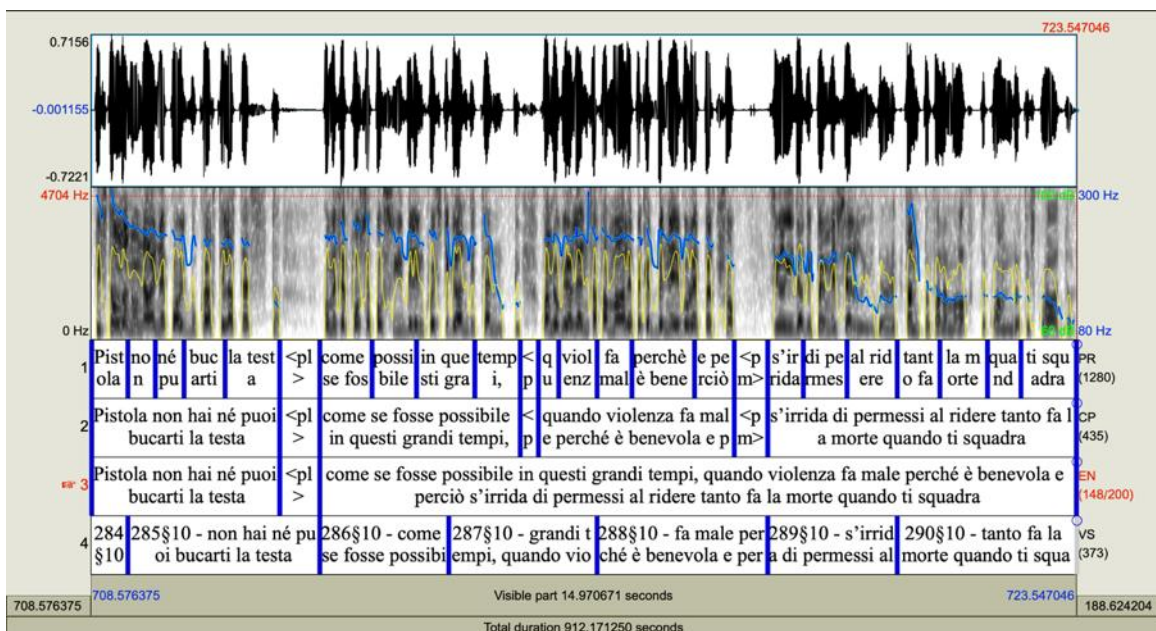


Figura 32 Finestra di Praat relativa a Impromptu

L'ultimo rapporto retorico che propongo è la *synonymia* che lega la quartultima e la terzultima curva prosodica dell'intero poemetto: «perso / l'istinto per l'istantanea rima / perché il ritmo t'aveva al dunque» (vv. 353-354, cfr. figura 33). Queste due curve prosodiche, oltre ad essere retoricamente legate tra loro, mostrano caratteristiche comuni alle altre CP dell'ultima porzione della lettura e per questo sono due ottimi esemplari delle scelte organizzative di Rosselli. Come possiamo osservare dalla figura 33, Rosselli anche in questo caso tende ad accostare, attraverso alcuni sbalzi intonativi, toni alti e toni bassi creando il tipico effetto della dissonanza rosselliana. Come si può vedere, la melodia è oscillante, poiché la poetessa enfatizza la struttura accentuale dei versi attraverso l'accostamento di valli accentuali dal profilo melodico molto basso con i picchi di f_0 che cadono sulle sillabe toniche di «perso», «istinto», «rima», «ritmo» e «dunque».

Inoltre, nella tredicesima sezione di *Impromptu* (cfr. anche la PR «la Storia», rappresentata nella figura 34) Rosselli spesso produce allungamenti interessanti alla fine delle curve prosodiche, i quali possono verificarsi anche su CP dal confine terminale insolitamente medio-alto e alto, come nell'esempio. Così facendo, la poetessa utilizza una tipologia di profilo intonativo difficilmente assimilabile alle intonazioni più comuni, che per questo sfugge alla regolarità attesa in un registro parlato – per quanto pianificato – e si avvicina a un canto.

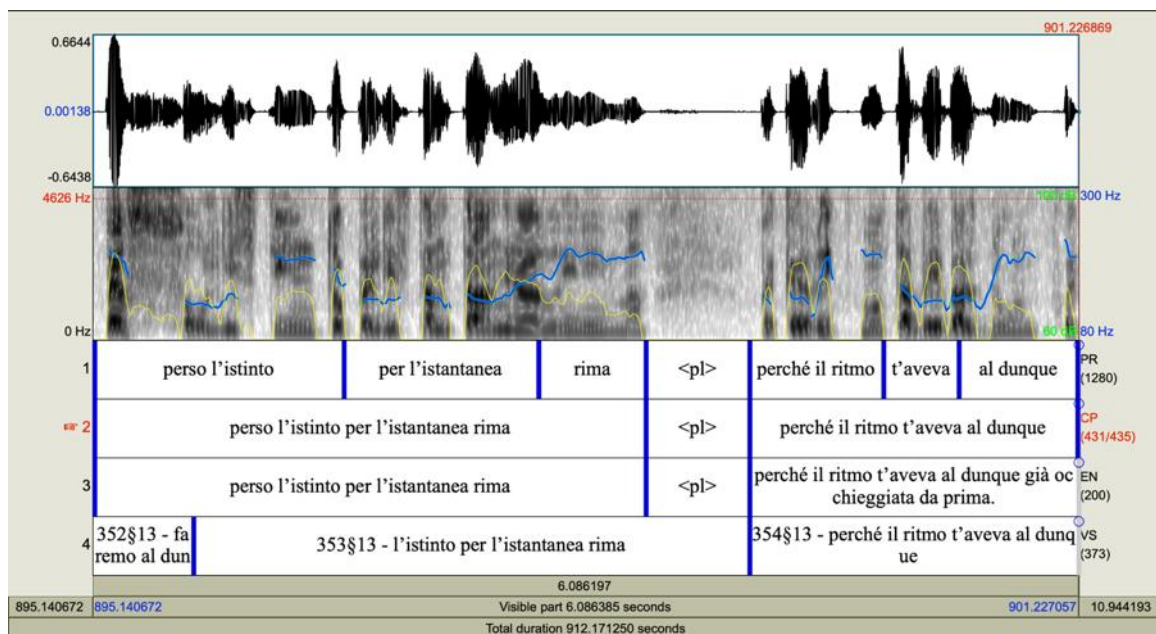


Figura 33 Finestra di Praat relativa a *Impromptu*

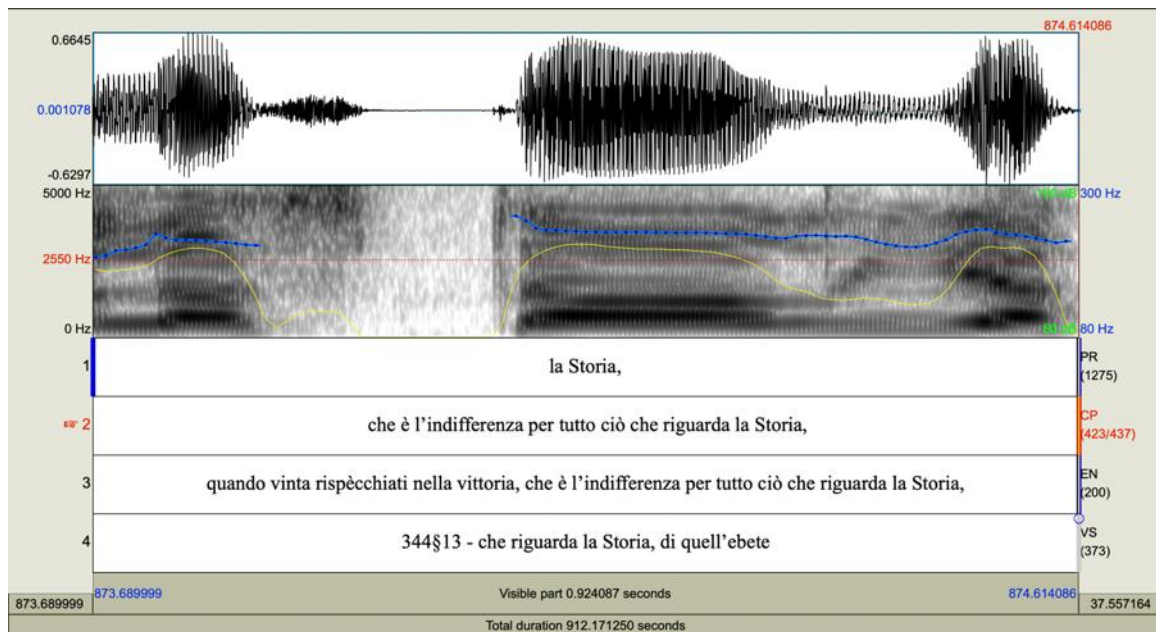


Figura 34 Finestra di Praat relativa a *Impromptu*

Conclusioni

Come si è visto in questo contributo, gli alti valori dell'indice di *synonymia & palilogia intonation* sono la conseguenza diretta di due aspetti cruciali nell'impianto teorico dello *spazio metrico* rosselliano: da una parte, la sua affinità con la musica seriale, con il webernismo, il post-webernismo e con la musica elettronica; dall'altra, la grande rilevanza che hanno sia il concetto di ridondanza e di ripetizione, sia la capillarità e la profondità della struttura retorica. Come si è avuto modo di vedere in occasione della descrizione della lettura di *Impromptu* – l'interpretazione in cui meglio si colgono queste caratteristiche – i *pattern* intonativi e ritmico-melodici che si ripetono lungo i testi colorandoli retoricamente, enfatizzandone e supportandone la struttura, sono strettamente influenzati dalle serie polifoniche della dodecafonia. Anche queste, infatti, possono essere trasposte, rovesciate, proposte per moto retrogrado, variate nel ritmo o anche divise in mini-serie esattamente come Rosselli fa con le particolari intonazioni a cui ricorre (dichiarativa poetica compresa, come mostra l'alto valore medio del relativo parametro).

L'indice di *synonymia & palilogia intonation* della metodologia di *Voices of Italian Poets*, grazie alla sua flessibilità, permette dunque di far emergere questa fitta trama retorica – ulteriore, superiore e collaterale a quella semantico-sintattica – e consente di catturarne le variazioni melodiche, le quali rendono inconfondibilmente dissonante e sperimentale lo stile di lettura rosselliano. Aver condotto questa ricerca attraverso una metodologia che riesce a catturare molti degli aspetti peculiari dei testi poetici rosselliani – mettendoli in relazione alla struttura prosodica e alle scelte intonative della lettura – ha consentito di rilevare convergenze e divergenze tra liriche e interpretazioni diverse, facendo emergere che le strutture metriche rosselliane – pur essendo differenti a seconda dei testi presi in considerazione – possono mostrare decise e reciproche affinità. In aggiunta, la metodologia di ricerca adottata ha consentito anche di rilevare la profonda affinità del *nuovo ordine* rosselliano sia con le conquiste della musica contemporanea (vedasi i rapporti con lo sperimentalismo musicale della dodecafonia), sia con i presupposti più raffinati della metricologia italiana, europea e americana di tardo Novecento (come le teorie del verso di Fortini e Olson).

Federico Lo Iacono

Note.

(1) F. Fusco, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007, p. 68.

(2) *Ibidem*, p. 68.

- (3) Si vedano oltre al saggio di Fusco anche M. Manera, «*Le più fantastiche imprese: spazi versi rime tempi*». *Il sistema metrico di Amelia Rosselli*, tesi di dottorato, Università degli studi di Torino e S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016.
- (4) A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Laterza, Bari 2007, p. 19.
- (5) A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, “il verri”, VIII serie, 1-2, marzo-giugno, in F. Caputo, a cura di, *Una scrittura plurale Saggi e interventi critici* (abbreviato in USP), Interlinea, Novara 2004, p. 53.
- (6) A. Rosselli, *Spazi metrici*, 1962 in F. Caputo, a cura di, USP, p. 65.
- (7) *Ibidem*, p. 66.
- (8) *Ibidem*, p. 65.
- (9) G. Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, in E. Tandello, a cura di, *Le poesie*, Garzanti, Milano 2019.
- (10) F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 69.
- (11) A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, in F. Caputo, a cura di, USP, p. 55.
- (12) F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 72.
- (13) *Ibidem*.
- (14) I. Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, trad. it. M. Spinella, Dedalo, Bari 1983.
- (15) A. Rosselli, *La serie degli armonici (1953-1977)*, in F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 73.
- (16) F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 73.
- (17) A. Schoenberg, *Manuale di armonia*, Il saggiatore, Milano 1973.
- (18) P. Cairoli, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli*, in G. Devoto, E. Tandello, a cura di, “Trasparenze”, 17-19, 2003, San Marco dei Giustiniani, pp. 293, citato in F. Fusco, *Amelia Rosselli*, p. 75.
- (19) V. Colonna, “*Voices of Italian Poets*”, *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Torino 2022.
- (20) Praat è un applicativo sviluppato da P. Boersma e D. Weenink presso l'Università di Amsterdam, finalizzato agli studi fonetici, ed è stato impiegato per la parte sperimentale di questo elaborato.
- (21) V. Colonna, “*Voices of Italian Poets*”, *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*. Tesi di Dottorato inedita, Università degli studi di Genova-Università degli studi di Torino 2021, p. 163.
- (22) *Ibidem*, p. 176.
- (23) *Ibidem*, p. 178.
- (24) *Ibidem*, p. 166.
- (25) *Ibidem*.
- (26) *Ibidem*, p. 178.
- (27) F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*»: *analisi fonetica dello spazio metrico rosselliano attraverso la metodologia di Voices of Italian Poets*, Tesi di Laurea magistrale, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, p. 222.
- (28) Tabella riadattata da V. Colonna, *La lettura della poesia italiana del secondo Novecento: una proposta di studio fonetico*, “L'analisi linguistica e letteraria”, XXIX, Università Cattolica del Sacro cuore, Milano 2021.
- (29) F. Lo Iacono, «*La musica comunque fa la sua parte*»: *analisi fonetica dello spazio metrico rosselliano attraverso la metodologia di Voices of Italian Poets*, p. 103.
- (30) A. Romano, A. M. Miletto. *Argomenti scelti di glottologia e linguistica*, Omega, Torino 2017.
- (31) V. Colonna, “*Voices of Italian Poets*”, *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento, passim*.
- (32) A. Rosselli, *Spazi metrici*, 1962 in F. Caputo, a cura di, USP, p. 64.
- (33) A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, p. 133.
- (34) G. Palli Baroni, *Notizie sui testi: Impromptu*, pp. 1415-1434, in S. Giovannuzzi, a cura di, *Amelia Rosselli. L'opera poetica*. Con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello. Saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012.
- (35) V. Colonna, “*Voices of Italian Poets*”, *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana del Novecento*, pp. 203-216.

ANDREA ZANZOTTO E LA FORMA VISIVO-CONCETTUALE(*)

*Per quanto vasta sia l'oscurità, dobbiamo procurarci
da soli la nostra luce.*

S. Kubrick

1. Musica e poesia si incontrano in Zanzotto attraverso in rapporto caratterizzato da una sorta di vuoto intermedio, in cui può avvenire un'«auscultazione reciproca», come la definisce Silvana Tamiozzo Goldmann(1), ma non un'identità. I riferimenti musicali espliciti nelle poesie di Zanzotto sono rari. Alla musica leggera si accenna con le espressioni «mille vigne di mille Renzi bolle blumünchhausen», dove vengono mescolati i rimandi al brano di Mina, ai *Promessi sposi* e l'autocitazione dal finale di *Al mondo in Profezie o memorie o giorni rurali, VIII (La beltà)*; ma anche l'esergo «*Tu sai che*» della poesia *La città dei papaveri...*, in fondo alla quale una nota d'autore esplicita il rinvio alla nota canzone di Sanremo (*Meteo*); e infine la citazione subliminale di *Sì, viaggiare* (Mogol/Battisti) per il titolo del testo *Sì, deambulare*, dove compare altresì il «richiamo a “Vasco Rossi – sei un dio”» (*Conglomerati*)(2). La musica d'opera, invece, è rievocata soprattutto con l'apostrofe «Casta, diva» dell'*Ipersonetto, XII (Il galateo in bosco)* e di *Vorrei saperlo (Idioma)* e con la figura della cantante lirica Toti Dal Monte, che aveva una villa vicino al paese natale di Zanzotto(3). Fondamentale per lui era la dimensione popolare della musica: «nei paesi c'è sempre stata una musica di fondo, vecchie canzoni di un folclore musicale ora totalmente scomparso. Ricordo le canzoni che cantavano i gruppi di contadini quando tornavano la sera un po' brilli, la sera (del dì di festa!). [...] Il tipo di musica folclorica che avrebbe potuto sentire Leopardi [...]. A me piaceva proprio perché apprezzavo l'arcaicità»(4). Nella raccolta di interviste *Viaggio musicale* Zanzotto parla di «bel canto» e di «paleo-musica»(5) per descrivere gli stornelli intonati nella vita contadina, che paragona a quelli che aveva potuto udire Leopardi traendone spunto per *La sera del dì di festa*. Attribuisce un valore folklorico persino all'opera lirica, che era «cantata anche dai preti per strada»(6), considerando che l'insegnamento della musica nei collegi religiosi era molto diffuso e in questi ambiti la musica comprendeva tutte le dimensioni, da quella sacra alle canzonette. Nei ricordi di Zanzotto la musica operistica è menzionata anche per un suo certo uso commerciale, di annuncio, all'uscita delle proiezioni cinematografiche. Ma soprattutto è significativo il modo affettuoso in cui si parla della cantante lirica Toti Dal Monte, a cui è dedicata la poesia in dialetto *Co l'è mort le Toti* (in *Idioma*)(7), perché il dialetto consentiva di rappresentarla come «un personaggio di quel paese»(8), membro di una cultura ancestrale condivisa dalla comunità rurale e dalla famiglia.

A fronte di una passione per l'opera – in particolare per Metastasio – che andava di pari passo con quella per gli Chansonniers e per gruppi come i Beatles, si deve però rilevare che i testi con relazioni 'compositive' con la musica sono ridotti. Le uniche poesie scritte per musica sono quelle per due film di Fellini: *Cantilena londinese* per il *Casanova*, che esce in *Filò* del 1976(9), musicate da Nino Rota, e alcuni rimaneggiamenti parodici dei cori di Verdi e di Rossini per *La nave va* del 1983, musicati da Gianfranco Plenizio. Zanzotto, inoltre, frequentò gli ambienti della Galleria del Pozzetto di Padova, dove conobbe i pezzi di John Cage, e quelli della Biennale di Venezia, dove scoprì Luigi Nono. Ma dei suoi rapporti con lo sperimentalismo tra anni Cinquanta e Settanta non ci sono citazioni nelle poesie né discorsi nelle prose che possano testimoniare una riflessione paragonabile, ad esempio, a quella di Amelia Rosselli sulla musica d'avanguardia. Tuttavia, se l'attenzione di Zanzotto per la musica si limita sostanzialmente a conoscenze di cultura generale, non è irrilevante il lavoro dei musicisti sulla sua poesia, adattata da compositori come Mirco De Stefani, Corrado Pasquotti e Claudio Ambrosini (2003)(10), fino a esperimenti di tipo pop come quello dei La Crus con *Mondo sii buono* (2005) che recupera il testo di *Al mondo da La beltà* (1968)(11).

Per Zanzotto tra la musica e la poesia c'è una scissione intrinseca inevitabile, che può essere spiegata attraverso il «mitico problema del rapporto tra la musica vera e propria e la musica interna alla parola»(12). Nella civiltà greca antica, infatti, un'unità tra le due è possibile, come indicano le figure mitologiche di Orfeo o di Pan, ma poi avviene una separazione e anche la poesia inizia a essere letta in modo più analitico, con distinzioni settoriali interne al suo genere (tragica, lirica,

ecc.). Quest'unità, che Wagner avrebbe cercato di ritrovare e che nella contemporaneità sarebbe inseguita, secondo Zanzotto, dai cantautori ma con esiti deludenti, non può essere recuperata. Perciò egli auspica che la sua poesia sia messa in musica nella forma dello *Sprechgesang* di Weill-Brecht: il cosiddetto 'canto parlato', sviluppatosi grazie a Schönberg, in cui l'altezza esatta delle note viene solo 'accennata', ottenendo così un canto prossimo alla dimensione del parlato. Zanzotto, infatti, desiderava che uno *Sprechgesang* fosse realizzato per *Pasqua di maggio* e *Senhal*, testo sull'Apollo 11, portando a una combinazione polifonica dove la voce singola che avrebbe designato l'immagine lunare si sarebbe dovuta unire a altri cinquantanove interventi (poi musicato da Pasquotti nell'opera *Senhal* del 1982).

Se la poesia e la musica nella tradizione occidentale nascono insieme, si sviluppano poi come in una figura d'iperbole, composta da una linea intermedia alla quale tendono da una parte e dall'altra le curve della sezione conica senza incontrarsi. Si tratta di un rapporto di tangenza che non raggiunge mai l'identità e serve per capire l'uso traslato, rielaborato mentalmente e psichicamente, che Zanzotto fa della musica e la sua importanza per la simbiosi musicale con i suoni della natura e i ritmi della psiche nella poesia:

La sola presenza di questo paesaggio e la musica che ne usciva in continuazione costituivano una musica [...]. Immaginate di un boschetto: sentirete il permanere di qualcosa che fa vivere, ma poi ci si domanda che vivere è questo – tema non molto originale –. In questo quadro di tensione totalizzante [...] esisteva una musicchetta che fungeva da collante tra le varie percezioni, deduzioni, induzioni: una musicchetta figurale costituita da un pezzo di quel bosco vivo, che nessuno ha ancora portato alla Biennale... [allusione alla *Land Art*].(13)

Questo passo di *Viaggio musicale* offre una chiave per l'interpretazione del rapporto tra uomo e natura, tra io e paesaggio in Zanzotto: quella circolarità tra mondo interiore e mondo esteriore che è strenuamente, tragicamente, alla ricerca di un'armonia, di cui la genesi di quella «musicchetta figurale» è una forma. Leo Spitzer in *L'armonia del mondo* distingue due tipi di armonia: quella apollinea, pitagorica, in base alla quale il cosmo celeste ordinava il caos terreno e rifletteva la forma perfetta del cielo stellato in quella dello stato con un buon governo, in parallelo all'armonia della poesia simboleggiata dalla lira di Apollo, che rimanda all'unità arcaica tra poesia e musica di cui parlava Zanzotto e che Spitzer lega al pensiero di Agostino; poi, c'era l'armonia dei contrasti, quella eraclitea, la *concordia discors*, polifonica, che Spitzer lega a Ambrogio e si sviluppa con un svolgimento tensivo e generante(14). La musicchetta figurale di Zanzotto corrisponde a questo secondo tipo di armonia, che è anche uno dei punti chiave delle prose sulla natura e sul paesaggio veneto, scritte tra anni Sessanta e Duemila, raccolte in *Luoghi e paesaggi*(15). In Zanzotto, quindi, l'armonia è un concetto musicale riadattato in modo esistenziale, per la relazione tra natura e uomo, da cui deriva il significato del paesaggio che si costituisce come un risultato di tale interazione.

Nella prosa *Eros della terra* Zanzotto scrive che il paesaggio riflette un groviglio di fantasmi che aderiscono al vissuto individuale. Per questo esso rispecchia il significato di eros come lo troviamo nel *Convivio* di Platone, dove è ricondotto alle figure di Poros – ricchezza – e Penia – povertà –, e indica il movimento di un'infinita perdita che cerca un infinito compenso(16). Allo stesso modo il senso dell'eros rappresenta il rapporto dialettico tra la natura e l'uomo: l'uomo insegue nella natura le risorse per il suo sostentamento e la natura così come può elargire può anche sottrarre, in un'ambivalenza tra madre e matrigna, abbondanza e ristrettezza, che alimenta le prove inesauribili per la vita e il benessere della specie umana nel mondo, da cui derivano le forme del paesaggio, esito degli scambi tra uomo e natura. Perciò la natura corrisponde alla messa in atto di una genesi evolutiva continua, in accordo anche con il significato che aveva la *fusis* in Anassimandro e Eraclito, che probabilmente arriva a Zanzotto attraverso Heidegger(17). Accanto a una concezione fisica, o biologica, della natura, ce n'è anche una metafisica, o trascendente, per cui essa rappresenta l'esistente come processo di unioni e contrasti, di generazione e dissoluzione di tutte le cose. In quest'ottica dobbiamo leggere il senso dell'armonia per Zanzotto.

In *Luoghi e paesaggi* la parola «armonia» ricorre cinque volte. In *Verso il montuoso nord* essa esprime l'idea di uno sguardo visionario, rivolto verso nord, alle montagne, come fosse una «luciolina-ghiaccio» e indica un modo di comprendere e amare la natura: «tutto era uno sguardo appellante e visionario [...] una qualche possibilità di armonia, se non presente, futura almeno – che

l'uomo aveva tradito o trascurato, non comprendendo la natura e [...] non amandola abbastanza»(18). Poi, la parola fa riflettere sulle lotte che la specie umana ha attraversato, sui contrasti tra pace e guerra, e dunque sull'evoluzione storica e antropologica: l'«amore per l'armonia», si legge in *Ragioni di una fedeltà*, esprime la «realità di un popolo mai disfatto per preservare la vita, la vita di tutti»(19). Ma l'armonia preannuncia anche uno sguardo ecologico sul rapporto tra l'attività umane e l'ambiente, sulla letterale necessità di armonizzazione fra essi, e implica una coscienza civile. In *Lagune* si dice, ad esempio, che il paesaggio veneto non contiene solo «contraddizioni storiche, ma anche un'armonizzazione incredibile di attività umane»(20). Troviamo, inoltre, un significato estetico dell'armonia, espresso con una critica all'armonia razionale dell'estetica informale, soprattutto per le architetture contemporanee che deturpano il paesaggio, secondo una legge di regolarità e equilibrio apparente che distrugge la possibilità di creazione del bello dentro la natura, come invece aveva fatto per secoli l'arte del passato: l'estetica informale seguirebbe – scrive Zanzotto in *Architettura e urbanistica informali* – una «legge che 'urta' per la sua tenace armonia, invincibile quanto originariamente dissimulata»(21). Infine, l'armonia rimanda anche a un discorso sullo sviluppo successivo al boom economico, che per Zanzotto è «regressivo dal punto di vista dello sviluppo umano»(22). I paesaggi di Tiziano, Giorgione o Cima da Conegliano, dove le figure umane e lo sfondo erano in un accordo appagante, appaiono oggi in una prospettiva di straniamento, così come potrebbe risuonare inattuale la *lactea ubertas* del Metastasio, la stessa che veniva usata per lo stile di Tito Livio(23), quell'abbondanza e ricchezza formale che dava alle sue strofette una 'musica interna' immediatamente trascrivibile. L'armonia tra l'attività umana esteticamente 'bella' e la natura è stata infranta nel mondo contemporaneo e per questo le raffigurazioni degli artisti del passato possono risultare – rispetto all'esperienza che abbiamo quotidianamente del paesaggio – un impressionante sogno fantascientifico.

2. Nelle le prose di *Luoghi e paesaggi* il concetto di armonia passa per una climax: dallo scambio metamorfico fra l'io e il paesaggio, attraverso un'esperienza interiorizzata della natura, fino a una riflessione etica e civile. Una simile parabola si trova anche osservando il modo in cui i riferimenti al campo della musica e, più in generale, della sonorità si sviluppano attraverso i libri di poesia di Zanzotto. Questo campo si contraddistingue per la presenza di alcuni poli significanti che formano forti nuclei tematici. D'altra parte, l'intero lavoro di Zanzotto si può seguire progressivamente per la frequenza alternante di certi nuclei, come nella prosa *Venezia, forse* in cui egli stesso descriveva la configurazione urbanistica della città con il «tema del palo»(24). Esso, infatti, porta segni ritmici ricorrenti fra calle e canali, simili a figure sonore che per Enrico Testa offrono punti di orientamento corrispondenti ai temi comuni della poesia di Zanzotto(25).

Il primo polo è caratterizzato dalla ricorrenza di ogni tipo di suono – sia naturale sia artificiale – e dalla sua assenza, il silenzio; il secondo dal manifestarsi del vento; l'ultimo dall'uso della parola «armonia» e di termini della musica. In tutti i casi viene espresso il significato di armonia in quanto tensione di rapporti, come per l'alternanza spasmodica tra suoni e silenzi, per i moti ventosi che sembrano creare contatti illuminanti ma anche contrastanti tra la natura, le opere umane e la storia, e infine per il linguaggio musicale che offre una lettura meta-poetica delle dinamiche attraverso cui il significato di armonia è rappresentato. Ma l'aspetto più singolare di questi poli è il modo in cui sono articolati sul lungo raggio dell'intera opera poetica.

In *Dietro il paesaggio* (1951), *Elegia e altri versi* (1954) e *Vocativo* (1957)(26), Zanzotto ricorre a molte immagini del suono, del silenzio e del vento. Il suono è quasi sempre associato alla natura: il tuono, la tempesta («ombre remote di tuoni» in *Dietro il paesaggio*, «vischiose larve di bufere» in *Elegia e altri versi*), il grido degli uccelli, il rumore della vegetazione («il mulino che non fa / più rumore che foglia», in *Dietro il paesaggio*; «brusio di muffe e muschi» in *Vocativo*)(27). E il silenzio è una caratteristica quasi fisiologica del paesaggio: «silenzi d'alberi», «silenzio di musco», «celeste dono del silenzio è il mondo» leggiamo in *Dietro il paesaggio*, descrizioni che rafforzano la connotazione paesistica con espressioni come «prospettive di silenzi» in *Elegia* e «mondo che non dà più suono» in *Vocativo*(28). L'antitesi complementare fra suono e silenzio viene amplificata dalla presenza del vento, che ha frequentemente una valenza epifanica e enfatizza la percezione dell'armonia come stato in cui l'uomo è proiettato nella natura e viceversa. Soprattutto *Dietro il*

paesaggio, diviso in quattro sezioni che ripercorrono le stagioni in un macro-arco temporale che va dalla primavera all'inverno, è attraversato da rapporti armonici che sembrano dar forma a una sorta di *musica intellegibilis*, o 'musica di concetti'. L'io e il paesaggio sono così trasfigurati in un'osmosi di percezioni e in una condizione di «endogeneità», come ha notato Francesco Carbognin(29), di familiarità speculare fra loro. All'immagine dinamica dell'acqua si contrappone l'immagine conclusa e circolare della gemma delle colline e del cerchio della luna. Alla vicinanza è sempre contrapposta la lontananza. L'essere 'al di qua' si rispecchia in un 'essere al di là'. Ogni parte fa vedere in differita un'altra, anche grazie agli echi del vento, onnipresente, che attraversa gli alberi, si stende dalla montagna alla pianura, compone un ritmo di accensioni e pause fra sonorità e silenzio: «vento e seta / trama silenzi d'alberi», «i prati ospiti del vento / e i convogli ventosi», «sfatte reti del vento», «piogge consustanziali ai venti», «un'altra pagina del vento», «oltre i limiti del vento»(30).

Nel primo Zanzotto troviamo, dunque, una dinamica di oscillazioni figurali – contenute dentro una cornice ultima compatta che dà l'impressione di una misura stabile – che si riversa anche nella forma. Possiamo dire, infatti, che Zanzotto abbia una percezione armonica anche rispetto alla tradizione: egli non la accetta né rifiuta, ma la considera come una parte di sé e della propria lingua, supportata da un inconscio collettivo di secoli, che ancora resta vitale. Come nella sua cultura musicale l'opera si compenetrava con le canzonette, così il suo rapporto con la tradizione formale sviluppava un amore interno che, attraverso un'armonia di contrasti, ricreava il verso in modo «irrazionale» e «oltranzista»(31). Questo rapporto con la tradizione si può comprendere, come ha indicato Stefano Dal Bianco, soprattutto osservando l'uso della *variatio* ritmica, che dà luogo a una sostanza ritmica che prevale sull'apparenza metrica. Il risultato è un andamento riflessivo e intimamente tragico, dove è sempre evidenziato un contrasto. Infatti, la *variatio* ritmica rompe l'armonia statica e canonica tra parole e metro, e fa individuare le parole nel testo in modo preponderante. Lo scarto che ne consegue impedisce al lettore di attivare una memoria ritmica nel contesto. Per questi motivi, il significato dei termini tiene il focus del discorso globale, ma la tensione psichica è proiettata tutta verso il polo del significante(32). L'impressione è quella di una musica di contrasti alimentata da pause, rallentamenti e da una concentrazione empatica sui termini chiave come quelli in cui sono espresse le opposizioni: ad esempio, «vento» e «silenzio». La *variatio* ritmica e la musica di contrasti che ne deriva rendono la scrittura di Zanzotto molto aperta e flessibile. Se in *Dietro il paesaggio* c'è un contenimento formale e una gamma linguistica limitata, quando Zanzotto inizia a usare vari idioletti e il dialetto la gamma di interpretazione si apre.

3. Nei primi libri di Zanzotto, quindi, la dimensione figurale della musica è espressa soprattutto dalla sonorità del paesaggio. Troviamo solo un'accezione presa dal linguaggio esplicitamente musicale in *Vocativo*, «melodia disposta dal sole»(33), in cui l'uso della parola «melodia» è comunque traslato in un'analogia naturalistica. Con *IX Ecloghe* (1962), *La beltà* (1968) e *Pasque* (1973)(34) questa dimensione cambia. La presenza del vento diminuisce, fino quasi a scomparire nella *Beltà*, e anche l'alternanza tra suono e silenzio, che si sposta sulla ricorrenza di quest'ultimo il quale diventa un «semantico silenzio»(35). Il silenzio inizia, infatti, a convogliare una riflessione metafisica sulla natura e sulla condizione umana. Parallelamente, il linguaggio propriamente musicale si arricchisce, come a sostegno della speculazione del soggetto su una proiezione trascendente, di cui la musica può essere un'analogia descrittiva. La parola «musica», i suoi derivati e il suo gergo formano un *pattern*, che va da termini come «intermezzo», titolo di una sezione di *IX Ecloghe*, a «ritmi», «toni», «intonazioni» e «timbro»(36), al riferimento alla musica leggera in *La Beltà* (la canzone *Le mille bolle blu* di Mina: «mille vigne di mille Renzi bolle blu»)(37). Ma soprattutto, in *La beltà* e in *Pasque*, la musica investe un lavoro sul linguaggio verbale e l'osmosi tra io e paesaggio passa a una tra lingua e natura. Ora è la lingua stessa a essere una specie di organismo vivente. Le priorità non sono più le connessioni semantiche che sostengono l'espressione ordinaria della comunicazione, ma quelle fonematiche – e, musicalmente, si può dire timbriche – che connotano il parlare come un autentico corpo biologico, animale, e naturale nel senso più ampio. Dal momento che una tradizione letteraria e un'estetica 'nobile' – ossia un'idea di *beltà* come codice artistico ideale – risultano anacronistiche rispetto a un contesto in cui tanto il paesaggio quanto l'umanesimo e i suoi valori sono deturpati, Zanzotto affida alle qualità intrinsecamente

musicali della lingua la funzione di riscrittura dell'esperienza. Il «fatto semantico» e il «fatto fonemico» si compenetrano con una dinamica cinetica in cui «saltano l'uno sull'altro nomi e cromi»(38). Le parole e i loro elementi timbrici (come secondo le tecniche del cromatismo musicale), giungono a comporre un «allitterato paesaggio»(39), denso di balbettamenti («pittura-ura», «paesaggio-aggio», «battiture-ure»(40)), onomatopee («programma di pappa, per tutti / ferocemente tutti, voi (sniff sniff / gnam gnam yum yum slurp slurp»(41)), le forme chiamate «glossolalie» e «xenoglossie», frequenti sia in *La beltà* sia in *Pasque*, neologismi poetici con commistioni di più idiomi riprendendo l'idea di una babele dei linguaggi e traendo spunto da quelle che san Paolo chiamava *Glossai*(42); ma soprattutto è riprodotto uno stato regressivo della lingua, il *petél*, la cantilena dell'infanzia in cui nasce il parlare («Là origini – Mai c'è stata origine. / Ma perché allora in finezza e albore tu situi / la non scrivibile e inevitata elegia in *petél*?», da *Elegia in petél*, I; «Bimbo, bimbo! / Secondo cantilena, gira e rigura, mena e rimena / [...] in quale occhio pupilla, piccola pupa, pappo e dindi, / che in trapungere, che in trapunto di omega / tu renitente all'omega, / in che comedia col pappo, col dindi», da *Elegia in petél*, IX(43)). È proprio in questa dimensione originaria della lingua che Zanzotto vede una genesi dell'armonia da preservare: nel «cinguettio della primissima infanzia» si notano «attività muscolari tendenti ad armonizzarsi» – scrive in *Infanzie, poesia, scuoletta* – che sono la «radice di un dire creativo che si congiunge con la stessa possibilità di memoria» e «questo atto di “agnizione” che ancora può verificarsi tra poesia e infanzia non può non alludere all'accezione di un fascio di ipotesi ben diverse, all'attivazione di un quadro “intenzionale” di ritrovata autenticità»(44).

Nell'apparente collasso disgregante della semantica viene auspicato, quindi, un recupero di autentica e originaria armonia – proprio come quella delle esperienze dell'infanzia – tra uomo e natura. Per questo, non deve sorprendere che proprio in libri scritti nel decennio del boom economico italiano – dove come dice Stefano Agosti avviene una progressiva «disgregazione dell'ordine simbolico» e una sua «sostituzione con l'ordine semiotico (ritmo, faticità, ecc.)»(45) – appaia per la prima volta la parola «armonia» nella scrittura poetica di Zanzotto, nello specifico in *IX Ecloghe*: «con mozza lucente armonia», «fummo un amore fummo un'armonia / violenta», «in armonie pur io possa compormi»(46). Quando la possibilità di riscontrare l'armonia nel paesaggio diminuisce, subentrano i riferimenti astratti. Zanzotto sposta la rappresentazione tradizionalmente letteraria del paesaggio a una riflessione meta-poetica su di esso – come se attivasse un «uso transferale della poesia», sostiene Umberto Motta(47) – che coinvolge le dimensioni della psiche. In *IX Ecloghe* l'armonia, ancorché solo astratta, indica una possibilità positiva; ma in *Pasque* si constata un'«armonia in noia»(48), un crollo delle ipotesi mentali di equilibrio che l'io può proiettare sul paesaggio. In testi come *La Pasqua a Pieve di Soligo* è, infatti, messa in atto una «modalità concertante» che attraversa e stravolge sia gli aspetti naturalistici e antropologici del paesaggio sia la loro traslazione meta-poetica grazie alle qualità intrinsecamente musicali della lingua. La poesia destruttura ogni forma del visibile e la interiorizza in una vertiginosa «sensibilità speculativa»(49) che sviscera inconse associazioni mentali e lega la scrittura a una profonda, oscura, lacerata psicologia percettiva.

Filò (1976) è composto per il *Casanova* di Fellini e con un'attenzione per un'esecuzione in musica, come indica anche il titolo dialettale che rimanda alle cantilene per l'infanzia dell'antica cultura veneta. Nei libri successivi – *Il galateo in bosco* (1978), *Fosfeni* (1983), *Idioma* (1986) e *Meteo* (1996)(50) – si verifica una rastremazione intellettuale della rappresentazione del paesaggio. Parimenti la sonorità scompare quasi del tutto a favore del silenzio e il campo linguistico della musica, con la sua sperimentazione verbale, viene portato al minimo. I suoni sembrano smorzarsi e la presenza del vento, manifestazione di una natura in sintonia con l'umano, si annulla. *Il galateo* è l'ultimo libro dove si attraversa la crisi dell'armonia in un ambiente deturpato dall'edilizia e dal consumismo. Ma in questo libro è presente anche una natura – soprattutto il bosco del Montello – che contiene falde di storia, i resti della Prima Guerra Mondiale mescolati agli strati geologici. Per questo ci si imbatte ancora in un'evocazione del vento («vento / ondando di erbe in erbe», «incrinamento sottile dei venti»(51)) che segnala un contatto doloroso con ciò che il paesaggio è divenuto: la sua materia, in cui l'organico e l'inorganico sono fusi, testimonia una sedimentazione tragica del passato, a fronte dell'ignavia attuale o incapacità di comprenderlo. Dopo *Il galateo* si entra definitivamente in una dimensione metafisica, pervasa dal silenzio. In *Fosfeni* – quei bagliori

nel campo visivo provocati da deterioramenti della retina o da stati mentali alterati – il silenzio è collegato a una luce pulsante che intensifica lo spettro del visibile, ne accentua l'interiorizzazione, da cui sembra non ci sia scampo: «lasciarsi invadere dall'inaudibile, dagli extrasuoni», scrive Zanzotto, ma parla anche di un silenzio che «infierisce»(52). Si tratta di uno stato quasi ultraterreno, penetrato nella psiche che pare voglia a tutti i costi sublimare tanto la bellezza quanto la caducità terrestre. In *Idioma* viene purificata la lingua con un ritorno al dialetto. Siccome il dialetto sta scomparendo dalla consuetudine della gente, che ha assimilato un linguaggio appiattito dalla comunicazione di massa e svuotato dai valori affettivi ed etici, esso può assomigliare quasi a un'espressione metafisica del parlare, a «certi sistemi di silenzio» e «certe microvocalità stellari»(53) in cui la lingua si pulisce dai detriti e ritrova la sua autenticità. In questi libri, dunque, sembra di entrare in una prospettiva soprannaturale dove si percepisce una sorta di musica delle sfere cosmologica. La scrittura stessa può essere percepita come espressione di vocalità che combina la voce e i colori (o croma musicali) – come leggiamo nella poesia *Status di indicazioni dinamiche per alcuna ipotesi di musicalità* – per un'auscultazione contemplativa: «certe-queste-corde-vocali / [...] vorrei intuirmi a strami a stormi a sciami / e intavolare e svolgere Blu oro Pluriblù»(54). Ma Zanzotto ha davvero trasformato in un empireo della mente la natura e l'armonia dei contrasti che contiene, il tempo naturale o meteorologico, quello etnologico (della durata storica) e quello vissuto (della durata interiore)? La scrittura è stata assuefatta, come leggiamo in *Meteo*, a un «sordo movimento di luce» che «si distilla in un suono effimero»(55)?

4. In *Fosfeni*, *Idioma* e *Meteo*, il silenzio assomiglia a un campo magnetico: esso trasla in una pseudo-ascesi psichica la natura, con le tracce della storia che contiene – tant'è vero che il vento, *senhal* della natura, è praticamente assente in questi libri –, ma anche una riflessione meta-poetica attraverso un linguaggio legato al campo della musica. In *Sovrimpressioni* (2001) e *Conglomerati* (2009)(56) la dimensione del silenzio si intensifica proprio attraverso l'uso di un linguaggio riconducibile alla musica o agli aspetti della sonorità. La dimensione del silenzio, infatti, diventa una sorta di specola proiettiva della psiche, nella quale l'io non è solo rivolto a una sublimazione del sé e del mondo, ma anche a un attraversamento critico e concreto del paesaggio e del sé in rapporto ad esso. Il paesaggio è, certo, trasfigurato e non restituisce davvero impressioni di autenticità, però è autentico il modo in cui la psiche – proprio per cercare ipotesi di sublimazione – lo ha trasfigurato.

In *Dietro il paesaggio* Zanzotto proponeva, come abbiamo visto, la rappresentazione di uno scambio armonico tra io e natura, che si compenetravano come entità complementari. Nei suoi ultimi libri, con la constatazione che quell'armonia è totalmente impossibile da riattualizzare (neanche in forma violentemente ironica, come ancora nel *Galateo*), egli prova a ricongiungere io e natura disgregati tramite un'operazione della psiche. E quest'ultima non attiva solo l'inconscio – che porterebbe a un puro abbandono estatico al silenzio –, ma anche una dinamica intellettuale che configura il mondo e l'io come 'complessi' di significati che interagiscono ripetitivamente e da cui è impossibile isolare parti o stati risolti. In *Sovrimpressioni* questi complessi sono resi attraverso l'immagine delle comunicazioni dei media, ricche delle 'sovrimpressioni' di frammenti testuali che scorrono in sovrapposizione alle immagini sugli schermi televisivi, combinando messaggi a più livelli. Al paesaggio colonizzato dalla televisione viene sovrapposta la trasformazione del paese d'origine. Per questo riappare la presenza del vento in *Avventure metamorfiche del feudo*, che indica il legame tra presente e passato, un contatto irripetibile con la natura, ma di cui è riconosciuto il valore memoriale: «venti ricchi di scienze, aperti cieli, / venti di evidenti profezie / di lingue nutriti e in lingue / e beatitudini abbagli blu, / ora redimete anche gli ultimi / calcoli erronei del tempo che fu?»(57). Questo panorama è, però, sottomesso alle musiche di sottofondo diffuse d'abitudine nei locali pubblici, come il fantomatico Bar Hopper con «suoni nani / di tossici juke-box»(58), colonne sonore di un fenomeno commerciale assente prima degli ultimi decenni del Novecento. Una sezione di *Sovrimpressioni* si intitola, non a caso, *Canzonette isvide*: i testi parlano della pervasività fastidiosa dei suoni elettronici, da stereo, che invadono e deturpano la vivibilità degli ambienti («alza, alza natura / il tuo stereo, moltiplica i tuoi cupi / cavernosi altoparlanti»(59)). Ma in questo libro riappare anche la parola «armonia», in rapporto alla constatazione di una perdita: così come il ghiaccio delle montagne spaccandosi forma «fratture e disarmonie»(60), in *Avventure metamorfiche*

del feudo si parla di «orme d'armonia» valide solo «in [...] cromie di un passato»(61). Il campo della musica, quindi, torna a essere una chiave di lettura importante, forse una delle più efficaci per l'analisi di quei 'complessi' attraverso cui Zanzotto cerca di interpretare e legare il paesaggio che lo circonda e la sua mente, in una contemporaneità verso la quale egli è refrattario, ma che cerca comunque di leggere con acutezza.

In *Conglomerati* è raggiunta la sintesi definitiva tra uno sguardo trascendentale e un assorbimento del vissuto come materialità pluristratificata. In geologia i conglomerati sono composti di parti diverse che formano le rocce sedimentarie a seguito della compressione di molti livelli di materia. Dal Bianco, citando Zanzotto dal libro-intervista *Eterna riabilitazione di un trauma di cui si ignora la natura*, ricorda che «la metafora [dei conglomerati] è tratta dalle sabbie mobili asciutte che esistono in certi deserti asiatici» e in scrittura si traducono come «nuclei di resistenza» e «neo-concrezioni irrazionali»(62). La scrittura raggiunge un uso della forma che rende conto di un'esperienza psichica irrazionale, che ha introiettato la realtà in quanto assemblaggio di molti enti diversi, situazione che, come in fisica e in chimica, causa attriti e resistenze.

L'esito di tutto ciò potrebbe essere una distruzione o una rinuncia dell'armonia. Invece, proprio attraverso quest'ultima – e la riattivazione del campo musicale in quanto specchio latente dei processi di scrittura – si raggiunge una comprensione dei sistemi complessi: «un fluire impalpabile di energie [...], / violenza, armonia, stabilità, estraneità d'altri pianeti / grido di lontananze, di silenzi a milioni di anni – tema / da inseguire, proseguire, deciptare, ripetere frattalmente»(63). Ciò che spicca in questi versi è l'unione ossimorica tra punti di vista opposti – il grido e il silenzio – in un fluire che si comporta allo stesso modo del frattale, ente che in geometria è composto da dimensioni non intere e può riprodurre l'unità base ad ogni scala. L'armonia dunque – quella dei contrari –, recuperata solo come ricordo nostalgico in *Sovrimpressioni*, viene adesso espansa in una polifonia di suono e spazio. Per questo essa appare molto più di un concetto. Agosti notava che per Pascal non è tanto la mente a «registrare il terrifico dei silenzi stellari o la vertigine dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo» (come in *Conglomerati* seguiamo le tracce del «grido di lontananze» e del «silenzio di milioni di anni»), ma «la potenza del suo strumento verbale», allo stesso modo in cui Zanzotto da «quella ragnatela di linguaggio da lui stesso prodotta e in cui è avvolto [...] ascolta deporsi il silenzio che è fuori di lui, il silenzio del verde del prato in cui è stratificato un infinito altro verde, o il silenzio del grigio della pioggia in cui è stratificato il silenzio del grigio di altre piogge»(64). L'armonia è, allora, una modalità di pensiero e composizione che mescola, come un frattale, i concetti e le fisicità sonore del linguaggio. Perciò inevitabilmente essa genera attriti e resistenze, per i quali la psiche risponde al paesaggio con un'interpretazione del mondo che non solo, come diceva Pasolini, è «metafisica» e «*sub specie aeternitatis*»(65), ma innesta il concetto in concrezioni naturali – del paesaggio, geologico e astrale, del corpo e del linguaggio umano – espresse attraverso la forma del testo.

5. Nella prosa *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, composta nel 1986 e pubblicata su «Il Verri» nel 1987, Zanzotto descrive così la gestazione della scrittura:

[La lingua] non solo come voce, *foné*, ma come lingua-graffio nell'aria, segno movimento degli arti (che è appunto una traccia, un fatto grafico), riassume la totalità del vivere del corpo-psiche. Questa attestazione della presenza di un essere che si dà a sé e agli altri in armonie (e disarmonie) di movimenti, tende ad arrestarsi in un grado massimo di espressione in quanto logos-lingua [...] // Quel tale che da infante è diventato *fans* ed è diventato addirittura un animale che ha il logos (chissà cos'è questo animale che "ha" il logos: che cos'è "avere" il logos?) e ha piegato il suo dire verso quell'area che sente come propria della poesia, ha dovuto [...] rischiare il tuffo in un vuoto [...]. È comunque molto improbabile che si possa parlare di quel momento esatto in cui si è verificata la precipitazione chimica, la catastrofe o il cortocircuito [...] [metafora usata da] molti poeti per indicare il loro *atto*. È questo, si potrebbe dire, lo scatto della *Gestalt*, in cui tutto si assesta e viene completato, integrato in un'impensata unità. Cortocircuito per altro è un'espressione che allude anche a qualcosa di negativo: è ciò che fa saltare i circuiti. [...] Così il destino della "poesia" in tale quadro di tensioni è quello di manifestarsi come un mero significante che regge un immenso gioco di significanti ma scava per contraccolpo incontenibili, infinite nostalgie di significato, come un *flatus vocis* [...]. Uno che dica "poesia" partendo dall'idea di *Heimlich*, di casalingo,

di stare a casa sua, nella propria conchiglia, si trova poi a ridosso i 273 sotto zero dello spazio cosmico, dell'estraneità assoluta. E ciò avviene anche per aver spinto egli ciò che è di un microcosmo, soprattutto come lingua, a funzioni impossibili di macrocosmo. (66)

La composizione nasce da un darsi espressivo del soggetto attraverso la lingua in «armonie (e disarmonie) di movimenti» che connettono la parola al corpo. Il riferimento alla metafora sonora/musicale torna anche in un'altra occasione in cui Zanzotto è chiamato a discutere sull'argomento della gestazione della poesia. È il 1992 e l'intervento prenderà il titolo di *Versi provvisori*. Discutendo sul modo in cui il dire e il vedere si combinano quando nasce un testo, egli afferma che la poesia «è soprattutto vocalità, oralità, ma ad un certo punto essa si incanala naturalmente in una specie di partitura visibile e decifrabile, come se fosse musica scritta, sullo sfondo poi di movimenti del corpo, movimenti delle corde vocali, movimenti degli occhi di coloro che cantano, di coloro che danzano, e sono tutti elementi che si trovano appunto lungo lo stesso asse»(67). L'affinità tra la composizione poetica e quella musicale è, quindi, rafforzata da una sovrapposizione completa tra la fisicità vocale/sonora dell'una e dell'altra. Ma se la musica si avvale soprattutto della fisicità dei suoni, in scrittura la componente concettuale del legame tra significante e significato genera altri problemi. Il modo in cui il concetto – il logos – si combina con la vocalità/sonorità delle parole apre, infatti, diverse condizioni. Da una parte, le possibilità espressive che in poesia si hanno con i significanti, cioè con le componenti che riflettono gli aspetti sonori della lingua, non si risolvono in un rapporto biunivoco tra le parole e il loro significato, la forma e il concetto, la lingua e il logos («il destino della “poesia” [...] è quello di manifestarsi come un mero significante che regge un immenso gioco di significanti ma scava per contraccolpo incontenibili, infinite nostalgie di significato»). Dall'altra parte, la complessità delle intersezioni tra la lingua e il logos non solo fa interrogare sul modo in cui chi scrive usa i significati, su come l'essere umano conosce le cose («che cos'è “avere” il logos?»), ma fa notare anche che l'armonia non è un semplice disporsi estetico di movimenti. Essa è una struttura profonda, esistenziale, del concepire la poesia come chiave di lettura del mondo, dove lo scatto della *Gestalt*, l'innescò dello scrivere, si alimenta per tensioni come in una «precipitazione chimica», una «catastrofe» o un «cortocircuito».

Di questa idea di poetica abbiamo manifestazioni più frequenti a partire dagli anni Ottanta, nelle raccolte in cui la riflessione astratta di Zanzotto incomincia a farsi preponderante. Ma è in *Conglomerati* che la poesia diventa un atto ontologico e epistemologico davvero totale. Per Zanzotto il testo, come dice Tassoni, indicherà allora un completo «rimettere in discussione la conoscenza materiale delle cose»(68), perché attraverso la poesia il soggetto trasforma il suo essere in rapporto alle cose e le cose appaiono in una rete di senso diversa, ampliata. Il testo non può perciò porsi come una rappresentazione della natura, indicando l'armonia (o la disarmonia) tra questa e il soggetto (dall'armonia di *Dietro il paesaggio* alla disarmonia del *Galateo in bosco*). L'armonia del testo è l'acquisizione di un processo compositivo, che esprime una conoscenza interdipendente del sé e delle cose. Per questo, il riferimento che Zanzotto fa alla poesia come catastrofe potrebbe sembrare non molto diverso dalla definizione che ne dà Derrida: uno «scarto dalla natura», che riposiziona l'innaturalezza ottenuta come sguardo necessario e proprio dell'innaturalezza fa una nuova naturalità per avere una maggiore cognizione della natura stessa(69). Tornando alla prosa del 1992 *Versi provvisori*, subito dopo il paragone tra la parola e la musica leggiamo:

Il fatto di non arrivare all'esplicitazione poetica corrisponde ad un permanere in uno stato caotico, che è fervidissimo di spinte iniziali e straordinariamente ricco di imprevedibilità ma anche di mille squilibri. In questi ultimi anni anche la meditazione scientifica e matematica si è sviluppata attorno al tema del Caos, rispetta a quella precedente che era tutta fondata sul Cosmos. Per questa situazione si può benissimo riprendere il bellissimo vocabolo joyciano chaosmos, caos e cosmos fusi insieme. È questo caos che ha dentro tanti piccoli cosmi che baluginano tra esserci e non esserci, possono durare un attimo e poi svanire nel nulla [...] quel caos che vuole diventare cosmos o che vuol spezzare falsi cosmi, per entrare attraverso un caos attraverso qualcosa di nuovo.(70)

L'armonia estetica fra io e paesaggio del giovane Zanzotto poteva andare di pari passo con le scienze che fondavano i loro esperimenti sulla lettura dei fenomeni in base a un cosmo. L'armonia ontologica e epistemologica del tardo Zanzotto si attua come cortocircuito che attraversa la fusione di caos e cosmo. Tale fusione non riguarda solo la vita interiore – così il «chaosmos» di Joyce e, più in generale, la poetica dello *stream of consciousness* –, ma la realtà stessa che è una stratificazione di complessi – naturali, antropici e psichici –, espressi nelle metafore delle sovrimpressioni e dei conglomerati. Perciò la scrittura con attrito e resistenza prova a «rappresentare congiuntamente il cosmo e il caos» – dice Dal Bianco –, per il «bisogno di stare nel mezzo e accettare la continua oscillazione interiore fra sacro e non sacro, fra memoria e dismemoria, fra ragione e follia, fra intelligenza e idiozia, fra ratio umana e bestialità, fra psiche e soma». La poesia è la composizione di un'armonia dei contrari come un «perno dialettico» e una «vibrazione ultrasensibile che deve reggere il peso delle trasmutazioni interne a ciascuna opposizione»(71).

In questa dialettica il testo viene riconfigurato: non è più solo una forma ottenuta dalla disposizione ritmico-concettuale, ma un ambiente dove la disposizione di ritmo e concetti è determinata da una inedita spazialità testuale che ci contiene e si attraversa.

6. La poesia che apre la sezione *Il cortile di Farrò e la paleocanonica di Conglomerati*, si intitola *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante (prima versione e seconda versione)*(72). Farrò è una piccola frazione nel comune di Treviso e il termine «paleocanonica» suggerisce uno sguardo che riporta a un passato in cui la natura e le architetture erano legate da un'armonia paesaggistica come, secondo Zanzotto, accadeva per i castellieri veneti, piccoli insediamenti o villaggi fortificati risalenti addirittura all'età del bronzo o del ferro. In un primo momento, come in *Avventure metamorfiche del feudo di Sovrimpressioni*, il testo può dare l'impressione di un approccio nostalgico al passato, per cui l'armonia si rivela una condizione estetica e ambientale perduta. Ma *Osservando dall'alto...* è un testo che in realtà esplicita l'armonia come condizione ontologica e epistemologica, e lo fa ricorrendo a un contatto tra l'atto poetico e la musica di György Ligeti.

Non esistono testimonianze di Zanzotto su Ligeti. Tuttavia, non deve sorprendere che il compositore possa aver esercitato su di lui un'influenza, soprattutto grazie al tramite della cinematografia di Stanley Kubrick. Fino agli anni Sessanta, infatti, Ligeti poteva essere considerato un musicista poco conosciuto che operava nei circoli tedeschi dell'avanguardia. La sua attività consisteva principalmente nell'impegno a teorizzare la composizione timbrica, nel lavoro sulla scrittura micropolifonica e nell'esplorazione delle possibilità spaziali di una scrittura orchestrale in tridimensione. Nel 1968 Kubrick ricorre a diversi brani della produzione di Ligeti – da *Atmosphères*, *Requiem*, *Lux aeterna* e *Aventures* – come materiale sonoro per molte scene mute di *2001: Odissea nello spazio*. Il film, tratto dal racconto *La sentinella* di Arthur C. Clarke e dal suo romanzo, intitolato come la pellicola, che lo scrittore pubblica nel '68(73), mantiene nella sceneggiatura alcuni elementi della narrazione originale: ad esempio, l'immagine del monolito o l'idea dell'evoluzione della specie umana nelle sue diverse fasi. Tuttavia, Kubrick dà un'apertura di letture, che legano il discorso fantascientifico a riflessioni sul destino dell'uomo nell'universo rispetto a entità trascendentali. Il film non offre risposte narrative, o verbali, esplicite, ma dispiega un'«esperienza visiva» che, come sostiene Kubrick, «oltrepassi le categorizzazioni verbali e penetri direttamente nel subconscio con un contenuto emotivo e filosofico»(74). Per la messa a punto di tale esperienza l'impiego della musica diventa cruciale: sia dal punto di vista della tipologia dei brani scelti, sia per la quantità di tempo che occupa la musica, sia per l'interazione particolare tra musica e materiali sonori grezzi. La durata complessiva del film è di 143 minuti, di cui la musica occupa 62' 44'', così articolati: 30' 46'' di Ligeti, 20' 12'' di Johann Strauss, 6' 56'' di Aram Khachaturian e 4' 46'' di Richard Strauss(75). La musica non è sovrapposta ai dialoghi, ma molto frequente è la sovrapposizione a suoni meccanici – il rumore bianco in vari gradi filtrato dal motore dell'astronave o il suono sinusoidale come segnale radio del monolito – o al respiro delle persone. Questa sovrapposizione si verifica soprattutto con i brani di Ligeti, scelti da Kubrick per la capacità di creare una cassa di risonanza alla dimensione grezza del suono e alla forma di sonorità virtuale richiesta dall'ambientazione di un film che racconta un viaggio nello spazio. I frammenti da *Lux aeterna*, in particolare, sono impiegati nella scena del monolito nero, trovato dagli scienziati

all'arrivo nel cratere lunare Clavius. Al momento dell'apparizione del monolito si propagano le prime battute del brano di Ligeti insieme ai rumori dell'astronave, creando un'atmosfera vertiginosa e mistica, in cui la sovrapposizione delle varie sonorità amplifica il senso di mistero e del vuoto dello spazio. La musica di Ligeti favorisce la possibilità – per gli scienziati, e per gli spettatori (che guardano lo schermo vedendo le schiene degli attori, proiettati in una contemplazione che virtualmente li ingloba, che è resa corale) – di interrogarsi sulla sostanza dell'universo e sull'ipotesi di una forma di vita superiore. L'incastro tra i suoni della composizione e i rumori meccanici favorisce uno stato in cui l'empatia degli esseri umani è catapultata verso l'indifferenza dello spazio siderale. Per Kubrick, infatti, è proprio la concezione di questo stato a portarci a «accettare le sfide della vita all'interno dei limiti della morte» e a trovare così per la nostra specie «un senso e una realizzazione autentici», perché «per quanto vasta sia l'oscurità, dobbiamo procurarci da soli la nostra luce»(76). Ma quali sono le caratteristiche strutturali della musica di Ligeti per cui Kubrick può farne uso come naturale espansione della componente rumoristica dei materiali sonori del film, che intensificano la riflessione trascendentale dell'uomo sul suo destino e sull'universo? Queste caratteristiche possono essere messe in parallelo con il significato dei riferimenti a Ligeti nel testo di Zanzotto e con alcune sue scelte compositive?

Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante ha due versioni. La prima contiene quattro riferimenti espliciti a *Lux æterna*:

Imprevista sosta, in tre, al crepuscolo
davanti al feudo sbarrato – in un paese guasto

Questo fremere circonvolvente e così
in sé e nel dovunque disperso
chiomette d'alberi distratti, stufi, stinti 5
questa febbre già sparita ma attiva
ma non del tutto convinta d'essere attiva
foglie febbrili foglie – brividi – scaglie
lux æterna divenuta scaglie fabbrili
ombra purissima o meglio ombra colma placata 10
e infine impura
inattività all'occhio, alla mano eliminabili.
Ombra/luce laggiù nel lontano feudo
in cui stavano attoniti-internati
COSE 15
oggetti utensili carri tini forse rastrelli mazzuole
ma non si facevano sapere
dati in bilico tra cose, persone e musiche
tutte differite in
quarti di tono ligetiane luces – 20
era tutto così, e più o meno che tutto
raccolti insieme arraffati all'impossibile
arruffati da una artigianale acribia
nell'atto di – molto invano – farsi scrivere
o appena scorgere o 25
appena di apparire
poco vogliosa LUX ÆTERNA
Vento: venerazione e in sé sostentamento ma
poco o nulla convinto, chi voleva convincere, chi
convinceva? Qui tutto 30
si riporta al venerare
tremare onnipresente oppure lontanissimo
Vento circonvolvente in motilità di fronde
Vento in GRIGIO CREPUSCOLO DI LUGLIO
forse già ardente, ora pacato 35
come in venerazione di un'
altra possibile superveniente natura
di altre nature altri moti
in fronduscole semicieche
infinitamente variate e sempre familiari 40
ai più delicati deliri – di non – sospiri – respiri

deliri in frammenti di tono di veneranti
 semi oscurità - / vocalità / LUX ÆTERNA di foglie:
 non pienamente sommergeva 45
 non pienamente eccitava
 Paesaggio sbarrato cancello rettamente
 Sbattuto in faccia inchiodato – con delicate / stremanti
 vertigini di grigi
 o grigi lugli di ieri o futuri – 50
 per venerazioni e nature e per sempre
 immature passioni
 inestinguibilmente adatte – o sfuggite a – frustrazioni
 Dammi il seno ora, ora, subito ben puttana,
 da dietro la grata, dalla mia passione generata – 55
 ed innocente figlia manigolda – da
 [[dietro la folle griglia sigillata
 (Sprachgitter?)(77)

Con una ricorrenza in minuscolo («lux æterna»), due in maiuscolo («LUX ÆTERNA») e una che menziona nell'aggettivo il riferimento a Ligeti stesso («ligetiane luces»), questa poesia mostra un incastro incalzante tra una forma circolare superficiale e una circolare profonda. La prima è determinata dal ritorno del tema della grata nell'incipit e nell'excipit, entrambi marcati da due note d'autore. Nell'incipit – per il quale Zanzotto usa il sottolineato, oltre a separarlo con uno spazio bianco dal resto del testo – si parla del tramonto, quando la vista del paesaggio è conturbante, non si possono percepire con nettezza i colori e le forme delle cose per via del degradare della luce nel buio. Il senso di imprevedibilità e sospensione è rinforzato dal mondo in cui viene formulata la nota, che rinvia a *Due nel crepuscolo* di Montale dalla *Bufera* quale sottotraccia testuale, ma contiene ambiguamente una cripto-citazione («un altro poeta») a Robert Browning, in particolare a *Two in the Campagna* ritenuto da Montale uno fra i testi migliori del poeta inglese(78). L'idea di una visione ostacolata – come la nota stessa contiene una spiegazione vaga – diventa una guida per entrare nel testo grazie all'immagine del «feudo sbarrato»: il paesaggio natale di Zanzotto si è trasformato, la sua riconoscibilità rispetto al passato è compromessa, è persa l'armonia tra l'uomo e la natura a tal punto che appare un «paese guasto» con il recupero del sintagma dantesco per enfatizzare la violenza corruttrice dell'uomo («in mezzo mar siede un paese guasto», *Inf.* XIV, 94). La grata è un'allegoria – tanto per la visione offuscata dall'alto al crepuscolo quanto per una riflessione etica – che si propaga in due riprese successive: nell'immagine degli oggetti «attoniti-internati», che giacciono in basso nel campo visivo di chi guarda come irretiti da una condizione di prigionia, e poi in quella del «paesaggio sbarrato» associato per analogia agglutinante con il sostantivo «cancello» e con l'avverbio «rettamente», da intendersi in senso traslato per la configurazione delle sbarre del cancello che cadono appunto come linee rette e bloccano il passaggio. Infine, l'allegoria della grata torna nell'excipit, dove compare – come indica Zanzotto stesso in nota – il riferimento alle *Carità romane* (già nella poesia in due parti *Carità romane I e II* di Sovrimpressioni(79)), ispirata dall'iconologia di cui parla Valerio Massimo (*Caritas romana*, dal *Factorum e dictorum memorabilium*, IX): una figura femminile che offre il seno attraverso la grata per nutrire in modo anomalo chi è prigioniero. Tuttavia, in Zanzotto non si tratta di una benevola madre, bensì di una donna che si comporta come le «anguane», che nel folklore veneto erano «abitatrici dei boschi, pericolose» («Abbeverarci a mammalle di filiali anguane mammane», *Carità romane*, II). In *Osservando dall'alto...* non resta nemmeno il riferimento alla «mammana», levatrice o balia, e la figura è descritta come meretrice («dammi il seno ora, ora, subito, ben puttana»). C'è un rapporto erotico e violento di odio e amore tra l'io e la natura che non può più nutrirlo, soddisfarlo, che gli parla con un linguaggio duro e impossibile da sciogliere come il composto tedesco *Sprachgitter* di Celan, titolo della sua raccolta del 1959, che potremmo tradurre come «grata della lingua», ma che in italiano non restituisce l'immediata forza di sintesi dell'originale(80). Nella prosa del 1990 *Per Paul Celan* Zanzotto scriveva che la sua originalità linguistica «si inoltra negli spazi di un dire che si fa sempre più rarefatto e nello stesso tempo quasi mostruosamente denso» per via delle sue «incredibili “fughe” e “strette” lungo scale (musicali e non)» come «geologie e doppi fondi improvvisamente tranciati» che conferiscono al discorso la movenza di «qualche cosa di definitivo, ma come di lapide che sia metafora tanto di una eternità

mancata quanto di una morte che resta pur sempre “inquietata”, inulta»(81). Il senso di qualcosa di definitivo, reso linguisticamente grazie al lapidario composto tedesco in chiusa, è esattamente l'intento della visione di sintesi che *Osservando dall'alto...* vorrebbe trasmettere. È una sintesi data tanto dalla circolarità di superficie della struttura del testo, in cui incipit e excipit si richiamano combaciando, quanto da una circolarità profonda. In quest'ultima la rarefazione e la densità, la riflessione sulla finitezza mortale e sull'eternità si combinano ricreando una tensione simile a quelle «strette» e «fughe» celaniane, portate a una diversa dimensione che trova un controcanto nell'interazione con la musica ligetiana.

7. La circolarità profonda di *Osservando dall'alto della china il feudo sottostante* e i legami con Ligeti possono essere letti partendo dalla nota d'autore con cui è spiegato il riferimento alle *Carità romane*, che termina con la citazione di *Furore* di John Steinbeck (*The Grapes of Wrath* del 1939(82)) dove il tema iconografico è per Zanzotto «riproposto in forma diversa nel nostro tempo»(83). Il romanzo racconta degli effetti della meccanizzazione agraria sulle lande dell'est degli Stati Uniti, quando i coloni sono costretti a abbandonare le proprie case, distrutte per la messa a produzione industriale dei terreni, e ad andare verso l'ovest nella speranza di ricostruire ciò che tragicamente gli è stato sottratto. Ma, costretti a condizioni di vita che rasentano la schiavitù, essi sono spinti a comportamenti ribelli, ferini, nei confronti di uno stato che li ha abbruttiti, ma del quale restano sostanzialmente prigionieri, impossibilitati a far riconoscere i diritti di cittadini e di lavoratori. Nella scena finale, Tom, il giovane protagonista, colpevole di azioni violente contro la forza pubblica, considerate tuttavia necessarie perché rivendicano una giurisdizione a favore della dignità umana che gli interessi produttivi dello stato hanno calpestato, decide di abbandonare la comunità in cui la sua famiglia insieme a altri migliaia di coloni sono relegati. Il monologo ricalca la fisionomia di quello di un eroe tragico, articolato con l'anafora incalzante della frase «I'll be there», e viene pronunciato come se il protagonista fosse su un piano ormai molto distante dall'ambiente che lo circonda. Il suo pathos è quello di un uomo che guarda la terra e la vita grama dei suoi cari da un punto di osservazione in cui tanto ciò che lo circonda quanto ciò che prefigura per il suo futuro si accavallano. I contorni di queste proiezioni, ognuna delle quali segue la ripetizione dell'assertivo «I'll be there», non sono netti, ma sfumano l'uno nell'altro e, come in *Osservando dall'alto...* di Zanzotto, producono una visione in cui l'immediato presente è messo in connessione a un senso che lo trascende, il limite asfittico dell'immediato è legato a un'utopia di giustizia e verità, anche se entro un tempo sospeso, imprigionato, dal quale le proiezioni si possono configurare solo come attraverso una grata.

L'apprensione di Zanzotto per il paesaggio rurale violentato dall'industrializzazione, trova nella denuncia del romanzo di Steinbeck la testimonianza di una irreversibile mutazione storica e antropologica che riguarda un'epoca intera. La condivisione morale del problema politico è resa testualmente con uno stato di sospensione che – in *Osservando dall'alto...* come nella scena finale di *Furore* – crea una spazialità statica, ma al tempo stesso non immobile. Attraverso tale spazialità viene esplicitato il senso di un'armonia non più estetica, ma ontologica e epistemologica. Come abbiamo visto in precedenza, negli ultimi libri di Zanzotto l'armonia diventa una modalità compositiva per leggere il mondo e assomiglia a un frattale: contiene cioè più dimensioni intere che possono essere riproposte a varie scale, e pertanto una commistione di fissità – rappresentata da ciascuna dimensione – e di movimento – rappresentata da un loro divenire proiettivo. In questo modo la poesia esercita una dialettica tra gli opposti: l'io e la natura defraudata della sua integrità, il presente e un'ideale superamento dei limiti temporali, il caos e il cosmo, il terreno e l'ultraterreno, il contingente e l'assoluto. Un simile stato di staticità percorsa da movimenti si trova nella scena del monolite di *2001: Odissea nello spazio*, soprattutto grazie alle sonorità miste fra le prime battute di *Lux aeterna*, il suono sinusoidale del monolite e i rumori dell'astronave, e riesce a far riflettere gli spettatori sui limiti umani e sullo spazio siderale. Nel testo di Zanzotto si trova uno stato simile, che può essere tracciato seguendo tre livelli: quello di alcuni sostantivi topici; quello degli ossimori; quello dei sintagmi che rimandano all'armonia come idea fondativa di una poesia che è «perno dialettico»(84) fra gli opposti, per la quale Zanzotto ricorre a un'immagine di spazialità dove staticità e movimento si compenetrano proprio come in *Lux aeterna* di Ligeti. Quest'idea della

poesia prova a comprendere i fenomeni come resistenza rispetto a una realtà complessa, composta di forze contrastanti, che si offre metaforicamente come attraverso una grata.

I sostantivi «sosta», «crepuscolo», «febbre», «ombra» rimandano a una condizione di blocco, sospensione, indeterminatezza. Questa si caratterizza per la presenza del vento, tipico *senhal* della natura in Zanzotto, che tuttavia assume un valore particolare. Esso è «circonvolvente», genera una propagazione di richiami centripeta, e si estende attraverso una trama fonica marcata dall'allitterazione della *v*: «venerazione», «superveniente», «veneranti», «vocalità», «vertigini». Il vento, così come il colore grigio, indica un tentativo di attraversamento della totalità dell'essere. Si potrebbe dire – con Dal Bianco – che anche il vento (come l'armonia) non abbia più solo una connotazione estetica, semplicemente paesistica, ma diventi «*senhal* di poesia», rimandando all'associazione etimologica *in-ventum/in-venio*, ossia inventare, dunque creare poeticamente, ma anche trovare, reperire, come per il *trobar* della lirica delle origini(85). Il vento «circonvolvente» consente l'apparizione delle cose in forma ossimorica, perché esse si danno sempre in una parvenza di «ombra/luce», al limite tra l'impossibilità di chiarezza e la lucida agnizione.

Questa dimensione di limite fra la luce e l'ombra si propaga per l'intero testo e i riferimenti a *Lux aeterna* nei punti in cui la staticità della sospensione viene improvvisamente animata da movimento. All'inizio della poesia, il paesaggio è in stallo «in sé e nel dovunque», nel suo presente e in un'infinità incalcolabile, come fosse affetto da una febbre che va e viene, «sparita» ma «attiva». Lo stallo viene sciolto dal primo riferimento a Ligeti: «foglie febbrili foglie – brividi – scaglie / lux aeterna divenuta scaglie fabbrili», dove l'immobilità di «febbrili» (la condizione di blocco) è disteso nella dinamicità di «fabbrili» (l'aggettivo suggerisce un qualcosa di produttivo) con un'assonanza reciproca tra i due termini che rafforza la connessione tra la stasi e il moto. Più avanti leggiamo «dati in bilico tra cose, persone e musiche / tutte tutte differite in / quarti di tono ligetiane luces»: i rapporti tra le entità animate e inanimate del paesaggio appaiono in differita, come per i quarti di tono della musica di Ligeti che ristrutturata le norme tradizionali – vedremo in dettaglio tra poco – in una composizione per timbri. Il manifestarsi in differita delle cose è indicata dalla metafora visiva e musicale di un essere che si fa «appena scorgere», che «appena» accenna a «apparire» come la «LUX ÆTERNA», ora menzionata in maiuscolo e ripresa in maiuscolo, con giustapposizione analogica, nei versi «deliri in frammenti di tono di veneranti / semi oscurità - / vocalità / LUX ÆTERNA di foglie».

I quarti e i frammenti di tono rimandano alla percezione di un paesaggio sonoro in cui si individua quella che Montale definiva la capacità di Zanzotto non di saper «descrivere» ma «circoscrivere», creando una «mobilità tra il fisico e il metafisico» grazie a movimenti percussivi(86). Infatti, il senso di staticità di *Osservando dall'alto...* è sempre percorso da moti, come un «mormorio contraddittorio appena al di sopra del nulla»(87), ma soprattutto dà l'impressione di uno «spessore polifonico»(88) che può essere messo in parallelo con le ricerche di Ligeti sulla musica statica.

Fra il 1957 e il 1961, mentre si trova presso lo Studio del WDR di Colonia, Ligeti elabora un'idea di musica composta per «colori orchestrali, superfici e stati sonori lenti, quasi immobili, che si succedono in un'atmosfera di sospensione, senza una direzione e senza una logica formale di tipo consequenziale»(89). Egli teorizza la composizione per timbri, che rompe le regole 'tradizionali' della melodia, del ritmo, dell'armonia e della forma e le riplasma in base ai valori di altezza, durata, intensità e attacco. L'esito di questa sperimentazione porta alla spazializzazione del flusso temporale e rende lo spazio la dimensione primaria della musica. Negli anni Cinquanta l'idea di musica come arte del tempo inizia a essere criticata, soprattutto negli ambienti d'avanguardia: si cercano procedimenti che annullino la direzionalità del tempo musicale e diano rilievo alla funzione dello spazio reale negli effetti della composizione. Il risultato è un senso di staticità, per cui il singolo atto viene inglobato da una molteplicità di eventi e reso uno stato sonoro. Negli stati sonori il tempo musicale tradizionale, con le accelerazioni e i rallentandi, che orienta la percezione del brano, è quasi del tutto annullato. Nella prosa teoriche sul cambiamento della forma musicale attraverso l'uso dei timbri (1958-1960)(90), Ligeti argomenta la sua ricerca timbrica per una spazializzazione temporale, a partire dalle riflessioni di Adorno nella *Filosofia della musica moderna*. Discutendo della forma in Stravinskij, Adorno parla infatti di «pseudomorfosi con la pittura», che poteva essere avvicinata al montaggio cinematografico; inoltre, afferma che la forma di Debussy ha dissociato la continuità temporale, perché quello che può apparire «un processo di

stasi seguite da risoluzioni» è reso piuttosto «come vicinanza di colori e superfici, al pari di un quadro» con l'effetto di simultaneità percettiva(91). Debussy offre il modello di una forma senza sviluppo con blocchi sonori che si compenetrano. Questi ultimi sono ancora più autonomi in Stravinskij, dove la spazializzazione è assoluta e qualsiasi traccia di un'atmosfera dell'esperienza soggettiva del tempo viene cancellata, generando un passaggio dal *temps-durée* di Bergson a un *temps-espace*(92).

Ora, per Ligeti la vecchia musica mostra una gestione del tempo logica, che assomiglia al linguaggio verbale, dal momento che attraverso le sue cadenze è possibile restituire la direzionalità fra ciò che è trascorso e ciò che è in divenire. Questi aspetti vengono annullati con la composizione per timbri, che crea uno spazio immaginario, in cui «il tempo e lo spazio appaiono sempre appaiati» come nella «nostra astrazione» e nel «nostro mondo concettuale»(93). I brani sono concepiti allo stesso modo di architetture spaziali in cui i timbri regolano i rapporti di estensione tra alto e basso e di profondità tra lontano e vicino. Fra i modelli della composizione per timbri – oltre a Debussy e Stravinsky – c'era Mahler, che con modulazioni e combinazioni timbriche aveva dato spunti di illusioni spaziali, come nelle tecniche di riprese e continuo per effetti di sospensione, che dilatano la temporalità esecutiva e rallentano le approssimazioni verso le chiuse. Ad esempio, l'ultima parte del *Canto della terra* – ambientata al crepuscolo come *Osservando dall'alto...* – contiene quantitativamente, secondo un modulo di tre, le temporalità delle parti precedenti e dilata in senso panico il movimento finale dell'opera. Anche in *Osservando dall'alto...*, d'altra parte, il numero tre, che appare fin dal primo verso («Imprevista sosta, in tre, al crepuscolo»), viene iterato in triadi di sostantivi e aggettivi in catena che generano effetti di *ralenti* (foglie/brividi scaglie, cose/persone/musiche, deliri/sospiri/rispiri; distratti/stufi/stinti, raccolti/arraffati/arruffati).

La composizione per timbri è realizzata da Ligeti fin da *Volumina* (1961-1962). La forma dipende dai volumi delle masse sonore nello spazio. Con opere subito successive come *Apparitions* e *Atmosphères*, l'uso dei timbri viene perfezionato grazie all'uso dei cluster, complessi sonori formati da sovrapposizioni di note in rapporto di semitono, che si fondono in un'entità superiore. Questi complessi si caratterizzano per la *sonorität*, effetto micropolifonico a metà tra il suono e il rumore, che agisce attraverso un'iridescenza sonora. La micropolifonia di Ligeti si trasforma così all'interno delle suggestioni timbriche e la struttura del brano non è percepibile con elementi palpabili (armonie definite, ritmo preciso o melodie specifiche) perché tutto si concatena, generando nell'ascoltatore l'illusione della spazializzazione temporale: una prospettiva immaginaria, una vicinanza e una lontananza, una profondità e un'altezza.

Con *Lux aeterna* l'uso dei timbri raggiunge una totale trascendenza. Il brano venne scritto dopo il *Requiem* del 1965, nel quale Ligeti aveva già iniziato a riflettere sullo stile della messa funebre e sull'idea di musica connessa a un'eternità divina. Quando Clytus Gottwald gli propose di scrivere un pezzo per la Schola Cantorum di Stuttgart(94), non esitò: tra il luglio e l'agosto 1966 compose *Lux aeterna* per sedici voci a cappella. Il brano ha un modo inedito di articolare la micropolifonia, strutturata per rapporti tra passaggi omofonici – suoni stazionari – e porzioni elaborate canonicamente. Vi è un'originale tecnica di trasformazione: dalle complesse parti canoniche, che formano dei cluster, si propagano progressivamente dei suoni stazionari, i quali a loro volta si trasformano in formazioni canoniche che contengono lo sviluppo di altri cluster. L'ascolto produce l'impressione di diffuse immagini sonore alternate con morbidi movimenti espansivi(95). Questo processo può essere paragonato a uno stato in cui dapprima si scorge un oggetto in tutti i suoi dettagli, ma poi si alza la nebbia e i contorni incominciano a farsi indistinti, fino a che l'oggetto non diventa invisibile. Poi la nebbia si dissolve e emergono nuovi contorni, prima solo come tracce vaghe e poi come immagini definite. Si tratta di un effetto sonoro in cui la chiarezza e l'offuscamento producono un'associazione ottica, proprio come in *Osservando dall'alto...* di Zanzotto la luce del tramonto in bilico tra bagliore e buio porta a apparizioni e sparizioni modulate. La micropolifonia timbrica di *Lux aeterna* diventa micropolifonia prospettica nella visuale sul paesaggio di Zanzotto. Inoltre, la temporalità del testo di Zanzotto si trasforma in una spazializzazione temporale. Ora, in *Lux aeterna* l'idea di musica come spazio porta a articolare la forma almeno secondo questi tre aspetti fondamentali: le strutture motiviche sono disposte in rapporti reciproci, le direzioni temporali sono intercambiabili e vi è un raggruppamento attorno a un asse centrale che fa sì che i suoni in successione e quelli simultanei vengano unificati. *Lux aeterna* è

divisa in quattro parti, ognuna delle quali inizia con un canone seguito da un suono stazionario, ma all'inizio della terza parte – esattamente al centro della composizione – l'inizio del nuovo canone e del suono stazionario coincidono. Si può suggerire questa suddivisione di massima(96): la prima sezione è aperta da un complesso di voci femminili, seguito da soprani e tenori che intonano «luceat» e, quindi, da un basso falsetto per l'invocazione «Domine»; la seconda sezione è occupata da un complesso di voci maschili; la terza sezione si apre con un *Tutti*, seguito da voci maschili e, poi, dalla seconda invocazione «Domine»; la quarta sezione inizia con voci maschili e femminili e in chiusa l'intonazione di «luceat» dei soprani e dei tenori. Oltre all'intensificazione attorno all'asse centrale, con il *Tutti* che dà l'impressione di una cristallizzazione del tempo, si nota – ad esempio – che l'apertura e la chiusura del brano hanno temporalità intercambiabili. Ma significative sono anche le corrispondenze reciproche di «luceat» nella prima sezione e nella quarta, e dell'invocazione «Domine», sempre nella forma di suono stazionario, alla fine della prima e alla fine della terza sezione.

Anche *Osservando dall'alto...* di Zanzotto ha una struttura circolare. L'immagine della grata nell'incipit e nell'excipit, come abbiamo visto, circonda lo sviluppo del testo, bloccandolo ai margini e concentrando l'attenzione su una parola che si trova al centro: «vento» – *senhal* di poesia – che troviamo improvvisamente a capo verso subito dopo LUX ÆTERNA (v. 28). In questa gravitazione centripeta confluiscono altre risposnde: la ripetizione «lux æterna»/«LUX ÆTERNA» (vv. 9 e 44) e quella di «circonvolvente» (vv. 3 e 33). L'aggettivo circonvolvente, in particolare, diventa *Letimotiv* di una scrittura resa micropolifonica come forma visivo-concettuale. Le singole parole e i sintagmi creano entità fonico-allitteranti, per cui i significati tendono non a scorrere con una consequenzialità logica, ma a assemblarsi in grappoli che, riprendendo una voce ligetiana, possiamo dire iridescenti. In questi grappoli i suoni e i significati delle parole si incastrano, si sovrappongono, quasi come nei cluster, spesso per coppie oppostive. Basti pensare ai versi 33-41 («Vento circonvolvente in modalità di fronde / vento in GRIGIO CREPUSCOLO DI LUGLIO / forse già ardente, ora pacato / come in venerazione di un' / altra possibile superveniente natura, / di altre nature altri moti / in fronduscole semicieche / infinitamente variate e sempre familiari / ai più delicati deliri – non di – sospiri – respiri») in cui l'effetto iridescente si propaga, attraverso il simbolico colorismo indefinito del grigio, per l'allitterazione della *v* che da «vento circonvolvente» passa a «venerazione», «superveniente»; ma anche per i contrari che opponendosi si amplificano l'uno nell'altro (ardente/pacato, variate/familiari) e per le catene lessicali dove i membri successivi espandono i precedenti in progressione (natura > nature, con passaggio dal singolare al plurale; deliri > sospiri > respiri, con assonanze e consonanze che favoriscono il legame tra il mondo naturale e il corpo umano).

La struttura centripeta di *Osservando dall'alto...* e gli aggregati iridescenti di parole tolgono al testo il suo divenire temporale: come in Ligeti il tempo sembra congelato e la scrittura si proietta in un'architettura spaziale totale, in cui si svolge una dialettica perenne tra quello che riusciamo a vedere e quello che è invisibile, il vicino e il lontano, l'alto e il basso, il sacro e il profano, il cosmo e il caos.

8. Il confronto tra la scrittura micropolifonica di Ligeti e la poesia di Zanzotto fa vedere come un autore che ha tratto ispirazione, per la propria esistenza e per la propria opera, da un paesaggio in cui la natura e l'uomo si trovavano da secoli in modo armonico, abbia gradualmente rielaborato l'idea di armonia privandola del carattere estetico e esistenziale. Essa è diventata un'idea di lettura della realtà, che consente una proiezione del mondo nei meccanismi psichici, ma anche una visione della realtà come pluralità di sistemi complessi. Per mettersi faccia a faccia con essi (che per Zanzotto rappresentano i costumi e un'etica di un'epoca da juke-box e altoparlanti, si può dire riprendendo alcune immagini di *Sovrimpressioni*, o di un «paese guasto», tornando all'incipit dantesco di *Osservando dall'alto...*), Zanzotto usa molti processi astratti. Il rapporto con la musica di Ligeti diventa interessante nel momento in cui la poesia ne fa un uso intensivo e cerca una forma visivo-concettuale. Quest'ultima, da un lato, deve rappresentare i sistemi complessi del mondo e, dall'altro lato, deve rispondere a un'esigenza psichica. Il mondo non è più quello arcaico, concluso nel paese d'origine, ma è fatto di una densità di stimoli, stravolgimenti paesistici e antropologici che non possono essere letti mai in modo univoco, o secondo modelli attualmente inservibili. Ecco

perché nel crepuscolo di *Osservando dall'alto...* tutto appare sfumato, mai del tutto decifrabile, e le cose, le persone e le musiche sono viste e udite in differita attraverso i «quarti di tono» delle «ligetiane luces». La poesia, d'altra parte, è concepita come una resistenza della mente attraverso un'esistenza che si pone allo stesso modo di un paesaggio attraverso una grata. Riuscire a trovare, in questa esistenza, il senso della creazione poetica vuol dire immaginare ancora di trascenderla, seppur solo psichicamente e, certo, senza offrire chiavi di lettura universali – tanto è vero che la dimensione circolare e centripeta di *Osservando dall'alto...* non offre mai un punto di vista esaustivo, ma convoglia ogni prospettiva verso una spazialità praticamente estatica che congela il tempo/logos. Il risultato può essere duplice, come a seguito dell'ascolto di *Lux aeterna*. Il primo effetto è la percezione di una trascendenza negativa, come se la luce eterna svanisse per sempre e si fosse imprigionati in una condizione terrena di violenza, sofferenza, abbruttimento. Il secondo effetto può portare a riconoscere che la poesia offre quella resistenza psichica che continua a suggerirci che, come diceva Kubrick, «per quanto vasta sia l'oscurità, dobbiamo procurarci da soli la nostra luce». Zanzotto, a partire da una scrittura lirica 'esperienziale' legata alla natura e alla storia, ha sviluppato così una scrittura lirica saggistica in cui la dimensione metafisica – dove il microcosmo si collega al macrocosmo e l'io pensa pascalianamente al suo destino e alla sostanza dell'universo – si risolve, sì, in un processo astrattivo, ma mai come fuga dal mondo e sempre per cercare di conoscere.

Maria Borio

Note.

(*) Questo saggio rielabora e amplia una sua precedente versione apparsa nel volume *Poesia e musiche. Convergenze e conflitti in Italia dal 1940 ad oggi*, a cura di Alessandro Avallone e Emanuele Franceschetti, Lucca, LIM 2023, pp. 53-67. Un ringraziamento particolare ai curatori del volume e alla casa editrice LIM per avermi concesso di proporre in versione estesa il lavoro in questa sede. Un ringraziamento anche a Stefano Dal Bianco per il confronto che mi ha permesso di riflettere sui rapporti tra Andrea Zanzotto e György Ligeti. Tutte le citazioni ai libri di poesia di Zanzotto rimandano all'edizione Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

(1) Silvana Tamiozzo Goldmann, *Intorno al "Viaggio musicale" di Andrea Zanzotto*, in *"Un viaggio realmente avvenuto". Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotta, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 215.

(2) Cfr. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 293, 797, 976. La citazione subliminale di Mogol/Battisti è segnalata da Stefano Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, introduzione a *Tutte le poesie*, cit., p. LXXIV.

(3) Cfr. Ivi, p. 571.

(4) Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, Roma, Fandango, 2007, p. 44

(5) Paolo Cattelan, Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 8.

(6) Ivi, p. 16.

(7) Cfr. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 718.

(8) Paolo Cattelan, Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale*, cit., p. 10.

(9) Cfr. Andrea Zanzotto, *Filò. Per il Casanova di Fellini*, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.

(10) Cfr. Mirco De Stefani, *Giochi di Dioniso. Sedici composizioni musicali sui testi di Andrea Zanzotto*, con una conversazione con Gian Mario Villalta, Treviso, Canova, 2010; Claudio Ambrosini, «'l pien e 'l vòdo de la testa-tera», in *Andrea Zanzotto. La natura, l'idioma*, Atti del convegno internazionale, Pieve di Soligo – Solighetto – Cison di Valmarino, 10-12 ottobre 2014, a cura di Francesco Carbognin, Treviso, Canova, 2018, pp. 353-362.

(11) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 267.

(12) Paolo Cattelan, Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 12.

(13) Ivi, pp. 78-79.

(14) Cfr. Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it. di Valentina Poggi, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 35.

(15) Cfr. Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

(16) Ivi, p. 36.

- (17) Cfr. Umberto Curi, *Sul concetto di natura*, in *Andrea Zanzotto. La natura, l'idioma*, cit., pp. 57-61.
- (18) Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 67.
- (19) Ivi, p. 72.
- (20) Ivi, p. 113.
- (21) Ivi, p. 126.
- (22) Ivi, p. 136.
- (23) Cfr. Paolo Cattelan, Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale*, cit., p. 76.
- (24) Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 96.
- (25) Enrico Testa, *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 94.
- (26) Cfr. Andrea Zanzotto, *Elegia e altri versi*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954 e Id., *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957.
- (27) Id., *Tutte le poesie*, pp. 19, 50, 90, 144.
- (28) Ivi, pp. 17, 61, 67, 85, 114.
- (29) Francesco Carbognin, "Scorci di Lorna" nei versi di Zanzotto, in *Andrea Zanzotto. La natura, l'idioma*, cit., p. 31.
- (30) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 17, 32, 37, 43, 46, 65.
- (31) Cfr. Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Pisa, Pacini Fazzi, 1997, pp. 174-175.
- (32) Cfr. Ivi, pp. 178-182.
- (33) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 119.
- (34) Cfr. Id., *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962; Id., *La beltà*, Milano, Mondadori, 1968; Id., *Pasque*, Milano, Mondadori, 1973.
- (35) Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 187.
- (36) Ivi, pp. 167, 184, 347, 361.
- (37) Ivi, p. 293.
- (38) *Ibidem*.
- (39) Ivi, p. 247.
- (40) Ivi, pp. 247, 276, 313.
- (41) Ivi, p. 240.
- (42) Cfr. Paolo Cattelan, Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale*, cit., p. 40.
- (43) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 281 e 295.
- (44) Id., *Prospezioni e consuntivi*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 1163.
- (45) Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio in Andrea Zanzotto*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. XXXVII.
- (46) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 201, 206, 219.
- (47) Umberto Motta, *La neolingua di Andrea Zanzotto*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Ielli, Novara, Interlinea, 1995, p. 417.
- (48) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 366.
- (49) Stefano Dal Bianco, cit., p. XXXVIII.
- (50) Cfr. Andrea Zanzotto, *Il galateo in bosco*, Milano, Mondadori, 1978; Id., *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983; Id., *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986; Id., *Meteo*, Milano, Mondadori, 1996.
- (51) Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 569 e 603.
- (52) Ivi, pp. 655 e 658.
- (53) Ivi, p. 694.
- (54) Ivi, p. 643.
- (55) Ivi, p. 791.
- (56) Id., *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001; Id., *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009.
- (57) Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 934.
- (58) Ivi, p. 848.
- (59) Ivi, p. 916.
- (60) Ivi, p. 850.
- (61) Ivi, p. 934.
- (62) Cfr. Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione di un trauma di cui si ignora la natura*, Roma, nottetempo, 2009 e Stefano Dal Bianco, cit., p. LXXII.
- (63) Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 1045.
- (64) Stefano Agosti, cit., p. XLVI.
- (65) Pier Paolo Pasolini, in *Passione e ideologia*, prefazione di Alberto Asor Rosa, Milano, Garzanti, 2009, p. 510.

- (66) Andrea Zanzotto, *Prospezioni e consuntivi*, cit., pp. 1310-1315.
- (67) Ivi, p. 1734.
- (68) Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002, pp. 45-46 (si veda anche Id., *Andrea Zanzotto. Dopo l'apocalisse*, in Id., *Il gioco infinito della poesia. La lettura dei contemporanei da Ungaretti a De Angelis*, Roma, Perrone, 2021, pp. 162-177).
- (69) Ivi, pp. 42-43 (cfr. Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, introduzione di Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 1982, p. 375).
- (70) Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1734.
- (71) Stefano Dal Bianco, cit., p. LXX.
- (72) Cfr. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1017-1021.
- (73) Cfr. Arthur C. Clarke, *2001: Odissea nello spazio (2001: A Space Odyssey)*, trad. it. di Bruno Oddera, Milano, Longanesi, 1969.
- (74) Eric Norden, *Playboy Interview: Stanley Kubrick (1968)*, in Stanley Kubrick, *Non ho risposte semplici. Il genio del cinema si racconta*, a cura di G. D. Phillips, Roma, Minimum Fax, 2007, p. 80.
- (75) Cfr. Ingrid Pustijanac, *2001: Odissea nello spazio*, in Ead., *György Ligeti. Il maestro dello spazio immaginario*, Milano, LIM, 2013, p. 46.
- (76) Eric Norden, cit., p. 112.
- (77) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1017-1019.
- (78) *Two in the Campagna* di Robert Browning fu originariamente pubblicato in *Man and Women* (1855). Eugenio Montale ne parla in *Notiziario. Letterature straniere [Dramatis personæ e altri poemi di R. Browning di Livio Pellegrini]*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 71.
- (79) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. 886-887.
- (80) Cfr. Paul Celan, *Grata di parole (Sprachgitter, 1959)*, in Id., *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.
- (81) Andrea Zanzotto, *Per Paul Celan*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1333.
- (82) Cfr. John Steinbeck, *Furore*, trad. it. di Carlo Coardi, Milano, Bompiani, 1940 (trad. it. di Sergio Perroni, Milano, Bompiani, 2013). Al 1940 risale il film omonimo tratto dal romanzo e diretto da John Ford.
- (83) Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 1019.
- (84) Stefano Dal Bianco, cit., p. LXX.
- (85) Ivi, p. LXXVI.
- (86) Eugenio Montale, in *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di Giorgio Zampa, vol. II, Milano, Mondadori, 1996, p. 2892.
- (87) Andrea Zanzotto, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, cit., p. 1319.
- (88) Id., *Su "Il galateo in bosco"*, in Id., *Prospezioni e consuntivi*, cit., p. 1218.
- (89) Ingrid Pustijanac, *Sotto la superficie della musica statica*, in Ead., *György Ligeti*, cit., p. 129.
- (90) Cfr. György Ligeti, *Die Entdeckung der Raumes in der Musik*, in «Forum», 76/6, 1960, pp. 152-154, ora in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. I, Mainz, Schott, 2007, pp. 106-111.
- (91) Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna (Philosophie der neuen Musik, 1949)*, a cura di Antonio Serravezza, con contributi di Luigi Rognoni, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 2002, p. 183.
- (92) Ivi, p. 188.
- (93) György Ligeti, *Über Form in der neuen Musik*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», X, Mainz, Schott, 1966, pp. 23-35, ora in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. I, cit., pp. 185-199; la traduzione italiana in *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, cit., pp. 185-200.
- (94) Cfr. Clytus Gottwald, *Lux æterna: Zur Kompositionstechnik György Ligetis*, in «Musica», 25, 1971, pp. 12-17.
- (95) Cfr. György Ligeti, *Über Lux æterna* (con il titolo redazionale *Auf dem Weg zu Lux æterna*), in «Österreichische Musik Zeitung», 24/2, 1969, pp. 80-88, ora in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II, cit., pp. 236-242.
- (96) Cfr. Costantin Floros, *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism*, translated by Ernst Bernhardt-Kabish, Mainz, Peter Lang, 2014, pp. 103-105. Di veda anche Christine Prost, *György Ligeti Lux æterna, pour chœur mixte a cappella*, in «Analyse musicale», 25, 1991, pp. 37-51.

INCONTRI TRA MUSICA E PAROLA POETICA NELLA VOCALITÀ DEL SECONDO NOVECENTO

In postura di voce e in postura di lingua

Roland Barthes, nel suo notissimo saggio la *Grana della voce*, pensava alla musica cantata come “uno spazio (genere) in cui *una lingua incontra una voce*”(1). Nel 1972 celebrava come un *connoisseur* di altri tempi il *Lied* tedesco e la *mélodie* francese, cogliendo implicitamente da questa peculiare prospettiva un ambito di frizione tra la voce in postura di musica e in postura di lingua(2). Barthes coglie in questo repertorio il momento in cui musica e una voce in grado di dare corpo alla sonorità della lingua, la grana della voce appunto, si incontrano nella trama “fine” di generi specifici di canto accompagnato. Questo incontro segnala una tappa importante dell’avvicinamento tra parola e musica sul piano della significanza del suono vocale, del senso “ottuso” nella terminologia barthiana. Il confronto tra l’interpretazione vocale di Charles Panzéra e quella di Fischer-Diskau sviluppata nello stesso testo, illustra come il riverbero sonoro del testo poetico-musicale possa mancare in una dizione attenta soltanto alla chiarezza nella pronuncia dei fonemi e quindi alla corretta comprensione del testo nella sua sostanza linguistico-comunicativo. La significanza scaturisce, invece, in quel «gioco significante estraneo alla comunicazione, alla rappresentazione (dei sentimenti), all’espressione; è quella punta (o quel fondo) della produzione in cui la melodia lavora veramente la lingua – non ciò che essa dice, ma la voluttà dei suoi suoni significanti, delle sue lettere: esplora il modo in cui una lingua lavora e si identifica a questo lavoro. Molto semplicemente, ma anche seriamente, è la dizione di una lingua»(3). La distinzione tra voce, dunque in «postura di musica» e «in postura di lingua», nel senso illuminato da Barthes(4), riconduce al fatto che nella doppia articolazione del linguaggio, la seconda articolazione, quella fonematica, possiede anch’essa una radianza di senso. Essa si accende attraverso la performatività della voce e nel linguaggio poetico capace di produrre quell’eccedenza di significato rispetto all’enunciato verbale mettendo in relazione peculiari sonorità del materiale linguistico con il significato della lingua, grazie all’uso accorto delle possibilità combinatorie del linguaggio codificato nelle figure retoriche. Si tratta di un senso ottuso che agisce obliquamente, perché attraversa due facce del linguaggio che sono sì articolate l’una con l’altra, ma comunque distinte e separate.

Che cosa succede a questa dimensione eminentemente performativa quando la musica si interessa proprio a questo tipo di incontro con la lingua? Barthes affronta la questione partendo da un repertorio sensibile alla dimensione sonora della poesia, un repertorio in cui la dizione gioca un ruolo centrale nella riverberazione musicale di questo livello di significanza. Fino a quando la musica ha avuto il ruolo di illustrare e amplificare il senso della parola, il doppio regime della voce in postura di musica e in postura di lingua ha potuto realizzare il contatto di queste due funzioni nell’ambito della dizione, la quale tuttavia cede il passo ad altri aspetti del canto in repertori in cui essa deve misurarsi con un potente suono orchestrale. Molto spesso, infatti, la parola depone in parte la sua sonorità nell’incontro con la musica che le conferisce la propria, seguendo la scansione del verso e degli accenti, e richiedendo la massima concentrazione sulle qualità primarie della parola cantata, purezza dell’intonazione, flessibilità, volume.

I compositori sono stati spesso attratti dalla speciale natura della sonorità della voce(5). Tuttavia la necessità di accordare la musica al testo poetico seguendo in primo luogo la struttura accentuativa del verso ha limitato questo rapporto, come si è detto, nell’ambito della dizione e di enfattizzazioni musicali di specifiche sonorità musicali. È stato un autore come Arnold Schönberg che, nel giustificare l’emancipazione della forma del *Lied* dalla struttura del verso, ha messo in evidenza l’importanza della sonorità della poesia, come portatrice di senso e dell’appello che rivolge all’orecchio sensibile del musicista:

Un paio di anni fa mi vergognai profondamente quando mi accorsi che non avevo la minima idea del contenuto testuale di alcuni *Lieder* di Schubert, a me ben noti. Però, dopo aver letto le poesie, mi resi conto di non averne tratto alcunché ai fini della comprensione di questi *Lieder*, in

quanto la lettura non mi aveva indotto affatto a mutare la mia concezione della loro realizzazione musicale. Al contrario mi risultò palese che, senza conoscere la poesia, ne avevo colto il contenuto, il contenuto vero, forse anche in modo più profondo che se fossi rimasto imprigionato alla superficie dei pensieri realmente espressi a parole. Ancora più decisivo di questa esperienza fu il fatto che scrissi molti dei miei Lieder inebriato dalla sonorità delle prime parole del testo, senza preoccuparmi neanche minimamente del decorso successivo dei processi poetici, addirittura senza averli minimamente compresi, nel fremito del comporre; soltanto alcuni giorni dopo tornai a verificare quale fosse davvero il contenuto poetico dei miei Lieder e, con mio gran stupore, scoprii di non avere mai reso più giustizia al poeta di quando, *guidato dal primo contatto immediato con la sonorità iniziale* (c.m.), avevo intuito tutto ciò che evidentemente doveva seguire per forza proprio a questa sonorità iniziale. (6)

Dal tenore di questa citazione emerge la consapevolezza di un nuovo rapporto del compositore con il testo, con il suo senso obliquo, al di qua della sua resa nella dizione. Si sa che questo aspetto era comunque fondamentale per Schönberg dalla cura con cui sceglieva le interpreti delle sue composizioni vocali. Tuttavia l'elemento essenziale è che il rapporto con la sonorità della voce sia stato posto qui in primo luogo a livello compositivo.

La consapevolezza della sonorità della lingua che Schönberg ha affrontato a livello metaforico non tiene conto delle ricerche che nell'ambiente della poesia espressionista coeva si stavano sviluppando, si pensi a Lothar Schreyer e a Kurt Schwitters; né poteva tenerne conto, visto che le innovazioni compositive che stava sviluppando andavano piuttosto in direzione di un duplice trattamento della voce verso la sua de-musicalizzazione nello *Sprechgesang* e verso il suo assorbimento completo nella dimensione musicale svincolata dal linguaggio(7). Sperimentazione vocale e musicale non sono andate allo stesso passo nel corso dello scorso secolo e sconfinamenti e oltrepassamenti sono avvenuti spesso in maniera asincrona(8). Nelle prime avanguardie poetiche dal futurismo italiano e russo, all'espressionismo tedesco, al dadaismo, dall'emergere della poesia fonetica a quella sonora nella poesia si è manifestato la volontà di incidere il corpo "irrigidito" del linguaggio per riattivare la funzione poetica attraverso la significanza delle sue componenti. La musica aveva alle spalle rare esperienze di contatto con materiali vocali autonomizzati provenienti dalle dimensioni ludiche delle filastrocche, delle onomatopee, nell'imitazione degli animali.

Nella seconda metà del Novecento, l'interesse dei compositori si muove verso la dimensione indicata da Schönberg, ovvero verso l'individuazione di punti di contatto tra la sonorità vocale e quella strumentale e l'esplorazione dei diversi gradi di distanza tra il parlato e il cantato. *Le marteau sans maître* composto da Pierre Boulez su poesie del poeta surrealista francese René Chair sviluppa questa ricerca in maniera coerente. Nella sezione IX (*bel édifice et les pressentiments*) vengono indagati tanto i diversi gradi delle possibilità performative tra voce e canto (quasi parlato, quasi gridato, a bocca chiusa, *Sprechgesang*), quanto i gradi delle qualità timbriche che distinguono il parlato dal cantato e avvicinano, per quanto è possibile, la voce alla sonorità strumentale (produzione di suoni armonici, voce 'stimbrata', uso delle voce senza l'intonazione di parole come se fosse uno degli strumenti dell'ensemble e non solista).

Le tecniche vocali che in seguito si denomineranno 'estese', in quanto ampliano il campo del tradizionale e apparentemente naturale impiego della voce, tendono a trattare il suono vocale alla stregua di un suono strumentale, cercando di liberare i suoni dalla loro origine soggettiva. La peculiarità timbrica della voce, che è emessa da un corpo di carne estremamente mobile e sensibile ai complessi meccanismi di reazione e di propriocezione a differenza dal suono prodotto dagli strumenti meccanici, impedisce il suo assorbimento nell'insieme dei suoni prodotti meccanicamente se non nella forma di una tensione verso un punto di contatto irraggiungibile.

Il desiderio dei musicisti di esplorare e disporre in maniera completa del materiale sonoro vocale, di esplorare l'altra faccia del linguaggio, secondo la felice espressione di Luciano Berio(9), risulta complementare a quella dei poeti a esplorare le possibilità di produzione di senso al di fuori infrangendo i vincoli della parola e della sintassi. I mezzi elettronici, sviluppati nel corso degli anni Cinquanta del secolo scorso, hanno reso possibile l'assimilazione della sonorità vocale a qualsiasi altro suono. In questo senso Karlheinz Stockhausen con *Gesang der Jünglinge* (1956) ha sperimentato l'appropriazione del materiale sonoro vocale attraverso la registrazione e l'analisi delle sue qualità fisico-acustiche costitutive aprendo la possibilità di inserirlo in un continuum di

suoni prodotti elettronicamente. Come ha spiegato il compositore, per far ciò è necessario ‘oggettivare’ i suoni linguistici, registrarli, separarli per poterli poi inserire in un continuum di timbri in cui gli estremi (suono sinusoidale e rumore bianco) e i gradi intermedi che riempiono le distanze tra i vari gradi costituiti dal timbro dei suoni vocalici sono suoni elettronici(10). Il testo, tratto dagli apocrifi del libro di Daniele, ha facilitato la sua integrazione nella struttura musicale seriale grazie alla sua struttura ripetitiva, dunque alla frantumazione in fonemi e alla ricomposizione in parole secondo una gamma continua di valori di comprensibilità.

Nonostante avesse operato una radicale destrutturazione di un testo verbale nel *Gesang*, Stockhausen fu estremamente critico nel valutare il trattamento dei testi scelti dalle *Lettere di condannati a morte della resistenza europea* attuato da Luigi Nono in *Canto sospeso* (1956). Il compositore tedesco osservava che a differenza di Boulez, che nel *Marteau* aveva conservato tanto la dizione elevata e la forma poetica, quanto il pensiero e le immagini dei versi di Chair, la frammentazione e sovrapposizione di parti del testo nel *Canto Sospeso*, rendeva irriconoscibili espressioni verbali che avrebbero meritato maggior rispetto(11). L’intervento di Stockhausen non tardò a suscitare una risposta in Nono nel corso di due conferenze tenute a Darmstadt nel luglio del 1960 e pubblicato come testo autonomo, *Testo – musica – canto* nel 1975(12). Nono affronta il problema illustrato nel testo, proprio a partire dalla citazione schönberghiana a cui si è fatto riferimento all’inizio. La riporta, per inserirla nella tradizione storica del carattere ‘rappresentativo’ della musica da cui proviene la posizione di Schönberg, per poi criticarla dal suo punto di vista:

La nostra pratica del rapporto tra testo, lingua parlata e musica è stata preceduta da quella secondo la quale il compositore trattava la parola quasi unicamente come veicolo della sua semanticità; per cui il rapporto tra struttura fonetica di una parola o di una frase e il contenuto semantico, se anche riconosciuto e preso in considerazione, veniva perlopiù ricondotto agli elementi compositivi usuali di quest’ultimo. Oggi si è sviluppata variamente una tecnica compositiva diversa nell’uso del rapporto tra materiale fonetico e semantico. [...] Come gli elementi contrappuntistici e armonici non hanno più una funzione in una musica nella quale la semplice linearità melodica e armonica è stata sviluppata da una nuova pluridimensionalità di rapporti in tutte le direzioni, così anche per il testo si è schiuso nella composizione un mondo di nuove possibilità di combinazione dei suoi elementi semantici e fonetici.(13)

Per illustrare questo principio Nono illustra i due diversi trattamenti del testo nella composizione *La terra e la compagna*, su due poesie di Cesare Pavese e in *Canto sospeso*. Invece della messa a punto di un nuovo testo a partire dall’interpolazione delle due poesie di Pavese «nel senso di una simbiosi dei diversi contenuti semantici», nella terza parte di *Canto sospeso* il potenziamento espressivo è dato dall’interpolazione di diversi testi che fanno riferimento a contenuti analoghi, sovrapposti e interpolati da vocali che amplificano il testo a cui si sovrappongono. Per legittimare questo procedimento di «intensità potenziata musicalmente del contenuto semantico di un testo» Nono fa riferimento a esempi storici, ad un mottetto di Giovanni Gabrieli, ad un madrigale di Gesualdo e al Requiem di Mozart, tutti esempi in cui la trattazione polifonica del testo dà luogo alla scomposizione della parola in nuove costellazioni sillabiche.

La poetica del potenziamento espressivo comportava per Nono un’accurata scomposizione del testo poetico o in prosa per amplificare l’aspetto semantico. L’archivio Nono conserva la documentazione degli stadi attraverso cui Nono ricavava dal testo originale il materiale che di volta in volta veniva usato per la composizione che si configurava attraverso operazioni successive di individuazione di segmenti di testo, parole e fonemi che venivano prima isolate attraverso colori e segni, poi attribuite alle parti vocali(14). Questo procedimento, al contempo estrattivo-riduttivo e di amplificazione, applicato sia a componimenti poetici come quelli di Cesare Pavese sia a pagine in prosa come manifesti politici, lettere, ecc., dava luogo ad un nuovo testo che veniva poi usato spesso interpolato a frammenti oppure interi brani. La concezione e la pratica elaborata da Nono nel rapporto tra musica e testo fa emergere anche da questa prospettiva che vi è una convergenza tra le traiettorie della sperimentazione poetica e quella vocale: entrambe si muovono verso una destrutturazione dei legami sintattici e la frantumazione della parola. I cammini sono tuttavia diversi e si articolano attraverso processi specifici di ogni arte. La presunta somiglianza non riguarda quindi, come si legge spesso, parallelismi tra procedimenti compositivi e poetici (presunte analogie

con la serialità, l'intervento del caso ecc.). In primo luogo vi è una disomogeneità tra i mezzi impiegati in questa ricerca: l'esplorazione della dimensione sonora della musica, l'«altra faccia del linguaggio», richiede un allontanamento radicale dalle pratiche poetiche per spostarsi in una zona mediana di sperimentazione vocale che si colloca tra la musica e la poesia. Uno degli esiti di queste sperimentazioni è l'emergere della *vocal performance art* che si autonomizza tanto dalla musica, quanto dalla poesia, e si pone come loro oltrepasamento e dislocazione. Tuttavia l'esplorazione delle possibilità di incontro tra musica e poesia si articola nel secondo Novecento, anche in una reale collaborazione tra avanguardia poetica e musicale. I due esempi presi in esame nel prossimo paragrafo illustrano appunto due incontri che ricapitolano e concludono questa stagione di esplorazione dei punti contatto tra i domini della poesia nell'ambito.

Due casi di incontro tra sperimentazione musicale e poetica

Il dialogo tra i poeti e i musicisti in questa prima fase della sperimentazione, tra la fine degli anni cinquanta e la fine degli anni settanta, è difficile. Stockhausen, come si è visto, ha lavorato su un testo dalle caratteristiche peculiari, in cui l'elemento ripetitivo e i legami sintattici sono semplicissimi. Luciano Berio in *Omaggio a Joyce* (1958) ha sostanzialmente 'estratto' e ricomposto materiali vocali derivati da una lettura di Joyce e per *Sequenza III* ha impiegato un testo 'modulare' di soli tre versi composto per l'occasione da Markus Kutter. Nono, lo si è visto, si affida a testi poetici alti che tuttavia 'espropria' della veste definitiva conferitagli dall'autore per produrre un nuovo testo 'amplificato'. In questa prospettiva è interessante isolare gli incontri dei musicisti con i poeti sperimentali in composizioni che tematizzano in maniera specifica proprio il rapporto tra suono e parola intesi al di fuori della tradizionale concezione della messa in musica di un testo determinato. Se si tralasciano i testi più specificamente teatrali, credo che in questa prospettiva siano importanti due tappe, *Il contrappunto dialettico alla mente* di Luigi Nono del 1968 e *A-Ronne* di Luciano Berio per 5 attori, del 1974, oltre il già citato (e studiato) *Omaggio a Joyce*.

Contrappunto dialettico alla mente, è una composizione per nastro magnetico, scritta su commissione del Prix Italia, il concorso internazionale annualmente promosso dalla RAI, per un'opera a destinazione radiofonica(15). Come tutte le opere di Nono di questo periodo, è radicata fortemente nella contemporaneità e caratterizzata da un'intenzione critica e politica. Oltre a documenti come il manifesto delle *Enraged Women del Progressive Labour Party di Harlem*, Nono utilizza testi di Nanni Balestrini, unico esempio di impiego di un testo poetico sperimentale nel catalogo noniano. Come testimoniato dalle lettere conservate nell'Archivio Luigi Nono e da un'intervista al poeta concessa dal poeta a Veniero Rizzardi(16), Nono conosceva Balestrini fin dall'inizio degli anni sessanta e aveva accarezzato l'idea di ottenere dall'amico un testo per un'opera teatrale, progetto che invece non si realizzò. C'era un reciproco interesse e curiosità tra alcuni dei Novissimi e il mondo musicale (e viceversa), che non si esauriva con le collaborazioni tra Edoardo Sanguineti e Luciano Berio per *Passaggio* (1961-62) e *Laborintus 2* (1963-65), interesse motivato anche dalla consapevolezza di un certo ritardo della cultura letteraria italiana(17). Balestrini, ricordando i suoi esperimenti al calcolatore elettronico, testimonia la presenza di Luciano Berio e Umberto Eco di fronte al computer IBM 7070 nel dicembre del 1961 nei sotterranei della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, in Via Verdi a Milano, nel momento della generazione dei testi da cui Balestrini avrebbe scelto quelli per *Tape Mark I*(18). È facile supporre da queste testimonianze un'assimilazione tra metodi compositivi musicali e poetici. Lo stesso Balestrini suggeriva questa prospettiva nella presentazione di quel lavoro:

Letteratura e arte hanno nell'ultimo cinquantennio costantemente prestato un'attenzione vivissima ai fondamenti propri dei processi immaginativi e costruttivi, individuabili e riassumibili nelle successive fasi di decomposizione dei materiali precostituiti, e di ricomposizione in un risultato creativo. In direzioni e con intenti diversi si sono avute le ricerche combinatorie del Livre di Mallarmé, di Raymond Russel, di Arp, Joyce e Pound, delle 'varianti' di Ungaretti, di Leiris e di Quenau, dei narratori del 'Nouveau Roman', degli americani Borroughs e Corso, di Heissenbüttel e di altri tedeschi, dei nostri Sanguineti, Vivaldi e Porta. Simili ricerche hanno anche profondamente contrassegnato larghe zone della pittura

(Klee, Dubuffet...), della scultura e dell'architettura, e ancora più intrinsecamente, sono presenti in tutta la musica dopo Schönberg. [...] È necessario far notare la sostanziale differenza con altre prove sul linguaggio svolte nell'ambito della cibernetica. Qui infatti non è stato posto il problema di ottenere dalle macchine un'imitazione di procedimenti propriamente umani, ma sono state semplicemente sfruttate le capacità del mezzo elettronico di risolvere con estrema rapidità alcune complesse operazioni inerenti alla tecnica poetica. L'utilità e legittimità dell'impiego dei metodi e dei mezzi messi a disposizione dalla scienza e dalla tecnologia più progredita, intendendoli come integrazione dell'opera di creazione letteraria e artistica, si manifestano in accordo al nostro appartenere ad una civiltà industriale.(19)

Sicuramente la consapevolezza dell'appartenenza alla civiltà industriale e l'interesse per gli sviluppi della tecnologia più moderna accomunavano Balestrini, Berio e Nono. È ovvio che si trattava di tecnologie distinte, sviluppate per usi diversi. Nel caso di Balestrini l'elaboratore elettronico di una banca venne "imprestato" per un uso sperimentale su istruzioni ideate dal poeta e elaborate per il calcolatore da Alberto Nobis. Lo studio di fonologia era invece il risultato dello sviluppo e dell'applicazione di tecnologie esistenti che avevano reso possibile la trasformazione di un laboratorio di supporto alla produzione radiofonica in un apparato tecnico sofisticato e all'avanguardia per un uso specificamente musicale. Lo studio di fonologia fu infatti diretto e ideato in collaborazione con Alfredo Lietti, allora capo dei servizi tecnici della sede di Milano della RAI, e Luciano Berio, e costituì lo "strumento" per la creazione e la produzione delle sue opere elettroniche da *Thema. Omaggio a Joyce* a *Visage*, e di quelle di altri compositori, in particolare Bruno Maderna e Luigi Nono. Fra le opere degli anni Sessanta composte da Nono nello Studio di fonologia il *Contrappunto dialettico alla mente* rappresenta un approfondimento e una ricapitolazione delle possibilità compositive della voce nel medium elettronico. Questo lavoro, inoltre, segna un'ulteriore tappa di confronto con la tecnologia. Esso fu infatti concepito in funzione della diffusione stereofonica, in un momento in cui per la radio italiana la stereofonia nel 1968 stava uscendo dallo stadio sperimentale(20).

Vi era un ulteriore aspetto relativo alla tecnologia su cui Balestrini e Nono convergevano: entrambi consideravano la ricerca sperimentale in continuità con le ricerche proprie della poesia e della musica del passato. Balestrini vi accenna nel passo citato sopra, nell'illustrare un uso della tecnica come funzionale alle operazioni della poetica. Vi ritorna in maniera più esplicita in un'intervista, illustrando anche il fine che si prefiggeva:

A me interessava utilizzare questa macchina per la poesia, per le sue capacità combinatorie. La poesia è tutta fatta di combinazioni. Nella poesia si combinano i versi, le sillabe, le strofe. [...] E poi quello che mi piaceva era non solo la capacità combinatoria, ora tutto questo lavoro che ha fatto il computer avrei potuto farlo a mano. Ci mettevo un tempo enorme in più rispetto a quello che la macchina ha fatto poi in pochi minuti. E però questo aveva il vantaggio di creare una cosa imprevedibile, perché se io facevo tutte le combinazioni a mano sapevo quello che stavo facendo, mentre dal lavoro del computer mi sono saltate fuori delle cose che non mi immaginavo. Dunque rientrava in questo gioco del caso, che è anche legato a questa cosa della poesia, come diceva Leiris; "mescola dei versi in un cappello", Tsara diceva e poi tiri a sorte; fai una poesia costruita unendo casualmente i versi. Quest'operazione combinatoria entrava molto nella storia della poesia, non era una forzatura esteriore. [...] In quel periodo noi avevamo una rivalutazione completa di tutte le avanguardie possibili, volevamo fare qualcosa di rottura per cambiare il corso della poesia, della letteratura italiana che consideravamo oltre tutto fuori tempo e anche un po' esangue, per cui ci sono state tutte quelle battaglie che sono state fatte negli anni sessanta in cui io mi sono trovato ad avere una grande passione per fare delle cose nuove, ecco. Tra cui l'idea di fare la poesia con il calcolatore che sembrava un po' una trovata pubblicitaria, ma come avevo detto prima per me aveva delle ragioni strutturali, ecco il fatto di usarlo perché era coerente con quel lavoro che fa un poeta con la parola.(21)

La motivazione che Balestrini offre del suo esperimento è duplice: riguarda la tecnica del far poesia in generale e la prosecuzione della tradizione delle avanguardie del primo Novecento. Anche per Nono i procedimenti tecnici più avanzati, come quello della frammentazione e della sovrapposizione di testi diversi sono radicati persino nelle procedure musicali più tradizionali, come

si è visto a proposito della risposta alle critiche di Stockhausen nel saggio *Testo – musica – canto. Contrappunto dialettico alla mente* esemplifica questa posizione in quanto è una parodia attualizzante del *Festino del giovedì grasso avanti cena* di Adriano Banchieri, del 1608. Nelle *Note* alla registrazione fonografica, nel suo stile ‘parlato’ e intenso, Nono motivò l’omaggio a Banchieri in questi termini:

Esiste una relazione tra la mia composizione e il *Festino nella sera del giovedì grasso* di Adriano Banchieri (1608).

Come un “omaggio” a Banchieri.

Ma nella “ricerca di un rapporto con quel tipo di procedimento musicale che Banchieri ha impiegato: utilizzo specifico della voce, immissione di materiale sonoro del suo tempo, sconvolgimento umoristico e parodistico specialmente nei momenti lirici e drammatici” come dice bene Balestrini. Grida di mercato, giochi onomatopeici, divertimenti fonetici. Ma nell’attualità contemporanea.

Ideologia e tecnica sono costantemente unite: nei differenti momenti della ricerca, della composizione, del precisarsi della responsabilità.(22)

Il ricorso alla composizione di Banchieri si giustifica, dunque, a partire dal rapporto con l’attualità, con l’alternarsi del registro umoristico e drammatico, ma soprattutto con l’impiego della voce. Il *Festino* infatti appartiene a quegli esempi di uso della voce senza parola (grida, giochi onomatopeici, divertimenti fonetici) che si ritrovano anche in altre eccentriche composizioni musicali, come ad esempio la famosissima composizione di Clément Janequin, *La bataille de Marignan* (1528).

La scelta di Banchieri dovette essere discussa con Balestrini, come si evince dal virgolettato nella citazione. I testi del *Festino*, pieni di nonsense, onomatopee e giochi linguistici, dovettero stuzzicare la curiosità del poeta che, con ogni probabilità, vi scorgeva una somiglianza con i procedimenti caratteristici delle prime avanguardie a cui egli si sentiva legato, come si è visto più sopra. D’altro canto Nono si sarà sentito sollecitato a rivisitare e ridefinire, secondo la propria sensibilità e i propri procedimenti compositivi, quel confronto tra suoni vocali e suoni sintetici e tra materiali fonetici e parole riconoscibili esplorati nella composizione di Karlheinz Stockhausen, *Gesang der Jünglinge*.

La composizione di Nono si basa sull’«utilizzo della voce umana come elemento fondamentale; voce umana in varie elaborazioni ottenute attraverso le possibilità tecniche dei sistemi di modulazione che le apparecchiature dello studio elettronico offrono»(23). A differenza della composizione di Stockhausen, Nono amplia la tipologia di materiali da mixare alla voce umana, utilizzando anche suoni naturali e meccanici: rumori e voci del mercato del pesce di Rialto a Venezia, lo sciabordio dell’acqua in laguna, il rintocco della Marangona, la campana grave di S. Marco; i suoni ‘industriali’ di lastre e tubi di rame, «limitando – tuttavia – al minimo l’uso compositivo basato su materiale elettronico puro dei generatori di suoni», comunque impiegato e riconoscibile nel brano(24). La scelta dei materiali sonori risulta così calato in un luogo, la laguna veneziana, e in un tempo specifico segnalato innanzitutto dai testi di scottante attualità: il componimento della poetessa statunitense Sonia Sánchez sulla morte di Malcolm X e il già citato manifesto delle *Enraged Women*, e anche da suoni storici, come quelli della manifestazione del movimento studentesco veneziano contro la Biennale del giugno 1968. Proprio nella sezione finale, la declamazione del testo *Lo zio Sam racconta una novella*, emerge dal caos vocale in forma perfettamente intellegibile, in un passaggio repentino dalla confusione babelica alla chiarezza di un messaggio che chiama all’azione. L’antiamericanismo e l’impegno militante che caratterizza questa composizione costituisce anche uno dei punti di convergenza con Balestrini, segnalato esplicitamente anche da uno dei componimenti di *Ma noi facciamone un’altra* dal titolo inequivocabile *Abbasso l’America*(25).

Le voci elaborate e incise sul nastro magnetico, oltre al coro della Rai, diretto da Nino Antonellini, sono quelle che Nono aveva già impiegato in *A floresta è jovem e cheja de vida* del 1966: il soprano Liliana Poli, l’attore Umberto Troni, e le attrici Kadigia Bove, Elena Vicini e Marisa Mazzoni(26). Con questi interpreti Nono aveva instaurato una pratica compositiva basata sulla scelta e l’elaborazione di suoni vocali scaturiti direttamente dall’improvvisazione vocale, durante una fase preliminare(27). Lo stretto rapporto fra momento compositivo e quello performativo che

contraddistingueva *A floresta*, una composizione che non venne mai fissata in partitura da Nono, caratterizza anche *Il Contrappunto*, benché in questo caso la dimensione performativa risulti 'raffreddata' in una dimensione fonografica, in quanto concepita per la trasmissione radiofonica e fissata su nastro magnetico.

La peculiare destinazione del brano, una composizione per la trasmissione radiofonica, come era stata *Visage* di Berio del 1961, pur nella differenza dei materiali vocali esplorati, rappresentava un'occasione unica per saggiare le possibilità di una collaborazione con la poesia sperimentale, in un rapporto diretto con il materiale poetico in forma di voce, senza la volontà di mettere in musica un testo. In una lettera inviata il 23 luglio 1968 a Leone Piccioni, vicedirettore generale dei Programmi Radiofonici della RAI, Nono offre dettagli importanti riguardo la collaborazione con il poeta:

Le mando il testo di Nanni Balestrini per la mia composizione stereofonica *Contrappunto dialettico alla mente*. il testo è provvisorio, poiché manca ancora della parte di pulviscolo fonetico che si accompagna al testo. tale pulviscolo è ricavato dal testo stesso, di modo che risulti altro materiale acustico a disposizione per la composizione. in essa infatti è usato e composto unitariamente. la stesura del testo quindi è ancora mancante (anche come stesura non più astratta dalla composizione ma viene stesa secondo la composizione cioè secondo la frammentazione la sovrapposizione che io ho elaborato nello Studio). in tal senso il numero 1 è indicativo. questo per fornire anche nel testo stesso un rapporto con la composizione musicale. Balestrini lo sta elaborando e fissando (lavoro dopo la mia composizione) sia per inviarlo a Lei, che per stamparlo nella partitura guida che Ricordi stamperà e farà avere a Lei e alla giuria del Premio Italia. chiaro: Balestrini mi ha fornito il materiale iniziale, io l'ho composto e formulato definitivamente, ora Balestrini lo va fissando dopo la mia composizione. (28)

Come si è già detto, Nono non utilizzava i testi documentari e poetici nella loro interezza, ma li sottoponeva a un procedimento di estrazione delle parti ritenute adatte per la composizione. Dai documenti conservati presso l'archivio Nono, questo procedimento risulta operato anche sul testo di Balestrini e dichiarato in maniera sintetica e programmatica con un matitone rosso in una delle copie del testo dattiloscritto: «poche parole/ resto tecnica/vocale/elettronica/Liliana/nastro/sola+coro tutti senza testo»(29). Nell'archivio si conservano due copie dattiloscritte del testo di Balestrini per il *Contrappunto*, di cui una presenta i consueti interventi in matita colorata di Nono. Il testo conservato corrisponde quasi esattamente (a parte un piccolo dettaglio) a quello pubblicato come n. XVI nella raccolta *Ma noi facciamone un'altra*, ma presenta a sinistra di ogni gruppo di versi una sorta di parola artificiale costituita da suoni selezionati fra quelli che compaiono nei due emistichi. Si tratta di una sorta di sintesi fonetica ricavata dalla selezione dalla lettura retrograda di alcune lettere. Ecco un esempio tratto dal terzo gruppo di versi al quale corrisponde la 'parola' **resefirbt**:

frequenze determinate

esercitata riescono

ili d'erba fino a forma(30)

Da questo astratto 'grammelot', sono individuati e indicati con una freccia sul margine alcuni fonemi che probabilmente dovevano costituire un esempio del «pulviscolo fonetico» di cui parla Nono nella lettera. Nelle copie che documentano il lavoro di Nono, tutta la colonna delle 'parole artificiali' risulta completamente cancellata, mentre nel nastro si individua l'impiego di pulviscolo fonetico. Da questi documenti e dal tono della lettera risulta dunque una delimitazione dell'attività di taglio, inversione e ricombinazione balestriniano. Sebbene non sia documentato a chi vada attribuito il lavoro finale di estrazione del pulviscolo fonetico, l'elaborazione del testo passa in mano a Nono che lo prepara, lo affida agli interpreti che lo affrontano con la voce in postura di musica e in postura di lingua. Il lavoro compositivo vero e proprio di questi materiali vocali prosegue attraverso la segmentazione e la manipolazione del materiale per mezzo di filtri, traspositori di frequenza, variatori di tempo, selezionatori di altezza, sovrapposizioni ecc. Il risultato sonoro è un fluire caotico, ma organizzato, in cui la dimensione fonetica e quella semantica sono intrecciate fino a venire chiaramente sovrapposte e contrapposte l'una all'altra nel momento dell'emergere chiaro del testo nella quarta sezione «Lo zio Sam racconta una novella». Il

trattamento tecnico-compositivo prosegue – a livello del materiale vocale e secondo la tecnica compositiva e impiegando una tecnologia specificamente sviluppata – quello operato sul materiale linguistico nel componimento poetico. Si tratta di un punto di convergenza unico ed esemplare, che non si è ripetuto nella carriera del compositore, tra procedimenti poetici e musicali che hanno trovato l’opportunità di manifestarsi nell’ambito di un filone di sperimentazione vocale dedicato esclusivamente alla voce, intesa né come declamazione di un componimento poetico, né come mezzo per la sua intonazione musicale, bensì come luogo in cui la musica e la poesia *si incontrano*. Anche nella ben più vasta collaborazione tra Luciano Berio e Edoardo Sanguineti vi è un progetto che costituisce una riflessione sul punto di incontro fra musica e poesia: si tratta di *A-ronne* per cinque attori, realizzata come progetto radiofonico nel 1974 per la Radio Olandese di Hilversum. Invece di limitarsi alla versione ‘fonografica’ incisa su nastro magnetico, l’anno successivo Berio ne approntò una seconda versione per otto cantanti, dedicata agli Swingle Singers. L’interazione tra poeta e musicista si avvale di un più rodato consuetudine di lavoro. Sanguineti, che condivideva il grande interesse per l’energia vocale della poesia proprie delle ricerche dei Novissimi e poi del Gruppo 63, sostenne in un’intervista a Luigi Pestalozza che tanto *Laborintus II* quanto *A-ronne* si basano su un principio di «metamorfosi biologica del testo, del suo calarsi concreto in una voce della vocalità corporea»(31). Come emerge dalla finissima lettura di Mila De Santis, il testo, costituito da diverse citazioni tratte da fonti in lingue diverse tenute insieme dai tre concetti di principio, mezzo e fine, è strutturato secondo «un calibratissimo gioco di giustapposizioni su base fonetica e semantica: ogni traccia sintattica è eliminata e lo scivolamento dall’uno all’altro tassello avviene per concatenazioni, di contenuto (ad esempio la traduzione del medesimo frammento in una lingua diversa) e soprattutto di suono»(32). Esso è dunque concepito per una ‘metamorfosi biologica’ che è sì in potenza nel testo, ma che necessita di un intervento performativo. L’obiettivo in questo è l’esplorazione, attraverso una messa in forma musicale, delle possibilità della lettura di un testo. Sanguineti rispondeva, del resto, a precise richieste di Berio, come risulta dalla lettera di accompagnamento:

il testo parmi corrisponda alle Sue esigenze, di ogni possibile pluralità di intonazione, non avendo che due fini: scandire la pura transizione temporale (principio-mezzo-fine) implicando con scivolamenti i tre momenti l’uno nell’altro: renderla capace di metamorfosarsi «psicologicamente» in forza del trattamento e della intonazione: mettere in causa, con il massimo di astrazione, anche il massimo di corporeità (così a livello fonico, come a livello concettuale): è urlabile, balbettabile, dialogabile, sparpagliabile, liturgizzabile, litigabile, caricaturabile, disperabile, nobilitabile, casermabile, confessionabile, rissabile, fumettabile, bofonchiabile, interrogabile, frantumabile: che sono, se non vado errato, le 16 condizioni da Lei poste a suo tempo: + 1, che è probabilmente anche musicabile-cantabile-parlabile.(33)

La composizione di Berio ripercorre, ampliandole, le possibili “azioni vocali” o “gesti vocali” già esplorate in *Visage* e in *Sequenza terza* per voce. L’obiettivo in *A-Ronne* non è più la ricognizione dei gesti vocali, bensì le varietà di senso che tali gesti o azioni offrono nella realizzazione sonora di un testo poetico. Con le parole di Berio

Il senso musicale di *A-Ronne* risiede nel rapporto che viene istituito fra un testo scritto e una grammatica di comportamento vocale, fra una poesia che resta sempre fedele ai suoi vocaboli e un’articolazione vocale che ne modifica continuamente il senso e gli aspetti referenziali. Avviene infatti che le due dimensioni (quella del testo scritto e quella del comportamento vocale) interagiscono in maniera sempre diversa producendo significati sempre nuovi. Ciò è del tutto analogo a quanto avviene nella musica vocale in genere e nella lingua di tutti i giorni, dove il rapporto fra le due dimensioni (quella grammaticale e quella acustica) è sostanzialmente responsabile delle infinite possibilità del discorso e del cantare umani.(34)

La ricchezza straordinaria delle azioni vocali di *A-ronne* spazia, in quanto a materiali, dai rumori vocali della bocca della lingua e della saliva colti e amplificati dal microfono, all’intonazione di fonemi, sillabe e parole; in quanto a forme di emissione dal sussurro, all’emissione a bocca chiusa; dal parlato (secondo innumerevoli inflessioni) alla voce cantata in altrettanto variegati registri espressivi, in forme che vanno dalla monodia, all’eterofonia e alla polifonia. Si tratta di un indice

straordinario, presentato attraverso una coerente organizzazione musicale, delle possibilità di senso che la voce può evocare dal testo muto, ma con intenzione di senso, della poesia, delle possibili «metamorfosi biologiche del testo». Anche *A-ronne* è esemplare di un genere che si esaurisce nell'esposizione delle possibilità di incontro tra parola e musica: la composizione sfugge al compito di mettere in musica un testo, per sostare sul compito impossibile di irradiarne tutte le possibilità di suono e di senso, in un'estrema e impossibile fedeltà alla voce della poesia.

Michela Garda

Note.

- (1) R. Barthes, *La grana della voce* (1972), in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi 2001, pp. 257-266: 260.
- (2) *Ibidem*, p. 257.
- (3) *Ibidem*, p. 260. Com'è noto ricalcando ed espandendo una distinzione di Julia Kristeva, Barthes definisce questa dimensione performativa del testo 'geno-testo', ricalcando ed espandendo una distinzione di Julia Kristeva, per articolare la sua posizione anti-espressiva e anti-rappresentativa.
- (4) *Ibidem*, p. 159.
- (5) Ho sviluppato questi temi in *La musica e l'altra faccia del linguaggio*, in "Quaderni dell'associazione Sigismondo Malatesta", in corso di pubblicazione. Si veda inoltre il bel saggio di Maurizio Giani, nello stesso volume.
- (6) A. Schönberg, *Il rapporto con il testo*, in *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 45-48: 47.
- (7) Su questi temi si veda W. FRISH, *Schoenberg's Lieder*, in J. SHAW and J. AUNER (a cura di) *The Cambridge Companion to Schoenberg*, Cambridge University Press 2010, pp. 25. J. JOHNSON, *Writing the Female Voice*, in S. FACCI, M. GARDA (a cura di), *The Female Voice in the Twentieth Century. Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*, Routledge, Abington, Oxon and New York 2021, p. 20. Inoltre mi permetto di rimandare ancora una volta al mio testo *La musica e l'altra faccia del linguaggio*, cit.
- (8) Ho affrontato questi temi soprattutto in *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, in *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, in M. Garda ed E. Rocconi, a cura di, Pavia University Press, Pavia 2016, pp. 73-91. Sulla poesia fonetica e sonora rimando a G. Fontana, *Poesia della voce e del gesto*, Sometti, Mantova, 2004. Inoltre si veda M. Perloff, C. Dworkin, a cura di, *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, University of Chicago Press, Chicago 2009.
- (9) L. Berio, *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino 2006, p. 41.
- (10) K. Stockhausen, *Aktuelles* (1955) in *Texte zu eigenen Werken zur Kunst Anderer. Aktuelles*, Bd. 2 *Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*, DuMont, Köln 1988³, p. 51.
- (11) *Ibidem*, rispettivamente pp. 156 e 158.
- (12) Si legge ora in L. Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Vol. I, Ricordi-Lim, Lucca 2001, pp. 57-83.
- (13) *Ibidem*, p. 66-67.
- (14) Sul trattamento dei testi poetici di Nono cfr. A. I. De Benedictis, *Luigi Nono et Cesare Pavese: miroir croisé*, in P. Michel e G. Borio, *Musiques vocales en Italie depuis 1945*, Millénaire III, Lillebonne 2005, p. 79-107. A. I. De Benedictis, *Can the text itself become music? Music/Text Relationships in Luigi Nono's Compositions of the Early 1960's*, "Ex Tempore, A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music", XIII/1 2006, p. 24-48.
- (15) Si vedano le *Note* di Veniero Rizzardi Note al disco LP Deutsche Grammophon DGG 2561 044, inciso nel 1970.
- (16) L'intervista a Nanni Balestrini registrata il 5.12.2013 è consultabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=hJgUTmulIP0> (ultimo accesso 19.10.2023).
- (17) Così si esprime Edoardo Sanguineti in un'intervista con Luigi Pestalozza in E. Sanguineti, *Per musica*, Mucchi-Ricordi, Modena-Milano 1993, p. 11; e aggiunge: «Il fatto di accogliere volentieri ogni possibilità di collaborazione con pittori e con musicisti, nasceva dal desiderio di un contatto concreto con dimensioni culturali adeguate a ciò che noi cercavamo nell'orizzonte della parola» (ivi).
- (18) Si veda la videointervista per la regia di Federico Bonelli del 2017 accessibile al sito <https://binart.eu/tape-mark-1/> (0:5:10- 0:5:22; ultimo accesso 19.10.2023).
- (19) Cfr. il resoconto di Balestrini del suo lavoro con l'elaboratore elettronico *Tape Mark 1* in *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, "Almanacco Bompiani 1962",

pp. 145-151: 145. Sullo studio di fonologia, cfr. M. M. Novati, a cura di, *Lo studio di fonologia. Un diario musicale 1954-1983*, Ricordi, Milano 2009.

(20) Cfr. Rizzardi, *Note*, cit.

(21) Cfr. <https://binart.eu/tape-mark-1/> : 0:2:32 – 0:4:14; 0:7:45- 0:8:44 (ultimo accesso 31.10.2023).

(22) *Note* al disco LP Deutsche Grammophon DGG 2561 044¹ ora in L. Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM 2001, pp. 463-465: 463.

(23) Come nel caso di *Thema. Omaggio a Joyce* e sulla scorta di questo modello, la RAI approntò un documentario radiofonico in cui vennero lette note esplicative a cura dell'autore. La voce dell'annunciatore Gino Capponi) presenta una spiegazione dettagliata dei procedimenti impiegati da Nono per l'elaborazione dei materiali sonori con molti esempi tratti dalle diverse fasi di elaborazione dei materiali sonori. Il documentario e il brano musicale che seguiva immediatamente furono trasmessi il 17.11.1968. La trasmissione esplicativa è ora disponibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=tTBgICecZ50> (ultimo accesso 24.10.2023). La frase citata si trova a 0:7:27- 0:7:40.

(24) *Ibidem* 0:7:51 – 0:7:57.

(25) La composizione subì un tentativo di censura, in quanto ai primi di agosto del 1968 la direzione della RAI comunicò a Nono che, a causa del suo contenuto, il pezzo non sarebbe stato ammesso alle manifestazioni del Premio per ragioni di 'cortesia' politica nei confronti della rappresentanza USA. Fu comunque trasmessa per radio nel novembre dello stesso anno (cfr. Rizzardi, *Note*, cit.).

(26) Come ricorda Rizzardi, nell'intervista a Balestrini citata a nota 16, a queste voci si aggiunge, non accreditata, quella del tecnico dello studio di fonologia, Marino Zuccheri (cfr. 1:08:48-1:08:52).

(27) A questo proposito cfr. il mio *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*, cit., pp. 86-88.

(28) Pubblicata in L. Nono, *Scritti e colloqui*, cit., pp. 460-463: 460. Il testo fornito da Balestrini per *Contrappunto dialettico alla mente* che costituì la base per le scelte di Nono corrisponde al XVI componimento della raccolta *Ma noi facciamone un'altra*, Feltrinelli, Milano 1968, pp. 117-124. In *Milleuna. Parole per musica*, Derive/Approdi 2007, pp. 11-14 Balestrini fornisce il testo elaborato e fissato dopo la composizione dell'opera, come indicato nella lettera a Piccioni che differisce sostanzialmente dal precedente.

(29) Archivio Luigi Nono (d'ora in poi ALN), materiali relativi all'opera *Contrappunto dialettico alla mente*, 32.02.01_004, consultabile on line.

(30) Cfr. ALN, 32.02.01_001-002-003.

(31) Sanguineti, *Per musica*, cit., p. 15.

(32) M. De Santis, *Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti. Momenti di un percorso amoroso*, in M. Gatto, L. Lenzini, a cura di, *L'esperienza della musica*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 168-177: 172-73. Su questa composizione si veda anche Id., *Organizzare il significato di un testo. Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio*, in A. I. De Benedictis, a cura di, *Luciano Berio. Nuove prospettive / New perspectives*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 237-266.

(33) Il passo è citato in De Santis, *Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti*, cit. p. 174.

(34) Nota di L. Berio, cfr. <http://www.lucianoberio.org/a-ronne-nota-dellautore?103347247=1> (ultimo accesso 29.10.2023).

UN BORDELLO A PORTATA DI MANO: LE CANZONI DI CORRADO COSTA

spaccato il viso della donna che ha tempo 18 anni per amare
Corrado Costa

1. Il sito della biblioteca Panizzi del comune di Reggio Emilia, mette a disposizione la trascrizione dei testi di 5 canzoni di Corrado Costa musicate da Fiorenzo Fauli nel 1961-1962, e di altre sue 8 canzoni, musicate da Uberto Pieroni e interpretate da Johnny Sacco (Giancarlo Sacchini): queste ultime sono state pubblicate in un LP del 1981, dal titolo *Sacco Ascendente Cancro*(1).

Si tratta dell'esempio più consistente di una parte estravagante della produzione di Costa (un autore in cui l'extravaganza è condotta a regola) legata - ed è una sorta di duplice hapax - al mondo della canzone pop.

Il sito dell'archivio Costa della biblioteca Panizzi di Reggio Emilia fornisce, riguardo alle canzoni, le seguenti precisazioni, che vale la pena di riportare integralmente:

Nell'archivio di Corrado Costa conservato presso la biblioteca Panizzi, è presente una sezione "Testi e appunti per canzoni".

Il primo fascicolo contiene una ventina di manoscritti e appunti con testi di canzoni, scritti sui fogli di un calendario del 1960.

Il secondo fascicolo comprende 43 dattiloscritti di canzoni, 16 delle quali vennero musicate, come indicato sui fogli stessi. Fra coloro che collaborarono in qualità di musicisti per dar voce ad alcune di queste canzoni figurano Arduino Gottardo, Vanni Catellani, Fiorenzo Fauli, Uberto Pieroni.

Le uniche registrazioni sonore che ci sono pervenute sono relative alle 5 canzoni musicate nel 1960-61 da Fiorenzo Fauli e alle 8 canzoni musicate da Uberto Pieroni e cantate da Giancarlo Sacchini (detto Jonny Sacco), pubblicate nell'album "Sacco ascendente cancro" nel 1981.

Nel primo caso Fiorenzo Fauli scrive la musica adattandola a testi preesistenti; nel secondo caso è dalla collaborazione fra Corrado Costa, Uberto Pieroni e Johnny Sacco che vengono ideate e realizzate le singole canzoni.(2)

Il canale youtube del comune di Reggio Emilia, con due playlist, rende altresì disponibili all'ascolto le incisioni superstiti(3).

Chiara Portesine, nella edizione dei testi poetici di Corrado Costa, ha concluso il primo volume delle *Poesie infantili e giovanili* pubblicando gli otto esempi confluiti come canzoni in *Sacco Ascendente Cancro*; nella nota alla sezione che li contiene, rileva che sono stati «realizzati e modificati in un arco di tempo piuttosto dilatato, e accolti qui come complemento necessario della produzione giovanile»(4).

La sezione reca come data (1960-1990)(5), la stessa che figura nell'inventario delle carte di Costa presenti presso la Biblioteca Panizzi in riferimento ai due fascicoli di canzoni. È presumibile perciò che la datazione si riferisca non tanto agli *specimina* pubblicati da Portesine, quanto all'intero blocco dei due fascicoli. In ogni caso, parrebbe possibile arguire che i testi dell'LP *Sacco Ascendente Cancro* siano stati oggetto, nel tempo, di ampi e progressivi rimaneggiamenti a partire dagli anni Sessanta, e risultino quindi da una datazione abbastanza alta, per quanto chiusi nel 1981 e non nel 1990.

Se si esamina appunto l'inventario del faldone contenente le canzoni presente sul sito della biblioteca Panizzi, si può leggere la seguente descrizione:

25

Costa, Corrado. Testi e appunti per canzoni
1960 c. - 1990 c.

1. Fascicolo 1: ms. e ds.; cart.; 135 - 310 X 100 - 245 mm; 46 cc.

Nota: alcuni testi sono scritti sul verso delle pagine di un calendario del 1960; alcuni titoli: "L'albero renitente", "Il capovolto", "Il gatto bagatto", "La città buona", "Invito tutti a rispettare il ragno", "Ballata di buona dottrina", "Il verme solitario", "Il bimbo bravo", "Le quattro stagioni".

2. Fascicolo 2: testi stampati con stampante ad aghi su carta di tabulato con il titolo:

"Testi e appunti per canzoni di Corrado Costa"; cart.; 280 X 245 mm; 45 cc.

Nota: sul frontespizio: "edizioni Elytra Reggio Emilia" e la nota "I testi musicati sono contrassegnati da un asterisco"; alcuni titoli: "Asolo", "Carillon", "Erik il vichingo", "Il ladro di galline", "Il presidente Allende",

“L’Albero renitente”, “ La barricata apre la via”, La libertà è un bene”, “ Luna musulmana”, “Nostradamus”, “ Pinocchio”, “Wiligelmo”.(6)

I testi del Fascicolo 1 comprendono sorprendentemente anche la *Ballata di buona dottrina*, che confluirà in effetti in *Pseudobaudelaire*(7); in cambio, nessuna delle altre canzoni contenute nel faldone e citate a descrizione si rivela connessa (a livello di titolo) con i libri di poesia della fase successiva.

Con il Fascicolo 1 ci troviamo di fronte al serbatoio da cui poi Fauli attingerà. Nel caso del Fascicolo 2, invece, l’uso di una stampante ad aghi su carta di tabulato suggerisce, a prendere alla lettera la già citata nota di Portesine (riferita, come già detto, a una sezione del volume di Argo edizioni in cui sono presenti solo i testi del Fascicolo 2), una trascrizione di materiali già sedimentati e consolidati, in funzione della produzione del disco. Non a caso, *L’albero renitente* figura sia nel fascicolo 1 che nel fascicolo 2, a dimostrare una sorta di contiguità ideologica e forse cronologica tra i due fascicoli.

Bisogna aggiungere che la già citata playlist realizzata dalla Biblioteca Panizzi con le canzoni musicate da Fiorenzo Fauli dichiara che la musicazione e registrazione sono avvenute tra il 1961 e il 1962 (postdatando di un anno quanto figura nell’inventario); al contrario, l’album *Sacco Ascendente Cancro* è uscito, per le edizioni Elytra (notoriamente impegnate nella divulgazione di esempi di poesia sonora, attraverso la rivista «Baobab» e le audiocassette allegate) nel 1981; per i primi cinque testi, quindi, valgono come date il 1960-1962, mentre per gli altri otto si dispone di un *terminus ante quem* che è il 1981.

La collocazione editoriale degli otto testi di *Sacco Ascendente Cancro* ne fa un esperimento ibrido al confine tra poesia sonora e pop music (di cui presenta, a livello di arrangiamento, tutti i tic tipici degli anni Ottanta); la delimitazione 1960-1981 trasforma in ogni caso questi testi, licenziati in una fase recenziore della maturità costiana, in un corollario della produzione più tarda, successiva senz’altro a *Pseudobaudelaire*, e quindi a sperimentazioni meno legate alla dimensione del libro e a un’idea, prima in parte ancora sopravvivenza in Costa, di forma chiusa(8).

Il 1960, implicitamente presentato come spartiacque tra la produzione giovanile e quella della maturità, conferisce a questa produzione dal carattere disperso ed stravagante un certo carattere unitario (seppure di unità nella differenza); ciò dipenderà dal fatto che, se a queste canzoni appartiene un aspetto performativo(9) che troverà il suo prolungamento nell’opera successiva a *Pseudobaudelaire*, dal punto di vista tematico e formale rivelano una certa continuità rispetto a lavori dell’epoca precedente, e segnatamente di tipo teatrale, come *La bambina perduta nel Carnevale*(10), del 1954, marcati dalla presenza del modo comico.

L’esistenza di questo deposito di testi, quindi, giunge a conferma dell’ipotesi assolutamente sottoscrivibile di Milli Graffi dell’esistenza di due fasi nel percorso autoriale di Costa(11): queste due fasi si configurano come una tragica e una comica(12). Ora, queste due fasi si intersecano mostrando che il momento comico si situa sia a monte che a valle della fase tragica, coincidente appunto con *Pseudobaudelaire*. Del resto, della natura eccedente di *Pseudobaudelaire*, era perfettamente cosciente lo stesso Costa(13).

Si deve aggiungere che i testi di *Sacco Ascendente Cancro*, complice la prolungata rielaborazione denunciata da Portesine, e le modalità di scrittura, mostrano, per temi e strutturazione formale, differenze ben evidenti rispetto ai testi musicati dall’ex compagno di classe di Costa Fiorenzo Fauli, segno che tanto *labor limae* non ha mancato di lasciare segni anche poetologici sulla compagine testuale del secondo piccolo corpus. Anche qui con un effetto paradossale: il Costa giovanile, ancora affezionato a un’idea di *clôture*, non licenzierà mai le sue prime canzoni; invece, quello tardo, così nemico del prodotto finito, che se allestito va contestualmente destrutturato attraverso segnali immanenti al testo stesso, vedrà le sue canzoni pubblicate in un disco i cui testi, tale è il loro carattere idiosincratico, finiscono per dare vita a qualcosa di simile a un *concept album*.

Al di là della cronologia, che costituisce però in Costa un problema non di poco momento, come si è visto, la presenza e le modalità di confezione di queste canzoni pongono il problema, più generale, del rapporto di Costa con la dimensione della musica leggera, sia a livello della redazione delle sue poesie, sia a livello di gusto personale. Tanto più perché i testi vedono come avvio della fase redazionale il 1960, ossia un’epoca d’oro per la musica leggera, di grande trasformazione(14).

2. A un'analisi degli *opera omnia* costiani, i riferimenti all'universo della canzone non parrebbero troppo frequenti, e questo nonostante l'autore, per esempio profondamente appassionato al jazz, denoti una attenzione al mondo della musica, per altri versi, non banale: si pensi alla collaborazione con Steve Lacy(15). Sarà quindi più utile, preliminarmente, ragionare sugli aspetti metrici, ovviamente propedeutici alla scrittura per musica.

L'edizione delle *Poesie infantili e giovanili* presenta una serie di titoli che si possono interpretare in chiave metrica, come *Canzonetta (per le sue parole)*(16), o in chiave musicale, ma dove l'allusione va alla musica classica, non alla leggera, come *Passacaglia*(17). Resta una attenzione alla isometria che potrebbe anche sorprendere in rapporto all'immagine sperimentalistica che oggi abbiamo di Costa: *Passacaglia* è un testo integralmente composto in endecasillabi. Si può aggiungere che anche la *Ballata di buona dottrina*, inclusa nel faldone delle canzoni e poi confluita in *Pseudobaudelaire*, denota una struttura metrica in cui domina l'endecasillabo: per esempio, nella prima strofa, sono endecasillabi perfettamente regolari i primi 3 versi e il 5, mentre il sesto è un settenario; può essere considerato un endecasillabo seguito da un trisillabo anche il v. 4, in analogia con la struttura del v. 7 che è un endecasillabo appunto seguito in a capo da un trisillabo al v. 8. Si noti che queste zeppe metriche trisillabiche sono frequenti nella musica leggera(18). Indubbiamente, in rapporto a questa attenzione alla metrica, il titolo *Ballata* acquisisce un ulteriore senso: anche se va precisato che la presenza degli endecasillabi e un'idea di metrica regolare non svolge alcuna reale funzione all'interno di *Pseudobaudelaire*, e anzi si mantiene, nel caso della *Ballata di buona dottrina*, come sopravvivenza di una fase avantestuale di un tempo in cui il testo era appunto legato a una possibile sperimentazione musicale.

La presenza dell'endecasillabo e di altri metri regolari ritorna quindi più volte nella fase giovanile(19), anche se a partire dal 1955 è possibile trovare nel corpus edito da Portesine anche versi molto lunghi che arrivano a toccare le sedici unità sillabiche e entro cui parrebbe difficile individuare all'impronta *patterns* ritmici regolari. Nondimeno, non poche sono le sperimentazioni metriche con doppi senari o dodecasillabi che confermano una notevole attenzione alla metrica: sperimentazioni che, come si è visto, permangono, sia pure in modo residuale, nel Costa già maturo di *Pseudobaudelaire*.

Se la inapparente metricità di *Ballata di buona dottrina* (che pare costruita per eludere, all'occhio, il riconoscimento della regolarità versale) fa di questa lirica un esperimento di recupero intertestuale in un certo senso anche "concettuale" del genere della ballata antica (qualcosa di moda nei primi anni Sessanta sulla scorta di Villon e Brecht, d'altronde)(20), l'elemento del canto e/o musicale è tutt'altro che assente da questo recupero, visto che sembra in qualche modo lambito se non costeggiato all'interno di tutto *Pseudobaudelaire*: per esempio con il riferimento a un canto popolare della cultura ebraica come *Dayenu*. Per concludere, un'allusione alla musica leggera risulta centrale nell'avantesto di *Pseudobaudelaire*. In *Strip-tease*, poesia poi non confluita nel libro, e che doveva far parte di *Il diseredato*, si legge infatti: «Dopo essersi assicurati il posto / laggiù, al punto che le tenere fibre / nella violenza delle luci elettriche / iniziano le forme femminili essi intenti al comando del totem / espresso miticamente in canzoni di music hall»(21). Queste presenze, unitamente al fatto che la sperimentazione pop di Costa trae origine proprio nel 1960 inducono a interrogarsi sul ruolo di queste canzoni – deposito di espressioni mitiche contemporanee – nel sistema ideologico e poetologico di Costa.

3. A questo punto, vale la pena di approntare una cursoria descrizione delle canzoni di Costa disponibili a stampa(22). Delle prime cinque, tre si basano su un'operazione retorica: la prosopopea. Si tratta di un espediente retorico che consente di avvicinare più agevolmente due aspetti dell'opera letteraria particolarmente cari a Costa: quello della metatestualità con quello della performatività. In *L'albero renitente*, abbiamo infatti la presa di parola di un albero renitente alla leva; in *Il verme solitario* a prendere la parola è invece appunto un verme solitario (e qui, ovvio il richiamo intertestuale a Ernesto Regazzoni(23)); in *La donna assassinata*, invece a parlare è appunto la donna (ancora viva), che esplicita il suo desiderio di morire assassinata. Si tratta di tipi e non individui, privi di nome e di un'identità differenziale, esemplari di una condizione umana in qualche modo da denunciare, attraverso le risorse di un comico *fumiste*. Stereotipato fino alla perdita dei connotati identitari più personali è anche il bambino di *Il bimbo bravo*: dietro a questo modo di dire

caratteristico del *baby talk*, si nasconde in effetti un poco di buono, borghese corrotto, di cui è delineato il romanzo familiare; qui, la terza persona è condotta in modo da sviluppare un *exemplum* sotto forma di narrazione; del resto la natura narrativa del testo è sottolineata in *explicit*, dove si legge: «Questa è la storia del bambino bravo». Bisogna a questo punto rilevare l'assoluta alterità, rispetto a quanto delineato fin qui, di quel piccolo scherzo verlainiano dal titolo *Sera d'autunno*: se extravagante è la produzione per canzone di Costa, questo esempio risulta difforme anche rispetto ai testi della compagine in cui è inserito (probabilmente una sopravvivenza di modi giovanili che Costa era in procinto di abbandonare).

Quanto alle canzoni di *Sacco Ascendente Cancro*, la situazione è parzialmente diversa; si tratta di testi che mettono in campo operazioni molto più raffinate, in generale, rispetto alla prosopopea monologante che domina tra le canzoni di Fiorenzo Fauli. Se le canzoni musicate da Fauli mettono al centro un personaggio anche attraverso alcuni tic verbali e discorsivi, la prospettiva di *Sacco Ascendente Cancro*, è innegabilmente più ricca e varia: tuttavia, non si rinuncia alla presenza di un personaggio. Le canzoni di Costa non sono quindi mai operazioni di poesia lirica musicata, proiezione ed estrinsecazione stilizzata dell'identità autoriale. Assomigliano ben di più, rispetto per esempio alla canzone d'autore, al *côté* Jannacci, che non al *côté* Tenco.

Dei personaggi evocati nelle canzoni, nessuno parla in prima persona. Ma non si tratta di tipi: abbiamo individui storici ben precisi, realmente esistiti: da Nostradamus a Wiligelmo a Giulia Gonzaga a Van Gogh a Eleonora Duse(24), ognuno dei personaggi si qualifica per l'evidenza della sua collocazione storica empiricamente verificabile. Ma non c'è solo questo: la storicità dei personaggi, la loro situatezza storica, evidente anche quando si tratta di figure di tipo finzionale, si accompagna anche a una situatezza locale topologica e topografica: Asolo (*Asolo*, il testo dedicato a Eleonora Duse), Fondi (*Luna musulmana*, il testo dedicato a Giulia Gonzaga), l'America (il testo dedicato a *Erik il vichingo*), Modena (il testo dedicato a *Wiligelmo*). Quasi ogni personaggio si colloca in una topografia che rimanda a luoghi reali.

Luoghi e personaggi: una canzone è dedicata al tentato rapimento di Giulia Gonzaga a Fondi da parte del pirata Barbarossa:

Sangrienta luna sul mare sta
sull'Argentario s'abbatterà
Giulia Gonzaga la luna rossa
ti prende schiava del Barbarossa.

Hanno mandato il Barbarossa da Tunisia
attacca Fondi, la Ciociaria
Giulia Gonzaga!
Vuole te.
Lui vuole te.

Bianca signora occidentale
padrona e schiava, amante e sposa
dolce follia!

Giulia Gonzaga, la luna rossa
ti prende schiava del Barbarossa.(25)

Oltre alla curiosità storica dell'episodio evocato, realmente accaduto, si può aggiungere che Giulia Gonzaga è figura storica a cui numerosi poeti hanno, nel suo tempo, dedicato sonetti e altre opere: Costa si inserisce dunque in una sorta di filiera intertestuale. Ma non c'è solo la curiosità erudita del riferimento storico; anche l'*incipit*, per esempio, esibisce un arcinoto intertesto quevediano, quasi totalmente decontestualizzato(26).

Come si vede, Giulia Gonzaga viene in primo luogo rappresentata entro un quadro topografico ben preciso, la Fondi della seconda metà del 1500, con tanto di riferimento all'Argentario, e con l'evocazione di un paesaggio. Al personaggio di Giulia Gonzaga la voce poetica si rivolge direttamente, annullando nel canto la distanza cronologica: il testo in qualche modo finzionalizza una ripetizione dell'evento stesso. Si tratta, per molti versi, di un'operazione di carattere

metaletterario; se d'altronde la canzone è spesso il luogo del presente assoluto dell'esperienza vissuta, qui trasforma questo presente in un viaggio metaletterario nel tempo. All'interno del disco, un ruolo centrale occupa una canzone come *Kantologia d'amore*: un testo dall'ancor più accusato carattere metaletterario. Eccone l'ultima strofa:

In quel bordello che
Fiammetta è la Signora
in quel bordello dove
noi credevamo che
l'amore fosse lì
nella letteratura,
l'amore fosse in quella
antologia d'amore
in quel bordello lì
a portata di mano
Petrarca fa il ruffiano
e Laura, Laura è morta.(27)

Ecco che l'«antologia d'amore» si trasforma, in quel bordello che è la letteratura, in una *Kantologia*. Ci si può chiedere se questa trasformazione non alluda a quel rovescio perverso dell'illuminismo kantiano che è la figura di Sade, così come viene fuori dai testi di Lacan. È indubbio che Costa fu un lettore di Lacan, e poteva essere interessato al rivolgimento filosofico di Kant in Sade, come sembrerebbe dimostrare *Inferno provvisorio*(28). Certo i riferimenti colti (che vanno da Manzoni a Foscolo a Petrarca a Boccaccio) non riducono minimamente il carattere parodico di questo testo, che rievoca nuovamente un mondo e un tempo passato. Questo mondo, scoronato da Costa («Petrarca fa il ruffiano / e Laura, Laura è morta»), nuovamente vive espresso nelle forme di un presente che è tipico della canzone d'autore ma ha insieme la capacità di potenziare il gioco metaletterario del testo.

Il fatto che in queste canzoni figurino sia personaggi dotati di nome e cognome, da un lato, sia località ben precise, dall'altro, rievoca due problemi centrali nel Costa maturo: il problema della nomina, da un lato, e il problema del complemento di luogo, per dirla con Costa stesso. C'è un terzo problema del Costa maturo che queste canzoni condividono: quello del cinema. Si pensi a un testo come *Erik il vichingo*:

Fredda dura vela sopra i mari del Nord
pelle d'orso bianco sulla pelle cucì
testa di carogna in testa tiene, si sa,
sopra il mare in piedi il vecchio Erik gridò.

Pianure immense e grandi cicloni
bisonti fermi a pascolare
tabacco nero erba e cotone
la baia aperta di Nuova York
Erik il lupo scopre l'America
e se ne frega.

La vela sul mare è come un miraggio
il rosso vichingo continua il suo viaggio
lontano sul mare svanisce il miraggio
continua il suo viaggio.(29)

Nuovamente un personaggio, stavolta trattato al passato remoto e presente. (Tutto il disco denota una piattaforma enunciativa straordinariamente variabile, dalla prima plurale di *Kantologia d'amore* alla seconda di *Luna musulmana* alla terza appunto di *Erik il vichingo*). Ma da dove proviene questo personaggio? Se le canzoni, come testimonia il già citato verso di *Strip-tease*, sembrano allestire una galleria di miti contemporanei, il mito di *Erik il vichingo* proviene dal cinema. La canzone fa infatti riferimento a un film del 1965 interpretato da un biondo Giuliano Gemma(30). In questo film, il protagonista, Erik, nel medioevo, giunge in America, e incontra *ante litteram* la baia di

Nuova York e i nativi. Insomma, un'ambientazione quasi western per un film storico la cui collocazione cronologica è il medioevo nordico.

Nuovamente un'operazione di carattere temporale, quindi. In un certo senso, la relazione tra tempo della storia e tempo del racconto è in gioco in questi testi in modo da bucarli con un taglio fontaniano, o rivoltarli come in un nastro di Möbius. E dunque, cosa c'è alla base di queste tre figure della produzione di Costa, cinema, nominazione e complemento di luogo, che involgono tutte assieme la questione cruciale della temporalità del testo? Di cosa sono il nome questi problemi?

Si potrebbe dire che al centro di tutto c'è la questione della rappresentazione(31). Marco Giovenale ha scritto, in un testo cruciale per comprendere non solo Costa, ma anche le tendenze di una certa parte della letteratura oggidiana, di un rifiuto della riproduzione e del realismo, in Costa(32). Si potrebbe anzi dire che Costa, nonché l'idea di riproduzione, supera e discute, attraverso le sue opere, la dimensione della rappresentazione. Ora, che cosa è per Costa la rappresentazione, nel testo poetico? Alla luce di quanto emerge in *Inferno provvisorio*(33), è la proiezione e articolazione, entro una testualità chiusa, da parte di un'istanza, di tutta una serie di elementi topologici, cronologici, espressivi, che danno vita a finzionalizzazioni di elementi e stati di una coscienza, spingendo il lettore a fornire una coerenza alla scena soggettiva presupposta dal testo. E in effetti, Costa, nelle canzoni di *Sacco Ascendente Cancro*, allestisce una rappresentazione, che coinvolge un'istanza di enunciazione, dei movimenti di *débrayage* e/o *embrayage*, e quindi la proiezione nel testo di un luogo e un tempo e una voce, ma da una alterità impossibile.

Si potrebbe dire che sia proprio questo l'elemento di maggiore interesse delle canzoni: la messa in crisi di questa scena, la riduzione ad assurdo attraverso l'articolazione impossibile tra un presente reale e un passato concluso o addirittura finzionale. Bucare la scena della rappresentazione o ripiegarla su sé stessa è la segreta ambizione, nonché di questi testi, di tutto Costa, che, attraverso il suo viaggio nel retro(34) del testo, un retro basato sulla temporalizzazione aporetica della scena rappresentata, chiama in causa il problema della rappresentazione(35), della testualità come schermo rappresentativo su cui vengono proiettate dall'istanza enunciativa depositi di senso articolati in quadri temporali non originari. E quindi, la temporalità dei personaggi, talora, ma non necessariamente, finzionale, viene fatta deflagrare da Costa attraverso la dimensione della metatestualità, della metaletterarietà, da un lato, e il discorso comico, spesso *nonsensical*, comunque basato sul paradosso, sotteso a tutti i testi. Anzi, il problema della temporalità, dell'articolazione tra temporalità del soggetto scrivente attraversa tutta l'opera di Costa, giungendo persino a risignificare il comico della produzione giovanile, non solo quello della produzione matura, dove questo fenomeno è più evidente.

Si legga allora un testo come *Conversazione da solo*:

ci sono delle cose che sono
di fronte a questa pagina aperta
collegate ad altre che sono dietro le spalle
ci sono delle cose di fronte a questa pagina aperta
che sono collegate
alle cose che mancano
le cose come le cose
al centro c'è il tuo posto
al tuo posto non c'è nessuno.(36)

La saldatura tra la pagina aperta dell'autore e quella del lettore, ottenuta attraverso il deittico *questa*, determina il fallimento della rappresentazione, causato dall'impossibilità dello spazio («dietro le spalle») dell'autore con quello del lettore: ma questa impossibilità è di natura cronologica, anzitutto, così come di natura cronologica è il fallimento programmatico della rappresentazione che Costa sceglie di *rappresentare*. Un fallimento che viene *rappresentato* soprattutto attraverso la capacità metatestuale del testo di nominare e segnalare sé stesso, reso ambiguo attraverso la confusione dei piani cronologici entro cui riposa il rapporto tra autore e lettore: *rappresentato*, in ogni caso, attraverso strumenti immanenti al testo.

Operazioni di senso così raffinate e insieme semplici non sono presenti all'interno delle canzoni, e tuttavia è metatestuale tutto il meccanismo che le informa, e che rimanda quindi alla produzione del Costa maggiore.

Ogni testo di Corrado Costa riguarda in fondo le condizioni di enunciabilità del testo stesso, spesso portate a paradosso, e messe alla prova in performance successive. Si pensi ancora a una poesia fondamentale come *Collocazione dei nomi*:

Se si scrive
lepre
non è detto se si scrive lepre che sarà una lepre
che correrà sull'erba
non è detto che ci sarà dell'erba se si scrive
erba erba erba erba erba erba erba.(37)

Figura qui il problema del rapporto tra testo scritto e voce, oralità (e quindi futura performance); ma questo problema, che è sempre il problema dell'enunciabilità del testo, è posto soprattutto attraverso il futuro semplice («sarà una lepre»), e quindi nella sua natura eminentemente temporale e cronologica. Il grande problema è quindi tra l'altro quello della ripetizione successiva di questo testo attraverso la *performance*.

Le canzoni di Costa mettono alla prova il sistema di enunciazione in una modalità differente rispetto all'ambito della performance dei suoi testi poetici. Ma la questione è sempre la temporalità dell'operazione di enunciazione. Una temporalità ripetibile, per citare il titolo di un testo di Costa(38). Rilevante allora il fatto che in *Kantologia d'amore* Costa metta sotto critica tutta la dimensione della lirica amorosa, con la sua infinita ripetizione dell'evento passato e la finzione di presenza della cosa perduta, mostrandoci invece il suo osceno rovescio sadico attraverso operazioni che bucano il testo, anzi, mostrandoci che queste operazioni di messa in crisi della rappresentazione sono consustanziali al fenomeno della lirica occidentale: va da sé che l'oscenità delle condizioni di enunciabilità del testo lirico, ovviamente, è da intendersi anzitutto in senso etimologico.

E quindi, in conclusione, la produzione giovanile di Costa contiene in nuce, nell'incrocio tra performatività (le opere per il teatro) e metricità, o meglio tra performance e verso isometrico, il germe di una predisposizione alla scrittura per musica. Nondimeno, la realizzazione empirica e non virtuale di una serie di canzoni avviene poi in effetti con un materiale limitato, tutto sommato tenuto separato rispetto alla restante produzione, lasciato sedimentare fino all'incontro con il musicista che lo confezionerà in una vera e propria canzone. In effetti, la presenza della *Ballata di buona dottrina* tra il materiale relativo alle canzoni va visto come un caso del tutto isolato. In un autore sperimentale in vari sensi come Costa, l'ancillarità di questa produzione musicale parrebbe conclamata, giusta tutto sommato l'episodicità delle collaborazioni.

Questa ancillarità dipende probabilmente dalla difficoltà di compiere sulla produzione canzonettistica lo stesso tipo di operazioni che venivano compiute sulla produzione poetica *tout court*. Operazioni, possiamo aggiungere, di natura metatestuale o metapoetica, quasi sempre messe a reagire con la dimensione intermediale, che della dimensione metatestuale costituisce un necessario prolungamento, attraverso un lavoro di rappresentazione post eventum fornito dalla ripetizione. Ora, si può affermare che l'aspetto intermediale di una parte della produzione di Costa costituisca una sorta di messa a verifica della natura resistente alla rappresentazione, parzialmente o obliquamente antirappresentativa, dei propri testi. Ecco perché la sperimentazione pop, che presuppone invece l'intermedialità a priori, diventa una pratica non-strutturale nel lavoro di Costa: che normalmente usa l'intermedialità come forma di verifica a posteriori della tenuta dell'operazione testuale, che è di tipo antirappresentativo, o la usa, al massimo, come nastro di Möbius che dichiara l'intrinseca aporeticità della dimensione della rappresentazione.

A questo punto, si può forse ipotizzare che il rapporto con la canzone, in un poeta che si è anche cimentato nell'ambito della poesia sonora, sia stato motivato in primo luogo da una forma di curiosità nei confronti della sperimentazione intermediale. In effetti, questa forma di curiosità va estesa anche ad altri ambiti della cultura pop, come il fumetto: di cui Costa fornisce campioni interessantissimi sia in proprio (*Frank il bacillo*, *Western Mode Retro*, *William Blake in Beulah*), sia in collaborazione con Nanni Balestrini (*Il poesia illustrato*). La cultura pop si presenta a Costa appunto come un ambito in cui la sperimentazione di tipo intermediale è pratica già pienamente consolidata. Probabilmente, però, questa pratica va sottratta alle pastoie della sussunzione neocapitalistica: la sua ripetizione è quindi di altra natura rispetto a quanto tenta Costa. Va dunque ricordato che Costa – in modo più evidente quello degli anni Sessanta e Settanta, che mano a mano

che diventa nemico della rappresentazione diventa anche antifigurale, e di conseguenza allegorico – è autore profondamente politico: «Avere il mito del nuovo significa ribellarsi al fatto che non ci sia niente di nuovo [...] Ripetere il mito libertario significa ribellarsi nei confronti di coloro che rinunciano a ribellarsi per conformismo politico, o per integrazione rinunciano a riconoscere il costante verificarsi dell'oppressione»(39). Dietro a questo frammento c'è evidentemente ancora una volta tutta una problematizzazione dell'idea di tempo e della sua rappresentabilità, con l'idea annessa di totalità: «come se ogni sillaba contestasse il poema»(40). Sabotare la rappresentazione, attraverso l'articolazione paradossale del tempo della storia con quello del fruitore e dell'autore all'interno del testo è il compito altissimo che anche le canzoni di Costa, attraverso la ripetizione, si pongono.

Gianluca Picconi

Note.

- (1) https://www.bibliotecapanizzi.it/wp-content/uploads/2022/05/Costa_TestiCanzoni.pdf [Ultima consultazione: 21 ottobre 2023].
- (2) Le precisazioni in questione figurano al seguente link: <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Canzoni&idSezione=2435> [ultima consultazione: 21 ottobre 2023].
- (3) Si tratta delle seguenti playlist: https://www.youtube.com/playlist?list=PLSaZiYjytsU_a2kQYSBnmENAAa8zFcXkWI; https://www.youtube.com/playlist?list=PLSaZiYjytsU_cmWkt1IHlvRHyczs_sZR [ultima consultazione il 21 ottobre 2023]. Nella prima playlist sono contenute cinque registrazioni delle canzoni musicate da Fauli, che di Costa fu compagno di classe, e, militando nel Crostolo River Trio, fu una figura di spicco del Jazz emiliano. La seconda playlist invece contiene tutte le canzoni del disco di Johnny Sacco.
- (4) Chiara Portesine, *Note ai testi*, in Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili (1937-1960). Opere poetiche I*, a cura di Chiara Portesine, Ancona, Argo, 2020, p. 208.
- (5) Ivi, p. 207.
- (6) L'inventario dell'archivio "Costa", reperibile al seguente link (<https://www.bibliotecapanizzi.it/wp-content/uploads/2022/05/InventarioCosta2020.pdf>: ultima consultazione 21 ottobre 2023), è stato pubblicato sul sito a partire dal 2010, è elaborato a cura di Maurizio Festanti, Antonella Mollo e Chiara Panizzi e mantenuto costantemente aggiornato. I riferimenti alle canzoni compaiono a p. 25.
- (7) Si veda Corrado Costa, *Pseudobaudelaire*, in Id., *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche II*, a cura di Chiara Portesine, Ancona, Argo, 2021, p. 32.
- (8) Che la differenza tra il Costa giovanile e quello maturo consista anche in un lavoro di destrutturazione dell'idea di libro, emerge chiaramente dal raffronto tra le poesie giovanili e quelle poi edite. Particolarmente istruttiva, al riguardo è la vicenda compositiva di *Il diseredato* e di *Pseudobaudelaire*. Si veda quanto scrive Marco Berisso: «O non è più logico pensare semmai a una fase precedente in cui Costa immaginava la pubblicazione di una raccolta più ampia che includesse i testi scritti a partire dalla fine degli anni Cinquanta e che solo in un secondo momento si sia deciso (o sia stato costretto) a rinunciare a questo progetto più ambizioso per limitarsi alla sola sezione più ampia della raccolta?» (Marco Berisso, *Due abbozzi di capitolo per la storia di "Pseudobaudelaire"*, in "il verri", n. 52, 2013, p. 108). Sulla contestazione dell'idea di forma chiusa, significativo, di Costa, è *Storia di una storia non scritta (1974)*, in Id., *The Complete Films. Poesia Prosa Performance*, a cura di Eugenio Gazzola, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 153-156. Altrettanto interessante è *Il limite*, in «*tenero e disperato*». *Omaggio a Camillo Sbarbaro. seminale. Variazioni nella plaquette*, Reggio Emilia, Il guado, 1988, pp. 117-118: «L'orizzonte di un poeta è costellato di libri che non sono ancora scritti, non si scriveranno mai, non si riusciranno a scrivere» (p. 118). Di fuga dal Libro scrive Chiara Portesine, *Postfazione. Una premessa generale*, in Corrado Costa, *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 406-408.
- (9) Sulla performatività in Costa si legga Marco Berisso, «*"Se si scrive / lepre"*». *Performatività del testo in Corrado Costa (due esempi)*, in *I Verbovisionari: L'altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora*, a cura di Fabrizio Bondi e Andrea Torre, Venezia, Edizioni Engramma, 2017, pp. 99-112.
- (10) Corrado Costa, *La bambina perduta nel carnevale*, in «il verri», 52, 2013, pp. 5-10.
- (11) Milli Graffi, *Il fermo di poesia di Corrado Costa*, in «il verri», 25, 2004, pp. 117-35, poi in Corrado Costa, *The Complete Films. Poesia Prosa Performance*, cit., pp. 328-331.
- (12) Sulla questione del comico in Costa, si veda il suo scritto «*Recuperare il "comico"*»: *una lettera di Corrado Costa*, in «il verri», 60, 2016, pp. 5-7. Nella sua introduzione, Chiara Portesine parla del comico come «grimaldello strutturale della propria poetica» (Chiara Portesine, *Introduzione*, in Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 14).

- (13) Emerge perfettamente dalla lettera a Vanni Scheiwiller relativa al libro, pubblicata in Corrado Costa, *Pseudobaudelaire*, cit., pp. 43-44.
- (14) Secondo Jacopo Tomatis, «l'invenzione di una tradizione della canzone italiana, la crescente diffusione di musiche da ballo e l'importazione del rock and roll – si collocano alle soglie del “boom economico”. Convenzionalmente, gli anni interessati sono quelli fra il “decisivo” 1958 e il 1964» (Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 140).
- (15) Sulla collaborazione tra Costa e Lacy, il sito della biblioteca Panizzi mette a disposizione uno scritto di Giordano Gasparini, *Costa/Lacy*, consultabile al seguente link: http://panizzi.comune.re.it/allegati/Corrado%20Costa/Costa_e_Lacy.pdf [ultima consultazione il 21 ottobre 2023].
- (16) Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 158.
- (17) Ivi, p. 192.
- (18) Sul tema si vedano almeno Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2010, e *L'italiano nella canzone*, Roma, Carocci, 2018, e, infine *L'endecasillabo cantato. Dalla metrica alla voce*, a cura di Paolo Bravi, Teresa Proto, Udine, Il Campo, 2020 (in particolare Riccardo Redivo, *La trasformazione dell'endecasillabo nelle musicazioni pop italiane*, ivi, pp. 72-87, e Leonardo Masi, *L'endecasillabo nella canzone italiana, prima e dopo i cantautori*, ivi, pp. 88-101).
- (19) Si veda come ultimo esempio il testo pubblicato in Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 218.
- (20) Su questo tipo di recupero metrico mi permetto di rinviare al mio *La controversia delle madri: la ballata “à la manière de Villon” tra Sanguineti e Pasolini*, in «Between», 12, 2016, pp. 1-22 (specialmente p. 1).
- (21) Marco Berisso, *Due abbozzi di capitolo per la storia di “Pseudobaudelaire”*, cit., p. 122.
- (22) Si fa riferimento, per quanto riguarda le canzoni musicate da Fauli, alla trascrizione dei testi contenuta in https://www.bibliotecapanizzi.it/wp-content/uploads/2022/05/Costa_TestiCanzoni.pdf. Per quanto riguarda le canzoni di *Sacco ascendente cancro*, si cita da Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., pp. 225-232. Va avvertito che si possono registrare lievi discordanze tra i testi effettivamente eseguiti dai cantanti nelle registrazioni e le trascrizioni di Chiara Portesine e della biblioteca Panizzi, basati invece sui manoscritti e dattiloscritti costiani.
- (23) Si veda la recente edizione Ernesto Regazzoni, *Elegia del verme solitario e altre poesie scapigliate*, con un testo di Sebastiano Vassalli, a cura di Cesare Bermanni, Novara, Interlinea, 2023.
- (24) Si tratta, nell'ordine, delle seguenti canzoni, tutte presenti in Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit.: *Nostradamus* (p. 226), *Wiligelmo* (p. 231), *Van Gogh* (p. 228), *Asolo* (p. 230). In quest'ultima canzone è possibile rinvenire allusioni a D'Annunzio, interessanti se messe a raffronto con i riferimenti a D'Annunzio contenuti in Corrado Costa, *Pier Paolo Pasolini, l'auleta esibizionista*, in «malebolge», I, 1, 1964, pp. 45-48, poi in «il verri», 52, giugno 2013, pp. 20-26. Lo stesso testo è stato poi ripreso, in una edizione emendata di un refuso, su «Nazione Indiana», 15 gennaio 2014, ed è reperibile al seguente link: <https://www.nazioneindiana.com/2014/01/15/pier-paolo-pasolini-lauleta-esibizionista/> [ultima consultazione: 21 ottobre 2023].
- (25) Corrado Costa, *Luna musulmana*, in Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 227.
- (26) «Su tumba son de Flandes las campañas / Y su epitafio la sangrienta luna» (Francisco de Quevedo, *Poesía*, a cura di Ignacio Arellano, Barcelona, Penguin, 2016, p. 42).
- (27) Corrado Costa, *Kantologia d'amore*, in Id., *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 227.
- (28) Il saggio di Lacan (Lacan, *Kant avec Sade*, Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 765-790) non viene citato in Corrado Costa, *Inferno provvisorio*, Milano, Feltrinelli, 1970, che però mette di fatto al centro del proprio percorso ideologico Sade, anche in rapporto all'illuminismo (con tanto di citazioni di Adorno-Horkheimer), mostrando una conoscenza della letteratura secondaria sull'argomento in lingua francese capillare (da Barthes a Foucault a Deleuze a Bataille). Del resto, Lacan è comunque citato nel libro per altri scritti (per esempio, a p. 61). Tra i tanti passi su Sade, notevolissimo il seguente: «La lettura sadica non è “figurale”: non presuppone e non anticipa niente: non lascia di sé nessuna immagine: è un'uguale geografia che si riproduce, quindi nessuna geografia; lo stesso personaggio che si ripete, quindi nessun personaggio; la stessa funzione, quindi tutte le funzioni» (p. 33). Poco oltre: «Sade ha avuto una utilizzazione letteraria per tutto l'Ottocento e la critica ha dovuto reagire in modo reazionario, cominciando ad attribuire a Sade tutto ciò che non è di Sade, per intenderci subito, il referente, la mimesis, ciò che per una società letteraria come la nostra, come quella di Praz nel 1931, lo scrittore “rappresenta”» (p. 34).
- (29) Corrado Costa, *Erik il vichingo*, in Id., *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 225.
- (30) *Erik il vichingo*, Regia di Mario Caiano, Italia-Spagna 1965.
- (31) Verte sul problema del rapporto tra rappresentazione e riferimento in Costa il saggio di Antonio Loreto, *Due dogmi dell'avanguardia. Parole e oggetti nell'opera di Corrado Costa*, in «Moderna», 1-2, 2017, pp. 243-259.
- (32) Si legga Marco Giovenale, *Uscire dalla riproduzione. Corrado Costa e i film ‘completi’*, in Corrado Costa, *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 379-383.

(33) Cfr. supra, nota 27.

(34) Su *Retro* e le sue implicazioni ideologiche, si legga Milli Graffi, *Sulla traccia del boomerang di Corrado Costa*, in Corrado Costa, *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 360-365, e l'articolo di Marco Giovenale, *Costa volta il nastro. (Un'origine delle 'scritture nuove')*, in «il verri», n. 52, giugno 2013, pp. 178-182.

(35) Sul tema della rappresentazione si vedano Simona Chiodo, *La rappresentazione. Una risposta filosofica sulla verità dell'esperienza sensibile*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

(36) Corrado Costa, *Le nostre posizioni*, in Id., *Poesie edite e inedite*, cit., 80.

(37) Ivi, p. 68. Su questa poesia si veda Marco Berisso, *Se si scrive lepre*, cit., pp. 99-100.

(38) Su una poetica della ripetizione scrive Chiara Portesine, *Postfazione. Una premessa generale*, in Corrado Costa, *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 396-397.

(39) Corrado Costa, *Poesia e utopia*, in «malebolge», 2, 1963, p. 51.

(40) Corrado Costa, *Pseudobaudelaire*, cit., p. 42.

«IL RUMORE CHE NON FA MORIRE»: SACRO, VOCALITÀ E TESTUALITÀ IN SPASIMO DI ROSARIA LO RUSSO

Proponiamo in questo saggio un'analisi letteraria, musicale e vocale di *Spasimo* (2016) di Rosaria Lo Russo, *opus* fonografico di poesia performativa su testi di Vito Bonito, Anne Sexton, John Donne, Jacopone da Todi e, significativamente, *non* di Lo Russo stessa. L'opera è resa accessibile dall'autrice sulla piattaforma di distribuzione musicale gratuita online "Bandcamp". Nell'incisione, consistente di nove tracce in sequenza, i testi poetici vengono montati in una vorticoso performance sonora, che spicca sia per la coloratura fonico-prosodica sia per la struttura e tenuta del macrotesto. Il nucleo di *Spasimo* consiste – nelle parole di Lo Russo – nella «riscrittura fonica»(1) dei versi altrui: un'interpretazione performativa che ne aumenta la portata di scandaglio agonistico del sacro. Un sacro appunto conflittuale e patito nella materialità del corpo, alla maniera del paradossale stupro mistico auspicato dal *Sonetto Sacro XIV* di Donne. A questo rimanda, del resto, il titolo dell'opera, omaggio alla celebre cattedrale palermitana Santa Maria dello Spasimo: «Cosa di più ossimorico di una cattedrale a cielo aperto, una cattedrale di rovine? Accoglie nella paura. Il Terrore del Sacro. Il freddo e il calore del Sacro. Il rifiuto e il godimento del Sacro: lo spasmo viscerale dell'eccitazione e della repulsione»(2).

Indagheremo la struttura di *Spasimo* evidenziando la sinergia tra gli aspetti legati all'*opera* (e quindi alla rete di senso attivata dalle isotopie e dal montaggio delle immagini) e quelli legati all'*evento*, cioè alla materialità performativa che si incarna specialmente a livello sonoro e prosodico, ma anche nei tratti riconducibili alla "vocalità extraverbale", come il respiro. In particolare, per quanto riguarda la testualità e i significati, analizzeremo la struttura macrotestuale di *Spasimo*, insieme al rapporto di quest'opera con la prassi traduttoria di Lo Russo, improntata tanto alla ricerca fonica quanto all'aggancio intertestuale. Metteremo inoltre a fuoco le diverse modalità con cui l'iterazione sintattica (sia quella scritta che quella aggiunta al momento della performance) contribuisce alla salienza delle isotopie, e insieme permette di ampliare le potenzialità performative, creando spazio per le variazioni prosodiche, sonore e agogiche.

Infine metteremo in rilievo come la chiave centrale dell'opera, l'*estasi*, sia realizzata *tecnicamente*: mediante una concezione polifonica, in cui l'io esce dal sé ordinario diffrangendosi in voci plurime, ciascuna caratterizzata per modo di microfonazione e collocazione stereofonica, e soprattutto per condotta fonatoria, questa a sua volta variegata per prosodia (intonazione, intensità, ritmo) e soprattutto per un altro aspetto non codificato ma decisivo, l'aspetto paralinguistico extraprosodico, cioè lo strato timbrico-articolativo, che è comunque pienamente portatore di senso.

1. Analisi di un 'concept album', tra macrotesto e montaggio

Spasimo è un'opera ibrida, che a un primo sguardo risulta dalla combinazione di almeno tre ingredienti: il testo del copione, la voce dell'interprete e la sonorizzazione/campionatura elettronica di una varietà di suoni e rumori di sottofondo, che vanno dal bip macchinico e ossessivo della traccia 1 ai bordoni da polifonia antica della 7 e della 8. Analizzando *Spasimo* dal lato del *concept* creativo, le cose si complicano ulteriormente: l'autorialità multipla di Lo Russo comprende la selezione dei testi, la traduzione (nel caso delle poesie di Sexton), la performance vocale e il lavoro di regia e di montaggio delle tracce compiuto in studio, con la collaborazione di Massimo Liverani. Il fatto che l'opera non comprenda testi firmati da Lo Russo pare in linea con alcune autodichiarazioni poste in calce alla nota a *Spasimo*: «Qui Io/Poeta, nel senso stretto e anonimo del termine, faccio tutte le voci, tutti i suoni, i respiri, i rumori. [...] Nove tracce, solo numerate, per tornare all'anonimia originaria della poesia». Questa anonimia è l'altra faccia di un'autorialità performativa estremamente stratificata, la cui forza e originalità stanno innanzitutto nell'ideazione di un *concept* a partire dal montaggio e dall'esecuzione di testi altrui, in un procedimento più vicino all'allestimento di un album che alla scrittura poetica(3). Lo Russo definisce senz'altro a ragione l'opera come «gesto vocale non teatrale»(4), per sottolinearne la natura performativa ma in assenza di pubblico. Tuttavia il richiamo un po' vago all'«incollocabilità del gesto performativo» – in linea

con il motivo mistico che percorre *Spasimo* e l'autoesegesi di Lo Russo – va ricondotto all'analisi più 'materialistica' dell'opera come prodotto mediale: in quanto registrazione, *Spasimo* è simile a un libro, perché la fruizione avviene in uno spazio e in un tempo rispettivamente diverso e posteriore al qui e ora della performance; a differenza della lettura, tuttavia, l'«evento sonoro mantiene la sua unicità, che si dà nel tempo di ogni nuovo ascolto»(5). Si tratta della *schizogenia* tipica delle registrazioni sonore, su cui di recente Paolo Giovannetti ha richiamato l'attenzione:

Una registrazione sonora lavora secondo una particolarissima *schizogenia*, una genesi diffratta, che la tiene ben lontana da ciò che accade alla riproduzione fotografica. [...] Paradossalmente, la registrazione di un elemento aurale ne esalta l'unicità (persino in termini "culturali"), anche se instaura la dinamica sdoppiata che si diceva.(6)

Una performer esperta come Lo Russo è senz'altro pienamente consapevole della versatilità estetica della voce mediatizzata(7), della sua capacità di riprodurre e dislocare la materialità sonora della performance – che rimanda alla fonazione corporea e alla presenza del corpo – in un numero potenzialmente infinito di ascolti successivi(8). Ne è dimostrazione la cura degli aspetti prosodici, tonali e più latamente riconducibili alla vocalità extraverbale, per cui rimandiamo al paragrafo 2. In ogni caso, di fronte alla complessità di *Spasimo* distingueremo il suo carattere di *opera*, cioè di testo portatore di un complesso di significati, da quello di *evento*, che comprende la materialità performativa del qui e ora dell'incisione, reso 'accessibile' all'ascoltatore grazie al medium della *traccia*(9). Dando però per assodato che questi due piani sono intrecciati, e che non è possibile separarli se non a forza, per amore dell'analisi, che scompone per esaltare l'interazione delle parti e non per farne indebita astrazione.

Partendo quindi dall'«opera» *Spasimo*, è utile soffermarsi sulla sua natura di macrotesto, in cui le singole parti sono tenute insieme da una fitta trama di rimandi e isotopie. Il copione di *Spasimo* è strutturato come un montaggio di quattro voci autoriali – Bonito, Sexton, Donne e Jacopone – in cui i testi di Bonito agiscono come tessuto connettivo e cornice, complici anche la loro brevità e frammentarietà, il loro verso «micronesiano»(10), che contrastano con le misure più diffuse degli altri autori. Il macrotesto *Spasimo* è una specie di manifesto-sintesi della ricerca teorica e artistica di Lo Russo, in cui la vena femminista, tesa al superamento della tradizione 'patriarchista', si rovescia nei paradossi della mistica: la follia bizzarra e blasfema della Sexton, da un lato, e l'annichilimento jacobonico, dall'altro. Se anche i testi di John Donne inscenano un'analoga, bruciante tensione verso il Tremendo, quelli di Bonito 'democratizzano' l'estasi in una specie di minimalismo atono e allucinato: la morte in vita e la "santa nichilitate" cominciano già col nascere, sono di tutti e per tutti, e fungono da basso continuo o *cantus firmus* a cui si appoggiano le vertigini vocali e semantiche di *Spasimo*.

A questi percorsi tematici si collegano alcuni dispositivi retorico-formali, come la ripetizione e la negazione apofatica, estremamente diffusi nella poesia mistica. È poi la performance di Lo Russo a esaltare ancora di più la ricorsività anaforica, da litania, già presente nei testi.

Proporremo di seguito una disamina macrotestuale delle nove tracce di *Spasimo*, cercando di riflettere sulle implicazioni semantiche e formali, e sulla loro funzione di partitura verbale per la performance. Metteremo in evidenza anche i legami con l'opera di Lo Russo, in direzione sia concettuale sia della pratica performativa e traduttoria.

traccia 1

Nella prima traccia Lo Russo propone un collage di diversi testi di Vito Bonito(11): in particolare, la seconda strofetta del componimento d'apertura de *La vita inferiore* viene interpolata come ossessivo *refrain* a vari luoghi tratti da *La fioritura del sangue*. A questo proposito, l'indicazione di Lo Russo nella nota a *Spasimo* suona leggermente depistante: la poetrice indica che i testi di Bonito provengono da *La vita inferiore*, «e in piccola misura da altre sue opere»(12), tacendo l'apporto da *La fioritura del sangue*, tutt'altro che trascurabile a livello quantitativo e tematico. La ragione di questa omissione va forse ricercata nell'enfasi che la nota conferisce al concetto di "vita inferiore", in consonanza col titolo e la poetica di Bonito:

Così l'equilibrio del singulto e del sorriso è lo stato fonico della Vita Inferiore. Io sono la Vita Inferiore che canta il suo Niente, questo il filo conduttore, che conduce gentilmente e rabbiosamente, di spasmo in spasmo, alla soffice e soffiata santa nichilite jaconica, quel lamento che accompagna la nascita, che mantiene in vita, che conduce alla morte come liberazione, cantilenando, estasi del ritmo e ritmo dell'estasi. (13)

Ed è proprio l'estasi, insieme al motivo tanatologico e a quello della madre, a caratterizzare la prima traccia di *Spasimo*, fissando alcune tra le isotopie portanti del macrotesto. Si riportano di seguito i primi versi della traccia 1, numerando i frammenti per evidenziarne la consistenza e le occorrenze successive:

1 le stelle le stelle

mamma
non ci sono più stelle (VIF, p. 17, vv. 1-3)

2 Abbassa gli occhi
dimentica gli occhi
considera il luogo (FS, p. 11, vv. 1-3)

1 le stelle le stelle

mamma
non ci sono più stelle

3 bisogna respirare
e poi respirare
bisogna respirare

e poi bruciare (FS, p. 38, vv. 3-6)

4 L'animale si inginocchia (FS, p. 64, v. 1)

5 fai l'estasi
esci la morte
esci il respiro (FS, p. 11, vv. 4-6)

3 bisogna respirare
e poi respirare
bisogna respirare

e poi bruciare

Lo Russo monta i frammenti di Bonito – talvolta smembrandoli e dislocandone le parti (qui il 2 e il 5) – ottenendo una litania che procede per iterazione e aggiunzione. Considerando l'intero testo della traccia, il frammento 1 occorre quattro volte, il 2 due, il 3 tre e il 4 due; a questi si mescolano altri 3 frammenti, tutti da FS(14), oltre al più esteso *Angelo dei crampi* (FS, p. 74) che chiude la traccia. Questo procedimento di *cut-up* rispecchia la stessa sintassi di Bonito, che struttura i suoi testi in modo analogo (si veda l'epifora quasi tautologica nel frammento *bisogna respirare*, o l'anafora parallelistica in *fai l'estasi*). Non a caso Paolo Zublena ha notato che ne *La vita inferiore* – ma il rilievo calza benissimo anche a questi versi di *Fioritura del sangue* – «la ripetizione delle parole tematiche si fa ancora più ossessiva, ora persino pascoliano-jaconica»(15). L'iteratività, sia interna ai singoli frammenti e sia relativa al montaggio operato da Lo Russo, si colloca a mezzo tra l'estenuazione della litania e la composizione minimalista, che procede per ripetizioni di cellule

melodico-ritmiche in cui si innestano variazioni impercettibili. Venendo a esaminare il versante tematico, il frammento 1 introduce subito un senso di privazione e di apocalisse, lo sgomento per un mondo in cui gli astri si sono ritirati. A questo proposito, soccorre la nota d'autore al quaderno *Sidereus nuncijs*, pubblicato da Bonito nel 2009 per il trimestrale "Passaggio 1" (16):

Il nunzio sidereo si affaccia, è detto. Nell'attesa e nel dolore non di una fine, quanto di un non inizio.

Così anche i corpi celesti cominciano a ritirarsi, a nascondersi. Nessuna visitazione dunque, solo il "dove mai ogni stella".

Nella genesi accade solo il perduto.(17)

Il «lutto» in quanto «*primum* della poesia di Bonito»(18) viene qui modulato nel suo rapporto con il «*disastro della nascita*» (FS, p. 97), che è già subito morte. Gli imperativi e le ingiunzioni parenetiche sono da un lato novecentesco *memento mori*, e dall'altro esortazione a praticare una sempre novecentesca estasi, ricorrendo all'apnea («esci il respiro») tipica del linguaggio poetico («*Una lingua dell'amnesia dell'apnea è l'inumano. L'inumano è la condizione suprema del pensiero, della poesia, della lingua*», recita sempre la nota a FS, p. 97). Si noti anche il linguaggio pseudo-fanciullesco, da *petèl* pascoliano: Pascoli è in effetti un autore chiave per Bonito, e la stessa assenza di stelle richiama da vicino la visione apocalittica dell'universo come «cripta di morti astri»(19). Oltre l'oracolarità 'in minore' di versi e autocommenti di Bonito – tra cui non c'è molta distanza – i testi montati da Lo Russo paiono insistere sull'estasi come deprendimento del soggetto e come sua de-umanizzazione, da raggiungere per via apofatica, attraverso le molte negazioni che affollano *Angelo dei crampi*, la poesia che chiude la traccia. Strutturata come una preghiera-apostrofe a un silenzioso angelo vagamente rilikiano, la poesia invoca una morte vissuta dal lato dell'inumano, quello del «fiore» e della «bestia», benedetti dal «non sapere» e quindi «ignari», «con la morte dietro di sé», per dirla con l'Ottava Elegia:

fai me fiorire
come fiore si sente
fiorire in suo fiore
e si prega e unge
nel suo non sapere
nel suo non sapere più
perché cadere infinita svanire
come bestia sotto stelle di sangue (FS, p. 74, vv. 12-19)

Sempre a questa vertigine apofatica e luttuosa va ricondotto il reciso «no – detto al non essere» (FS, p. 38, v. 1), che non ha nulla dell'agonismo che ad esempio si ritrova in Zanzotto, ma è piuttosto tentativo di opporre al nulla del mondo un nulla più piccolo, locale, una «forma di autismo»(20).

Il reticolo semantico e formale che ho messo in evidenza viene esaltato dalla performance vocale di Lo Russo e dalla sonorizzazione elettronica del sottofondo. Lungo la traccia la voce recitante – per il cui trasformismo plurivoco rimandiamo *infra*, pp. 103-105 – è accompagnata da altre due linee principali: da un lato (fino al minuto 2'15), un fastidioso *beep*-acufene con leggere oscillazioni di frequenza, bordone che insinua un senso di angoscioso allarme; dall'altro, una serie di variazioni sul respiro, che vanno dal sospiro al singulto al fiatone concitato. È evidente la 'materializzazione' dell'ingiunzione a respirare di Bonito, qui tradotta in una dispnea delirante, a metà tra l'orgasmo e l'attacco di panico, con qualche escursione fino al grugnito. Il respiro alterato insegue la voce, ne costituisce il controcanto, come in una sorta di fugato: un modo per marcare la dialettica tra voce e respiro, senso e non senso, animale ed essere umano.

traccia 2

La seconda traccia si apre con la versione tagliata della poesia *For the Year of the Insane* di Anne Sexton, tratta dalla raccolta *Live or Die* (1966). Come per tutti gli altri testi di Sexton in *Spasimo*, la versione italiana è della stessa Lo Russo e proviene dall'antologia sextoniana *Poesie su Dio*, curata dalla poetrice con l'aiuto di Thomas A. Kirk e Aglaia Viviani (responsabili rispettivamente della traduzione letterale e della revisione dei testi)(21). *Per l'anno della demenza* – così il titolo in italiano – consiste in un'invocazione alla Vergine, in cui Sexton mette in questione la sua fede e in particolare l'impossibilità di compiere il 'salto' dal rigido puritanesimo del New England al cattolicesimo e ai conforti della teologia mariana. Fin dai primi tre versi si rende evidente il nesso macrotestuale con i testi di Bonito della traccia precedente, di cui si perpetua l'apostrofe alla madre e la sensazione di perdita:

O Maria, fragile madre,
adesso ascoltami, ascoltami adesso
anche se non capisco le tue parole

Oltre e insieme al tema della maternità – centrale nella poesia di Lo Russo e nella sua lettura critica di Sexton(22) – sono i colori blasfemi e lamentosi dell'«antimisticismo sextoniano»(23) a collegarsi e reagire con la traccia 1. Lo Russo ha definito *Per l'anno della demenza* una «straziante preghiera»(24): del resto, la madre di Anne si chiamava proprio Mary, e il componimento sfrutta il cortocircuito per attestare quello che Lo Russo chiama l'essere *parthènos* di Sexton, «figlia di solo padre»(25) e dunque condannata a un'esziale «mancata identificazione col femminile-materno»(26). A questo va ricondotto il rosario che «si sconsa» (vv. 4-5), e anche la perturbante fantasia regressiva, di inversione ontogenetica («I [...] grow back, | grow undeveloped », recita il testo originale sextoniano):

S'avvicina, s'avvicina
l'ora della mia morte
mentre mi rifaccio il trucco
e torno come prima
come prima dello sviluppo,
quando portavo i capelli lisci. (vv. 33-38)

La parodia del testo dell'*Ave Maria* trascolora nel sogno di tornare a uno stadio prepuberale: al netto della morbosità *confessional* di Sexton, il motivo richiama le atmosfere delle raccolte di Bonito, in cui il senso comune relativo ai rapporti tra nascita e morte viene sconvolto e rovesciato. La seconda parte della traccia consiste in un nuovo montaggio di testi di Bonito: una serie di frammenti da VIF(27) – in cui si trovano ben due invocazioni alla madre – incornicia un testo da FS, che tematizza l'anoressia. I collegamenti con *Per l'anno della demenza* sono intensi, a partire dall'analogo movimento volto a sabotare il normale cammino dell'ontogenesi:

*Io non voglio più
mangiare
io non voglio
fiorire in questo
corpo che non sa
più fiorire io
non voglio
mangiare
io non voglio più
mangiare ma
essere mangiata* (FS, p. 21, vv. 1-11)

Il tema dell'anoressia e del cibo – del resto affrontati direttamente da Lo Russo nella sua poesia in proprio – si collegano allo stralunato *excessus* mistico della Sexton, che alla fine della preghiera si trova catapultata «nel reame dormiente dei pazzi» (v. 80).

Qui c'è il sangue
e l'ho mangiato
O madre dell'utero,
sono venuta qui solo per il sangue? (vv. 81-84)

L'alimentazione in Lo Russo è un motivo estremamente stratificato, sia sul piano materiale – fino agli eccessi patologici dell'anoressia o della bulimia – sia su quello simbolico, di assimilazione identitaria legata al retaggio familiare e alla tradizione culturale, linguistica e letteraria(28). La poetessa ha affrontato direttamente il tema nel poemetto *Gli angoli della bocca (L'Alimentazione)*, uscito in *Comedia* e poi confluito in *Poema* come terza sezione. Oltre alla questione della *manducatio* simbolica e psicofisiologica, il poemetto declina i motivi del cibo e dell'oralità anche nel senso dell'*eros* e del sacro, come attestano componimenti come il para-pornografico *Bocchino* o l'incubo *à la Sexton Il sogno di Laura* («Con gli angoli della bocca cadenti | e rapidissima all'uscita s'affrettò | senza mai più poter mangiare Gesù»(29)). I testi della traccia 2 di *Spasimo* vanno ricondotti a questa costellazione tematica, che si sovrappone e reagisce alla linea dell'invocazione alla madre, come Bello Miniciacchi ha notato a proposito di *Comedia*, «una sorta di *Bildungsroman* alimentare-erotico-mistico» in cui «il nodo della nutrizione è anche e soprattutto rapporto col materno [...] dell'esperienza personale e della lingua»(30). Inoltre, se «la bocca» è sia «ingresso del cibo» che «sede di emissione ed articolazione vocale»(31), l'alimentazione finisce per connettersi anche alla questione della voce e della vocalità, nel suo doppio valore di riflessione poetologica e di prassi stilistico-esecutiva, ma anche traduttoria. A questo proposito, è interessante notare qualche reminiscenza letteraria della versione di *The Year of the Fool*, in linea con il procedimento descritto da Lo Russo nel saggio *Sexton/Dante. Queste voci vo comparando*. In particolare, Lo Russo descrive la sua prassi traduttoria come scandita in due fasi: in primo luogo la cura per «la materialità dei significanti» e la «reviviscenza dei livelli fonici», in modo che la traduzione – analogamente alla lettura performativa – sia «fedele alla voce del testo»(32); in secondo luogo, un 'prolungamento'(33) del senso basato su una ricerca intertestuale che scavi nella tradizione letteraria della lingua di arrivo (Lo Russo parla di «registri del proprio originario poetico» e di «soccorso delle altrui voci nell'impresa del tradurre»(34)). In particolare, si noti l'uso dell'aggettivo *derelitta* in posizione di epifora in due versi contigui (23-24):

i grani che conto **derelitta**,
nella calura estiva, **derelitta**,

Derelitta è *hapax* nella *Commedia*, utilizzato in analoga posizione in *Par. XII 113*, «di sua circonferenza, è derelitta», anch'esso endecasillabo di 6^a come il v. 24 della versione sextoniana. Per l'iterazione dell'aggettivo, invece, la reminiscenza è forse montaliana, da *Tempi di Bellosguardo*, II, in cui *derelitte*, raddoppiato a distanza, forma un'anafora estremamente rilevata sul piano metrico, sintattico e semantico (anche per via dell'iperbato):

Derelitte sul poggio
fronde della magnolia
[...] e più ancora
derelitte le fronde
dei vivi che si smarriscono. (vv. 1-2, 10-12) (35)

Tornando all'insieme della traccia 2 di *Spasimo*, è interessante rilevare come l'iterazione domini del resto anche i testi di Bonito, che adotta e rivisita la struttura anaforica estenuante e ricorsiva tipica della litania (si veda ad esempio il già citato *Io non voglio più mangiare*, FS, p. 21, ma anche l'epanadiplosi quasi doppia «**luce** nostra manina | **luce** rantolo **luce**», VIF, p. 21, vv. 18-19). Ed è proprio la struttura iterativa e ricorsiva dei testi della traccia – Bonito ma anche Sexton, con i suoi

insistenti vocativi anaforici – a fungere da telaio ritmico per la performance. Le molte ripetizioni, infatti, permettono a Lo Russo di operare variazioni timbriche e agogiche, ‘attuando’ col suo estro vocale le potenzialità della sintassi poetica. Per quanto riguarda i rumori di sottofondo, presenti in momenti alterni durante la traccia, si noti la funzione di commento svolta da un insistente rumore di onde ai vv. 22-32 di *Per l’anno della demenza*, e il ritorno – sempre in funzione commento ma anche come marcatore di coerenza strutturale – dei singulti e del *beep*, sovrapposti nell’ultima strofa del testo sextoniano.

traccia 3

Dal punto di vista strutturale, il copione della traccia 3 è simile a quello della traccia precedente, anche se più breve. A un testo di Sexton, *Jesus, the Actor, Plays the Holy Ghost (Gesù, l’attore, fa la parte dello Spirito Santo)*, segue una serie di quattro frammenti di Bonito, stavolta tutti provenienti da VIF(36). Il componimento di Sexton è tratto dalla raccolta postuma *The Awful Rowing Toward God* (1975), ed è inserito nel copione con il taglio della seconda strofa e dell’ultimo distico della prima(37). La traccia 3 si apre con l’anafora vocativa alla madre («Oh Madre»), collegandosi alla traccia precedente, e in particolare all’ultima occorrenza nel frammento di Bonito che la chiude (o madre | luce inumana», VIF, p. 94). La poesia di Sexton riprende lo spirito della sezione *The Jesus Papers*, inclusa in *The Book of Folly* e così descritta da Lo Russo nel suo saggio *La ragazza cristica*:

Anche l’ironia, a tratti leggera, pervade la serie *The Jesus Papers / Carte di Gesù*, in cui l’Autrice rinarra la favola del Natale, dell’Infanzia del Bambino e i miracoli del Ragazzo di Dio, sottolineando spesso il suo «bisogno dolente» di tornare nell’utero umanissimo di mamma Maria, di amarla come una donna allattando, e poi di sposarla.(38)

È dunque ancora il tema della regressione ontogenetica, che in *Jesus, the Actor* si fa più esplicitamente intrauterina. Già dal titolo, infatti, Gesù può soltanto recitare da «attore» la parte dello Spirito Santo, come a dire che il sogno regressivo e incestuoso gli è precluso nella realtà:

Oh Maria,
Madre Mite,
apri la porta, fammi entrare.
Un’ape ti ha punto la pancia con la fede.
Fammici galleggiare come un pesce.
Fammi entrare! Fammi entrare!
Sono nato mille volte, falso Messia,
tu fammi nascere ancora
dentro qualcosa di vero. (vv. 35-43)

Il Gesù destinatario di questa apostrofe è figura della «ragazza cristica»: secondo le regole del misticismo *confessional* della Sexton, il sacro è il piano su cui spostare ma anche portare all’eccesso le tensioni irrisolte dovute ai suoi rapporti familiari. Ad ogni modo, colpisce la coesione macrotestuale che Lo Russo riesce a ottenere montando Sexton con Bonito: il lucre da limbo purgatoriale dei versi di Bonito («manina un poco | non ancora | fa luce», VIF, p. 21, vv. 13-15) si situa tonalmente all’opposto della concitata giaculatoria di Sexton; tuttavia, è adombrata una simile condizione liminale e regressiva, che mira a rappresentare qualcosa che si colloca prima o dietro l’individuo. Un altro giunto tematico molto forte coincide con il motivo del cane, che Bonito lega al titolo della sua raccolta:

io sono la vita inferiore
lingua canina che apre
la fine del mondo (VIF, p. 41, vv. 1-3)

Se in Bonito il motivo del cane può essere ricondotto a un più generico deprendimento del soggetto, un ingresso nell'inumano tramite il linguaggio della poesia, in Sexton si carica di valenze mistiche e morali, venate di una sorta di blasfemia rivendicativa. Per superare i ruoli imposti alle donne anche linguisticamente, Sexton volle farsi chiamare «Ms. Dog»(39) (tradotto da Lo Russo con «Madonna Cagna»); la stessa Lo Russo nota l'importanza del palindromo *Dog/God*(40), all'interno della riflessione poetica di Sexton. Tornando a *Spasimo*, in *Per l'anno della demenza* Sexton (traccia 2) si era già paragonata a «una cagna sullo stoïno» (v. 44): i latrati rarefatti di Bonito riprendono questa isotopia, anticipando la curvatura sempre più mistico-sacrificale dei testi che seguiranno. Per quanto riguarda il lato performativo e sonoro, i meccanismi di ripetizione e la loro funzione di supporto alla performance vocale sono analoghi a quelli descritti per la traccia 2. Si nota in questa traccia l'assenza di un rumore di sottofondo, sostituito in certi punti della lettura di Sexton da qualche verso sparso, di sapore lamentoso e bambinesco. Per la gestione della condotta vocale e la sua multiformità, rimandiamo ancora al paragrafo 2.

traccia 4

La traccia 4, ancora più breve della precedente, consta di parte del componimento *The Crosse* di John Donne – in traduzione di Cristina Campo – seguito da due frammenti di Bonito, rispettivamente da FS e VIF. I versi di Donne compiono un vero e proprio *tour de force* sul tema della croce, basato sulle immagini e i paralogismi tipici dei *metaphysical poets*. Il testo si lega alla traccia 3 tramite il motivo cristologico (è Gesù a parlare in *Jesus, the Actor*). Com'è d'uso in *Spasimo*, *The Crosse* è riportato in versione tagliata, per aumentare la concentrazione sintattico-semanticamente della performance. Il taglio più significativo(41) riguarda un complesso passaggio con metafore medico-alchemiche (vv. 26-54), volto a magnificare l'umiltà del sacrificio, la superiorità delle croci spirituali su quelle materiali e la necessità di segnare con la croce i sensi. Le immagini concettose ed estese su più versi di questo passo (specialmente le similitudini) rischierebbero probabilmente di diminuire l'impatto dell'ascolto. I passi inseriti nel copione, invece, mantengono una notevole forza espressiva, acuita dalla *brevitas*:

[...] ché la perdita
di questa croce a me sarebbe un'altra croce.
Sarebbe peggio il meglio, poiché non c'è afflizione,
non croce così estrema come il non aver croce. (vv.11-14)
Chi mi nega potere e libertà
di stendere le braccia, esser mia stessa croce?
Nota: ad ogni bracciata tu sei croce; (vv. 17-19)
[...] China gli occhi
e vedi croci su creature minime,
alzali e vedi uccelli su ali in croce (vv. 21-23).(42)

Il passo mostra come Donne monti immagini estremamente dettagliate – spesso al servizio del tipico *Witz* metafisico – con grande rapidità: il fenomeno è stato rilevato dalla stessa Cristina Campo, che lo descrive con il consueto, penetrante estro:

Spesso il processo di accensione successiva è così rapido da raggiungere la telescopica di immagini. In realtà questa velocità stessa è una simulazione, oggetto risponde a oggetto, eco risponde ad eco secondo le più geometriche e calcolate distanze.(43)

La varietà e la precisione delle immagini utilizzate come comparante o come *exemplum* contrasta con la *croce*, il pedale iconico e simbolico del testo, reso ancora più insistente e ossessivo nella versione della Campo. La traduttrice, infatti, sceglie di aumentare il numero di parole-rima *croce* in punta di verso a 15, contro le 3 dell'originale (che comunque contiene molte occorrenze di *croce* e derivati in altre posizioni). Le caratteristiche sintattico-formali della poesia di Donne si adattano perfettamente all'andamento iterativo e litanico di *Spasimo*, reso se possibile ancora più stringente e

parossistico grazie a questa «compiuta apologia del crocifisso», segnata da un «gioco verbale stretto e urgente»(44). Donne compose *The Crosse* intorno al 1604, sulla scorta della controversia sull'uso del segno della croce, avversato dai puritani anche all'interno del sacramento del battesimo. In *Spasimo* il componimento approfondisce e il confronto col sacro e i suoi paradossi, e funziona – insieme al *Sonetto sacro* della traccia 6 – come cerniera tra i testi di Sexton e quelli di Jacopone delle ultime tracce. L'iperbolica *imitatio cristi* propugnata da Donne – per cui «l'intera natura è segnata»(45) con la croce, dalla geometria della sfera fino alle «suture» del cervello – torna infatti sia in Sexton che in Jacopone: se nella prima è legata al «sacrificio corporeo di donna senza speranza di remissione» e al fallimento «dell'ipotesi di trascendenza»(46), nel secondo punta dritto all'«annichilamento» del sé come risposta analoga e contraria all'annichilimento di Dio nella croce. I frammenti di Bonito che seguono si agganciano al tema della croce («*croci mute dei senzamorire*», FS, p. 82, v. 7), e insieme raffreddano la temperatura delle immagini, riportandola al consueto luore, vago e abbacinante. L'ultimo verso («odore de la luce», VIF, p. 76, v. 4, per cui si noti anche la «scrizione discreta»(47) della preposizione articolata) anticipa la «luminosità» del testo sextoniano della prossima traccia, con la sua enfasi su una girandola di percezioni sensoriali. Dal punto di vista sonoro, la registrazione è priva di rumori di fondo fino all'ultimo frammento di Bonito, in cui fa capolino qualche gemito/singulto.

traccia 5

Ricalcando la struttura consueta, la traccia si apre con la recitazione integrale di *The Fury of Sunrises (La furia delle albe)* di Sexton, seguita da pochi versi di Bonito (VIF p. 90, vv. 1-4; CO, p. 48, v. 8). *Fury of Sunrises* fa parte della raccolta *The Death Notebooks* (1974): come per il testo incluso nella traccia 3, siamo nella fase tarda della poesia sextoniana, in cui

L'io poetante si disintegra nel linguaggio magico-effusivo dell'isteria, in un flusso verbale allucinatorio, nella forza fonoritmica compulsiva di un linguaggio – denso di ossimori, luogo comune linguistico della mistica tradizionale – che si produce su se stesso.(48)

Più che per gli ossimori, *La furia delle albe*(49) si distingue per il luminismo impazzito, e in genere per l'exasperazione percettiva che investe non solo la vista, ma anche l'olfatto («l'odore di un amante», v. 9), l'udito («uccelli in ceppi | i loro folli suoni gutturali», vv. 14-15), il tatto («vecchi alberi al passo [...] | mi vengono addosso», vv. 46-47) e – tramite diversi riferimenti al motivo dell'alimentazione – anche il gusto («e il sacramento della prima colazione | gialla luminosità | come il tuorlo dell'uovo», vv. 35-37). Contrariamente agli altri testi di Sexton montati nelle tracce precedenti, *La furia delle albe* è riportato per intero, forse per il suo carattere estenuato, di tirata onirica e delirante. Gli agganci macrotestuali sono numerosi, a partire proprio dalla *luminosità* che, contando anche il derivato aggettivale (*luminoso-a*), occorre 13 volte, di cui 5 in epanalessi, distesa su un unico verso. Si vedano però anche il motivo dell'alimentazione, ad esempio nella paradossale visione escatologica «l'ultimo giorno che digerisce se stesso» (v. 43), e quello delle stelle assenti («niente stelle», v. 8; «spariscono le stelle», v. 19), che – se pare giustificato sul piano astronomico dal 'normale' sorgere dell'alba – acquista qui un valore di disorientamento e sofferenza cosmico-esistenziale. La poesia propone una sorta di estasi forzata nella realtà dei fenomeni, descritti in modo così intenso da destare qualche sospetto: né l'esperienza dell'*eros* né quella di una natura a tratti panteista («e Dio ovunque Dio», v. 30) possono veramente placare la cagna-Sexton, instradata ormai sul suo destino di maschera tragica. La bulimia, il vortice di luci e colori che si susseguono in *Furia delle albe* sono in realtà attestazione di una mancanza insanabile; l'estasi rimane del tutto velleitaria, così come la pretesa di salvarsi, non importa se in un giorno qualunque («il sacramento della prima colazione») o nell'ultimo, quello della resurrezione:

e il giorno che comincia
per non morire per non morire
come sorgesse l'ultimo giorno
l'ultimo giorno che digerisce se stesso

luminoso luminosi
 colori a non finire
 vecchi alberi al passo, sempre gli stessi,
 mi vengono addosso
 la pietra che spacchetta i suoi cretti
 e la prima colazione come un sogno
 un intero giorno tutto da vivere
 fedele intimo profondo
 Dopo la morte
 dopo il nero del nero
 questa luminosità
 – per non morire per non morire –
 che Dio ha concepito. (vv. 40-56)

L'esecuzione di Lo Russo rende con grande perizia ed estro l'anti-misticismo beffardo e parossistico del testo sextoniano, specie grazie all'uso delle variazioni prosodico-agogiche e alla gestione del respiro, che rafforza la struttura ritmica del testo e aumenta l'effetto di *concitato* (già 'costruito' sintatticamente nei versi), dando l'idea di un leggero fiatone. I rumori di fondo – percussivi e intermittenti – mimano i suoni della natura, tra il vento che stormisce e i versi degli insetti. Oltre a fornire un tappeto ritmico all'esecuzione, si accordano 'semanticamente' all'impianto descrittivo del componimento.

I frammenti di Bonito che chiudono la traccia propongono ulteriori variazioni sul tema dell'alba e della luce, rafforzandone le valenze negative: l'alba sorge destando «orrore» (VIF, p. 90, v. 2), e «la luce è senza misericordia» (CO, p. 48, v. 8), in perfetto accordo con la *furia* e il senso di fallimento che animano il testo sextoniano.

traccia 6

La traccia 6 segue lo schema consueto, montando il sonetto sacro XIV di John Donne, *Batter my heart, three person'd God*, con un frammento di Bonito (FS, p. 36). Il tema è quello della violenza del sacro, caro a Lo Russo nella sua esplorazione della mistica occidentale: nella nota a *Spasimo* la poetrice si appella direttamente alla «violenta carità» di Riccardo da San Vittore – importante fonte anche per Jacopone – e poco più avanti parla di «spasmo viscerale dell'eccitazione e della repulsione» e di «mistica carnale»(50). Il sonetto di Donne, tradotto da Campo come *Sfascia il mio cuore, Dio in tre persone!*(51), è in effetti un'appassionata apostrofe a Dio, in cui si invoca a chiare lettere lo stupro mistico come via privilegiata di purificazione e comunione col divino. La violenza concitata e volontaristica di *La Furia delle Albe* cresce e insieme si attenua nella paradossale supplica del sonetto. Secondo Cristina Campo, *Sfascia il mio cuore* contiene «l'invocazione dell'anima alla violenza divina, nelle candide, incandescenti figurazioni carnali comuni a tutti i grandi contemplativi, da Agostino a Jacopone a Margherita Alacoque»(52). La ricchezza figurale(53) e patemica dell'originale è resa da Campo tramite le scelte lessicali e sintattiche adottate in traduzione, e in particolare dalla tessitura fonica. Si vedano i primi cinque versi:

Sfascia il mio cuore, Dio in tre persone! Per ora
 tu solo bussi, aliti, risplendi
 e tenti di emendare. Ma perché io sorga e regga,
 tu rovesciami e piega la tua forza
 a spezzarmi, ad esplodermi, bruciarmi e farmi nuovo.

La fitta presenza di consonanti occlusive – culminante nella percussiva sequenza bilabiale ai vv. 4-5 – dà consistenza fonosimbolica ai “colpi” auspicati dall'io, che chiede a Dio di fare sul serio e di sfondargli il cuore. L'originale inglese *to batter*, che la Campo rende con *sfasciare*, significa “colpire ripetutamente”, e afferisce ai campi semantici della violenza carnale e del lavoro dello stagnaio, oltre a quello dell'assedio militare(54). *Battering ram* è infatti la dicitura per “ariete da assedio”, e la Campo ne è senz'altro consapevole, dato che nel commento cita un altro verso di

Donne, «O forte Ariete che per me | sfasciasti il Cielo...»(55) (in originale «O strong ram which hast battered Heaven for me»(56)).

Il testo di Donne esprime al massimo il paradosso di una spiritualità carnale, applicando la *coincidentia oppositorum* – ricetta base della mistica occidentale – proprio al dissidio tra corpo e anima, che nell’universo di Lo Russo può essere considerato come un’altra costante della tradizione ‘patriarchista’. A questo proposito, la scelta di Lo Russo di recitare il sonetto contraffacendo una voce maschile appare estremamente significativa. La lettura del Sonetto XIV è infatti l’unico luogo di *Spasimo* in cui Lo Russo modifica la sua voce adottando un timbro da uomo: la contraffazione è talmente ben eseguita che, senza saperlo, l’ascoltatore attribuisce facilmente la lettura a un altro attore. Che ciò accada con *Sfascia il mio cuore* va messo in relazione alla sensibilità di Lo Russo per le questioni *gender*, e in particolare col fatto che proprio questo sonetto «spicca nell’opera di Donne per la deroga rispetto alla normatività dei ruoli di genere»(57). Alcuni critici hanno rilevato nel sonetto XIV la presenza di una «fantasia sadomasochistica»(58), variamente declinata in senso omo- o eterosessuale. La vorticoso carica figurale e ragionativa del testo, in effetti, inverte e mescola le tradizionali immagini di virilità maschile e di sottomissione femminile. Perché «sorga e regga» – «immagine indubitabilmente fallica» per la critica femminista Hodgson(59) – l’io poetico deve essere preso con la forza. Si tratta di un io maschile o femminile? Secondo Sweeney, il rapporto è complesso e rivela una sorta di pendolarità *queer*, che mantiene un margine di fluidità:

The poem’s speaker might submit to a demasculinizing act strategically, to accomplish a relationship with God that will ultimately enable his own masculinity. If he does so, he maintains a male body, but simultaneously enters into a metonymic relation with the female body by taking on its “natural” role of submission. Such contiguity of function, however temporary, therefore simultaneously evokes the battered vagina. And, of course, the possibility of the speaker as a woman cannot be entirely ruled out, even if Donne did not structure the poem to foreground that potential.(60)

Specialmente la metafora a strati che sovrappone il motivo nuziale a quello dell’assedio sembra passibile di un’interpretazione femminile: da un lato per il *topos* erotico dell’assedio amoroso – è tradizionalmente il maschio ad assediare(61) – dall’altro perché l’io, «promesso al tuo nemico», permane in una condizione di inermità e impotenza che solo l’intervento dall’esterno può modificare («Divorziami, disciogli, spezza il nodo, | rapiscimi, imprigionami», vv. 13-14(62)). Tutte queste ambiguità e torsioni – con le loro possibili implicazioni anche teologiche – si riflettono nella performance di Lo Russo, che nell’esecuzione vocale opera un conclamato salto di genere, tanto più spiazzante perché inserito nel contesto di un’opera in cui il timbro femminile è presentato come ‘normale’. Una speciale forma di transizione, del resto, è anche adombrata dall’«identificazione autoproiettiva»(63) di Sexton con il Cristo sacrificato e crocifisso, in quanto figura dell’incesto e «trasposizione [...] della Figlia del Padre come vittima innocente del martirio voluto dal Padre-Dio»(64).

Il frammento di Bonito che chiude la traccia (FS, p. 36) si collega alla violenza mistica («l’amore straziato del dio», v. 5), fornendo ulteriori variazioni sul motivo della luce («sia | luce sotto la pelle | sia fame di luce», vv. 7-9) e su quello canino-linguistico («lingua di cani», v. 11). In linea col tipico *petèl* di Bonito, il testo mina la lingua poetica tramite una forma di rarefazione sintattico-ritmica, oltre che con lievi ma salienti forzature della grammatica: a questo proposito, spicca l’uso dell’arcaismo *sanguì* («i specchi»), la cui apparente *naïveté* cela complesse armoniche legate alla semantica del plurale. Essendo *sangue* principalmente un nome massa infatti, la sua pluralizzazione non comporta un *focus* su unità discrete, ma su altre proprietà semantiche, come differenti tipologie o molteplici istanziazioni nello spazio e nel tempo(65).

Per quanto riguarda l’estrema ricchezza ‘plurivocale’ dell’incisione, espressa non solo nel sonetto ma anche nei pochi versi di Bonito, in cui Lo Russo torna al timbro femminile spezzando però l’esecuzione in una varietà di sottotimbri, rimandiamo sempre al paragrafo 2.

traccia 7

Avviandosi verso la conclusione di *Spasimo*, la tensione da *excessus* mistico-sacrificale è spinta fino al parossismo. La traccia 7 si apre con un frammento di Bonito (CO, p. 16, vv. 1-3) che introduce esplicitamente il tema pasquale: «perdi la memoria studia la resurrezione», v. 2. Subito dopo comincia l'esecuzione integrale di *The Passion of the Mad Rabbit* di Sexton (*La passione del coniglio matto*), tratto dalla raccolta postuma *45 Mercy Street* (1976) e tradotto da Lo Russo in *Poesie su dio*(66). Il testo è un esempio compiuto della bizzarra grottesca che caratterizza le poesie dell'ultima Sexton: la poesia prefigura il «suicidio blasfemo» della poeta, ed è anch'essa un modo per «denunciare i tic liturgici o i ridicoli riti primaverili a cui il puritanesimo imborghesito riduce le festività della Pasqua di Resurrezione»(67). Il coniglio in questione è infatti l'*Eastern Rabbit* di tradizione protestante, figura simile a Santa Claus, poiché a Pasqua porta un cestino di uova colorate e giocattoli da donare ai ragazzi modello. Il testo della Sexton sovrappone questa figura alla crocifissione di Cristo, dove l'esito non è la risurrezione ma un rogo pubblico su «una gran pira di sterpi» (v. 27), a metà tra la farsa di paese e il linciaggio di una strega. L'esecuzione performativa di questo testo è tra le più estrose in *Spasimo*, e si avvale di diversi rumori di fondo, tra cui campanelli di vario genere, grugniti animaleschi e il suono di un fuoco ardente, che fin dai primi versi anticipa il rogo dell'*explicit*.

La teatralità dell'esecuzione porta a riflettere sulla teatralità intrinseca del testo sextoniano. La maschera del coniglio è una persona schizoide che l'io lirico si vede imposta dalla propria follia, come se fosse uno spettatore: «un folle mi prese in pieno. | Si chiamava Signor Coniglio e con la stessa mia voce parlava» (vv. 7-8)(68). La grottesca parodia della crocifissione viene esplicitamente rappresentata come una sacra rappresentazione da fiera di campagna:

Poi venne il Venerdì Dannato e in alto fui issato
come uno spaventapasseri, con messali e palloncini in molti s'adunarono
e mangiavano pop corn. Gli altri due lassù parevano normali.
Furono crocifisse le mie orecchie rosa-cipria, crocifisse
le mie moffole zampette, furono
crocifisse le mie caviglie di peluche. “Sono pazza”, dissi,
“non fateci caso”.
Qualcuno ridacchiò, qualcuno s'inginocchiò [...] (vv. 12-19)

La sensibilità per gli aspetti spettacolari e l'*agency* del pubblico va messa in relazione con «il cuore performativo» della poesia *confessional*, intesa come «contraffazione di dati biografici e 'fatti' del vissuto psichico in personaggi e azioni»(69). A questo proposito – e in connessione con l'indecisione di genere della traccia precedente – si veda che la versione di Lo Russo marca la voce dell'io lirico sia al maschile («in alto fui issato») sia al femminile («“Sono pazza”, dissi»).

Poco più avanti, il testo culmina nel rogo pasquale, in cui il coniglio distribuisce a destra e a manca le «uova dipinte con colori da circo» (v. 29), mentre brucia «nel tremor delle fiamme annichilando» (v. 31). Con questo endecasillabo – incapsulato in un verso più lungo – Lo Russo rende l'originale «as I burned to nothing in the tremor of the flames». Si veda la scelta del verbo *annichilare*, marcatamente jacoponica(70): il passo anticipa le tracce successive, dedicate alle *Laude*, e in particolare la 9, che ospita *Sopr'onne lingua Amore*, celebrazione dell'«alta nichilite» (92, v. 341)(71).

I versi di Bonito posti in chiusura della traccia (VIF, 74) fanno da palese controcanto stilistico a *La passione del coniglio matto*, opponendo all'*imagery* vorticoso della Sexton un dettato ancora più iterativo e minimalista dell'usuale (anche perché Lo Russo ripete i 6 versi per due volte). Il tema è sempre quello del rogo e dell'estasi, raggiunta qui a mezzo di contrazione ed economia espressiva:

ogni preghiera
nel fuoco
ogni corpo in preghiera
nel fuoco
ogni corpo
fuori da la mente

traccia 8

La penultima traccia di *Spasimo* introduce per la prima volta dei versi di Jacopone. In particolare, si tratta di un montaggio delle laude 87 e 89(72). La laude 87, *Senno me par e cortisia*, mette a tema la *stultitia crucis*, tradizionale motivo paolino collegato all'*ethos* di anacoreti e ordini mendicanti (in particolare dei primi minoriti e dello stesso Jacopone, stando alle notizie biografiche). È dunque ben rilevato l'aggancio macrotestuale alla traccia precedente, con la sua enfasi grottesca sulla follia e sulla crocifissione/resurrezione («Al posto del Signore, sussurrai, | è risorto un folle», *La passione del coniglio matto*, vv. 35-36(73)).

Chi per Gesù va empazato, - par afflito e tribulato;
chi per Cristo ne va pazo, - a la gente sì par matto;
la pazia, chi non la prova, - già non sa che ben se sia

Come nota Matteo Leonardi, «la polemica verso le forme del sapere mondano e della socialità secolare raggiunge in questa lauda il suo culmine, così come l'operazione di risemantizzazione del lessico cortese variamente condotta nel laudario»(74). A questo proposito, il distico «la pazia, chi non la prova, | già non sa che ben se sia» introduce un classico «*topos* della letteratura erotica cortese»(75), applicandolo al contrasto – già evangelico – tra il sapere del mondo e la follia della croce. I versi che seguono – tratti dalla parte finale della lauda 89, *Amor de caritate, perché m'ài ssi feruto?* – continuano a spingere sul pedale erotico-mistico, ricollegandosi al sonetto XIV di John Donne. La lauda affronta infatti il motivo dello spossamento del sé e della rinascita in Dio, «in riferimento al tema bernardiano e vittorino della “violenza dell'amore”, che trae fuori di sé verso l'amato. Dio stesso ne è ‘vittima’ e l'uomo deve ugualmente cedervi»(76). Nella parte finale, la lauda 89 si trasforma in una vera e propria litania, in cui l'«invadenza anaforica» rappresenta per via significativa «l'annegamento» amoroso e la sua «impossibile verbalizzazione»(77).

Amor, amor, Iesù desideroso,
amor voglio morire te abbracciando,
Iesù, speranza mia, - abissame en amore. (vv. 283-284; 290)

L'esecuzione di Lo Russo è accompagnata da alcuni bordoni di sottofondo, che rimandano all'atmosfera ascetica e rarefatta di un monastero. Inoltre, un suono cadenzato e ampio simile a un respiro aumenta il senso di intensità e concentrazione. Ai versi di Jacopone seguono, secondo lo schema consueto, diversi frammenti di Bonito (FS, pp. 21-22, vv. 28-33; VIF, p. 62; FS, p. 75, vv. 1-9; p. 76, vv. 1-2). Si noti che Lo Russo ripete a contatto alcuni versi o parti di verso(78) del frammento tratto da FS, p. 75, creando una sorta di eco che ne moltiplica l'assetto (già di per sé) iterativo. Inoltre, i versi di Bonito sono accompagnati quasi fin dall'inizio da un'ulteriore, diversa eco, quella della lettura di Jacopone, montata in sovrapposizione e a basso volume, come se arrivasse da un luogo distante. Questa scelta di regia spinge a considerare i testi 'in parallelo': benché trionfante nei toni e nei fondamenti teologici, il testo di Jacopone trasmette «l'angoscia, tutta terrena, per l'oscuramento del proprio 'io' in Dio»(79). Analogamente, dalla specola antimetafisica di Bonito la «poesia [...] si inoltra nel proprio disfacimento, nel lago malinconico di una ferita psichica colma di incantamento»(80). Anche in Bonito occorrono immagini di 'inabissamento' («ancora luce si disface | mentre scendo – o mio dissolvermi – a parlarti», FS, p. 75, vv. 7-8). Solo l'abbandono dell'io e la regressione all'infanzia – in senso etimologico – infatti, permettono di «arretrare, riconoscere l'impronunciabile, la propria posizione indifesa – a difesa della propria finitezza. | Luogo comune della nostra inermità», come recita la nota d'autore a *La fioritura del sangue* (p. 101). L'apofasi per eccesso di Jacopone si rispecchia in quella in levare di Bonito: l'uno accede al nulla portando fino in fondo la “smisuranza” della carità, l'altro con un'«abrasione» o «mutilazione»(81) altrettanto radicale: due modi uguali e contrari per opporsi alla 'saggezza del mondo'.

traccia 9

Il discorso sul nulla e il procedere *apofatico* proseguono e culminano nella traccia finale di *Spasimo*, in cui Lo Russo ‘esegue’ una significativa porzione della lunga lauda 92, *Sopr’onne lingua amore*(82). Jacopone celebra qui l’«alta nichilitate», il cuore del suo misticismo, secondo cui la creatura si annulla unendosi a Dio, e purtuttavia conserva «l’irriducibile distinzione» che lo separa dal creatore(83):

Alta nichilitate,
– tuo atto è tanto forte,
che apre tutte le porte,
– entra nello ’nfinito. [...]
Possedi posseduta,
– en tanta unione
non c’è divisione
– che te da lui retragga.
Tu bevi e se’ bevuta
– en trasformazione,
da tal perfezione
– non è chi te distraffa,
onde sua man contragga,
– non volendo più dare,
già non si può trovare,
– tu se’ donna e signore. (vv. 341-344; 389-400)

In mezzo ai tipici artifici logici della *concidentia oppositorum*, è interessante notare un’oscillazione di genere simile a quella già rilevata per Donne. «Giocando sull’ambiguità del sostantivo femminile *nichilitate*», nota Leonardi, Jacopone fornisce «un’ardita immagine d’unione degli opposti maschile e femminile»(84), spingendosi a concepire proprio nei versi appena citati la figura di un Dio androgino («tu se’ donna e signore»). In diversi luoghi del laudario, del resto, «approfittando del genere femminile del termine ‘anima’», lo *ioculator domini* «accetta [...] molto volentieri di assimilarsi ad una sposa e di assumere il ruolo ‘femminile’ nel rapporto con Dio»(85).

Chiude *Spasimo* un ultimo, vorticoso montaggio di frammenti da Bonito(86). Nei versi colpisce la frequenza dell’avverbio *non* (22 occorrenze in 42 versi), in consonanza con la *nichilitate* celebrata nella lauda jacobonica. Continua l’«abrasione» poetica di Bonito che, procedendo per vagiti e sostanze pascoliane, approda al limbo della «vita inferiore» (VIF, p. 41, v. 1), in cui «le anime non si muovono» (FS, p. 94, v. 1). Questo paradossale non-luogo, sospeso tra vita e morte, pare l’esito (o il punto di partenza) dell’itinerario mistico proposto in *Spasimo*.

Per quanto riguarda la sonorizzazione, i rumori di fondo che accompagnano la lauda richiamano i bordoni medievalsanti della traccia precedente. Coi versi di Bonito, invece, si torna al paesaggio sonoro della traccia 1, fatto di singulti e respiri affannati, in certi casi accompagnati dal *beep* macchinico. La performance, così, torna dove è iniziata proprio mentre termina, mimando l’esasperata, sfuggente circolarità tra nascita e morte, oggetto dei versi e della riflessione di Bonito.

2. Estasi fonografica

Punto di vista disciplinare

L’adozione di un punto di vista musicologico riguardo a un’opera artistica quale *Spasimo* sembra proficua per una ragione ovvia, non decisiva, e per una ragione meno ovvia, però più decisiva. La ragione ovvia è che l’opera contiene degli elementi schiettamente musicali di una certa importanza. Tuttavia, in fondo, abbastanza comuni, non tali da sollecitare osservazioni musicologiche autonome (a mio parere, si capisce). La seconda ragione è che *Spasimo* contiene pure degli elementi non proprio musicali, ma nemmeno strettamente letterari, per trattare i quali, nell’assetto odierno degli studi scientifici, in particolare italiani, manca una disciplina specializzata; per cui, per coprire

quell'ambito, che si trova tra letteratura e musica ma non proprio nella musica, è utile – di fatto – che si mobiliti anche la musicologia. La quale però di conseguenza dovrà compiere una torsione, un'estensione del proprio dominio verso un insieme di fenomeni che non sono propriamente musicali.

Non si sono (ancora?) consolidati, in particolare in Italia, degli studi sulla voce che siano una disciplina autonoma e a sé stante rispetto alle discipline assestate di studio sulle diverse arti, ma che nel contempo siano capaci di trattare la voce come fatto estetico trasversale rispetto alla letteratura, al teatro, alla musica, al cinema, all'arte radiofonica, alla *performance art* vocale ecc. Esistono tuttavia opere – opere di confine tra le arti, o ibride, o anfibe – per comprendere le quali una disciplina degli studi della voce è indispensabile. Perché, come ad esempio in questo caso in cui si federano uno studioso di letteratura e un musicologo, in realtà gli studi di letteratura e musicologici non bastano. Anzitutto la letteratura performata, la musica vocale, il teatro ecc., e soprattutto le opere in qualsiasi modo vocali ma non ascrivibili pacificamente a nessuna delle arti canoniche, hanno una maniera di esistere per la quale il punto di vista più appropriato è lo studio specificamente della voce, uno studio specifico che però nel contempo è trasversale alle arti(87).

Assetto materiale-mediale

Da qualche decennio è normale è frequente che la musica si costituisca ontologicamente sotto forma di *opus* fonografico. Sia indirettamente, quando la musica esiste in primo luogo nel suo nativo e multimillenario assetto performativo ma viene anche registrata; sia direttamente, quando nasce immediatamente sotto forma di registrazione, perfino talora senza mai essere performata. Occorre inoltre distinguere tra le categorie di fonografico, fonotecnologico e fonomediale: ad esempio, un concerto rock è tipicamente fonotecnologico, perché il suono viene captato e diffuso attraverso tecnologie postmeccaniche (cioè elettriche ed eventualmente informatiche, le meccaniche essendo quelle degli strumenti tradizionali pre-elettrici), ma non fonografico, se come spesso accade non viene registrato; la radio è fonomediale, perché per definizione, in quanto *mass medium*, diffonde il suono a distanza attraverso tecnologie post-meccaniche.

Spasimo è un *opus* fonotecnologico e fonografico e fonomediale, perché nasce direttamente attraverso la registrazione tecnologica del suono (di atti performativi, certo), e viene diffuso nel web. È indispensabile dire non solo che è fonomediale, ma anche fonografico, perché ai fini della classificazione rileva non solo la differenza “in loco vs a distanza” (per la quale un concerto rock è fonotecnologico ma non fonomediale), ma anche la differenza “in tempo reale vs differito”, per la quale un programma radio in diretta è fonomediale ma non fonografico. Questo, riguardo all'assetto materiale-mediale dell'oggetto. Ora, mentre è frequente la musica fonografica e fonomediale, quanto lo è la poesia? Le collane fonografiche di poesia – nativamente concepita o no per una dizione vocale – abbondano(88); abbondano le poesie dette e registrate – nativamente concepite per una dizione vocale – caricate in rete; non mi pare abbondino le opere di poesia propriamente concepite per una diffusione fonomediale nel web.

Date queste premesse, non risulta inopportuna l'indicazione fornita dall'autrice sulla maniera preferibile di fruizione dell'opera: «Consiglio l'ascolto a volume sostenuto o in cuffia, al buio»(89). Grazie alla sua natura essenzialmente fonografica, *Spasimo* valorizza in alto grado le determinazioni e le differenze inerenti a intensità, timbro e spazio, che sono proprio quelle dimensioni del suono che la fonografia esalta o mortifica (al contrario altezza e durata sono dimensioni più indifferenti al trattamento tecnologico). Un volume sostenuto consente di risuonare *forte* anche a dei *piano* che sarebbero tali per il volume originale della voce ma che grazie all'amplificazione possono e devono essere forti, e consente a certi *forte* di essere sovrachianti, al di là del vocale umano naturale. Il buio favorisce la concentrazione del fruitore sul dato acustico senza richiederli lo sforzo volontaristico di chiudere gli occhi, quindi è coerente con l'assetto materiale fonografico (di per sé puramente acustico), ma soprattutto è coerente poeticamente con la *Stimmung* espressiva dell'opera, che tematizza l'assenza della luce o la sua presenza come eccezione (in senso anche metaforico).

Costituzione artistica

Lo Russo definisce correttamente *Spasimo* un melologo, genere volentieri da lei frequentato. Genere antico – voce parlata con accompagnamento musicale strumentale –, ammodernato in questo caso nella forma del melologo elettronico. Tuttavia a tratti il melologo si riduce al grado zero: ad esempio, in alcune tracce la base elettronica non consiste che di un singolo suono tenuto lievemente oscillante; oppure spesso la base sparisce del tutto, dando luogo al silenzio (non senza effetti notevoli, dato che il valore espressivo del silenzio – il nulla sonoro – è tutt'altro che nullo). Ma addirittura, la valorizzazione dello strumento multipista, attraverso cui la voce viene sovrapposta a sé stessa, rende plausibile l'ipotesi che un melologo non debba di necessità contenere musica: è sufficiente che la voce linguistica sia accompagnata da qualcos'altro, da qualsiasi altro tipo di suono. Compresa un'altra voce linguistica: in *Spasimo* sovente la voce fa da accompagnamento a sé stessa per mezzo della moltiplicazione delle piste e della varietà delle condotte fonatorie ed espressive.

L'uso parco dell'elettronica è significativo. Essa di per sé è il mezzo sonoro più ricco possibile: è l'unico strumento musicale che può tutto. Ma l'elettronica, pur essendo la propaggine più avanzata della tecnologia materiale musicale, consente anche le forme sonore più basiche, elementari, primordiali. Nel nostro caso, infatti, attraverso il massimo della sofisticazione è riconquistata l'origine. Un'origine ideale, non storica: il semplice essere del suono – un suono impregiudicato, vergine – al cospetto del silenzio; o della parola. Risultato impossibile con gli strumenti tradizionali, che sono tutti culturalissimi, sovraccarichi, incrostati di storia. E coerentemente l'elettronica minimale favorisce l'originarietà pure della poesia. Osserva Renato Barilli: «queste frasi [...] sono urlate, gridate, soffiate da una “spasimante” prestazione orale, con l'aiuto del mezzo elettronico, la grande innovazione tecnologica che riporta la poesia o la letteratura in genere ai suoi primordi, ricordandoci che si tratta di una manifestazione prima di tutto orale, mentre solo in un secondo tempo sono subentrate le trascrizioni cartacee»⁽⁹⁰⁾ («ricordandoci» cioè la ben nota questione dell'oralità secondaria, in una configurazione speciale).

Diverse diversità s'intersecano, su più piani, a costituire il complesso dell'opera. Anzitutto, come già notavamo, il piano autoriale è sdoppiato, con un'autrice che però non dice poesia propria, ma quella di altri quattro autori. Di ognuno di questi sono detti – anche mescolandoli – diversi testi. Ciascuno dei quali è pronunciato con variegata condotte vocali (parlato, ansito, lamento...). A sua volta il parlato è altamente differenziato (su questo ci soffermeremo). Pure l'accompagnamento è diversificato, in silenzio o musica (minimale) o suono extramusicale (sintetico o tratto dalla realtà quotidiana). E differenziato è il modo di registrazione della voce: microfonata più o meno da vicino, più o meno riverberata; e il modo di scrizione fonografica: più o meno a destra o sinistra e più o meno prominente nella cosiddetta *soundbox* (lo spazio acustico virtuale della registrazione e del mix)⁽⁹¹⁾.

Costituzione sonora

L'attacco della prima traccia dischiude un universo acustico concentratissimo. La deprivazione sensoriale suggerita al fruitore, l'azzeramento della visione, facilita l'acuirsi dell'attenzione uditiva, che peraltro è comunque indispensabile affinché sia adeguata al livello di finezza degli eventi nella costruzione fonografica. È la sfumatura del suono – oltre ai fenomeni mesoacustici – che fa la qualità di *Spasimo*. Che però risulta un universo, un ambiente estetico totalizzante, non un semplice oggetto parziale all'interno dell'universo esterno reale più grande, perché cattura la mente dell'ascoltatore in un'esperienza completa e a sé stante rispetto al mondo per quaranta lunghi minuti: un universo, puramente acustico, microestetico. Immersivo non perché satura la nostra percezione con massicci stimoli multisensoriali, ma al contrario perché sottilmente ci induce a immergerci noi nella sua limitata unisensoriale (uditiva) totalità. L'attacco della prima traccia immette in quest'universo di dettagli di suono fin dal primo istante, attraverso l'esposizione di pochi elementi sagacemente costruiti:

- il singolo suono elettronico – come *beep*-acufene-bordone – già evocato, che in realtà, a guardar meglio (ad *ascoltare* meglio), è formato da due suoni, fusi: uno più acuto e debole e fisso nella dinamica e nello spazio, un altro più grave (una sesta maggiore sotto) e appena più forte e oscillante nella dinamica e nello spazio stereofonico;
- microfonato molto da vicino, un respiro, continuamente cangevole in più dimensioni: sia inspirato sia espirato; per lo più di bocca, ma a tratti anche di naso; con una gamma variabile di velocità, e con pause più o meno lunghe tra una in/es-pirazione e l'altra; per lo più puramente rumoroso (circa lo spettro consonantico dell'acca, o di una simil-effe quando è di naso), ma a momenti anche intonato se diventa vocalico, quando sconfinava più nettamente nell'ansito;
- le intonazioni di voce che dicono il testo poetico, a loro volta espressivamente assai diversificate, ma non in una gamma estrema, bensì piuttosto in una gamma ove la differenza sensibile è piccola, ma non per questo meno rilevante.

La gestione dello spazio virtuale della registrazione, che concerne (1) la polarità stereofonica destra/sinistra, nonché (2) la polarità vicino/lontano, è un elemento che viene immediatamente valorizzato in alto grado. E siccome gli elementi in gioco rimarranno i medesimi fino alla fine, sia pure con progressive aggiunte di tipi concreti di suono, funge da potente fattore unificante dell'opera. Presumibilmente non capace di attirare la costante attenzione consapevole dell'ascoltatore, ma di certo capace di conferire coerenza all'insieme, oltre che di fornire uno sfondo (sonoro strumentale, in senso lato) alle figure (sonore umane: la voce). Lungo le tracce si presenteranno colpi percussivi riverberatissimi, rumore di onde del mare (traccia 2), radi suoni vocali lamentosi o percussivi (traccia 3), un lamento (traccia 4), rumore come di vento e altri effetti rumoristici lievi (traccia 5), un lamento (traccia 6), rumori lievi, tra cui campanelle e gong (traccia 7), un bordone di voce molto soffiata, e fiato, misti a suono sintetico quasi *ambient* (traccia 8), un bordone musicale diatonico (traccia 9). Ma in più tracce, in particolare nella nona e ultima, sarà ancora il gioco tra il *beep* elettronico iniziale e l'ansito e il silenzio, e più sottilmente tra le diverse impostazioni d'intensità e di riverbero e di collocazione stereofonica della voce, a determinare il contesto – ma proprio co-testo – sonoro che avviluppa la dizione poetica. L'opera è per così dire incorniciata, classicamente conchiusa in questa forma ciclica, costruita mediante la tecnologia di registrazione multipista.

Excessus vocis

La costituzione di *Spasimo* è polifonica letteralmente, perché nell'opera si sovrappongono più voci distinte, nonché polifonica e contrappuntistica radicalmente, per via dell'intreccio multiplanare sopra descritto. Sono strategie deliberate (non importa quanto consapevolmente) di Lo Russo per ottenere la coerenza tra contenuto e forma, tra la tematica centrale dell'opera e la sua configurazione materiale. In *Spasimo* l'estasi è realizzata tecnicamente. Il soggetto esce da sé demoltiplicandosi in voci plurime. Voci, appunto, in senso letterale e in senso (tras)lato. In questa direzione l'opera porta a compimento tendenze di lunga durata dell'arte di Lo Russo, enunciate da lei e ben riconosciute dalla critica(92).

Qualifica l'opera il fatto che la molteplicità vocale è sia consecutiva sia simultanea. Il respiro o ansito, ad esempio, si contrappone al parlato in porzioni delle tracce 1, 2, 5 e 9 (in associazione per lo più ai versi di Bonito). Ma siccome non tanto lo precede o segue, quanto piuttosto lo contrappunta, gli coesiste nel tempo presente, in questa maniera genera una profondità *interna* alla gamma del possibile vocale. Già attuale, non potenziale. E questo è un esempio più chiaro, poiché la differenza è netta. Ma altrettanto spessore intrinseco alla vocalità lo generano differenze meno nette, meno facilmente descrivibili ma non meno sensibili per l'ascoltatore, tra i vari tipi di parlato. Che può essere accorato, solenne, prostrato, eccitato, capriccioso, seducente... una quantità di attributi, insieme psicologici ed estetici, che caratterizzano le tante voci che Lo Russo produce pressoché tutte insieme nella diacronia e nella sincronia delle tracce di *Spasimo*. E che stanno, così, per lo spessore intrinseco del possibile umano, dato che dell'umano la voce è sonorificazione.

Nelle tracce dedicate a Sexton, Donne e Jacopone, in particolare, dove il testo è fraseologicamente più lineare, Lo Russo incatena alcune prestazioni di dicitrice tra le sue più ardue e smaglianti (sulla

dizione dei testi di Bonito, in sé più frammentari, ci concentreremo a parte). Sono conciliate varietà capillare e unitaria compattezza, proiezione formale lunga e lunghissima ed estrosa accensione dell'istante. La differenza significativa si produce da un testo all'altro, ovviamente, ma anche tra distinte sezioni di un medesimo testo, tra verso e verso, da vocabolo a vocabolo, da sillaba a sillaba, perfino da un singolo fonema all'altro, per effetto di un processo interpretativo che palesemente passa attraverso una decostruzione radicale del testo, che giunge a smembrare la lingua nelle sue costituenti minime, gli atomi fonatori, ma poi anche una successiva fase di ricostruzione(93), in cui il rispetto del valore dell'istante, della minima pullulante divergenza del senso, è trasceso nella campitura ampia, in cui si raduna e sintetizza la totalità di un carattere: che sia la mattana del coniglio sextoniano, la cupa ossessione dell'*amor dei* jacobonico o la concettosa violenza di Donne.

Diffrazione e autenticità espressiva

Spasimo mostra con pienezza le virtù della celebrata Lo Russo performer. A parer mio (la questione del valore e interesse intersoggettivo del parere critico soggettivo esiste e sotto la tratteremo) le tante voci dispiegate nell'opera sono tutte espressivamente 'giuste', vale a dire appropriate, autentiche, credibili, non false, non artificiose, non incresciosamente stonate rispetto al messaggio. In breve, la recitazione attoriale è perfetta; perché è attoriale nel senso di tecnicamente realizzata a un livello professionale, ma non nel senso dei tic e atteggiamenti che rendono la recitazione attoriale un registro espressivo tipico, riconoscibile, talora purtroppo sgradevolmente alieno rispetto all'espressione reale delle persone.

Non che Lo Russo compia una recitazione mimetico-realistica di basso profilo. In veste di teorica del mestiere, oltre che di artista con la propria poetica, lei condanna il modello di recitazione e dizione che definisce «parafrastica»(94). Cioè volto alla resa niente più che completa e corretta del significato di un testo. In questa prospettiva si spiega il suo farsi discepola concreta o ideale di un insieme non nutritissimo di maestri precisamente caratterizzato:

Il filo conduttore principale è la vocalità. Gabriella Bartolomei nasce come cantante lirica, e insieme a Carmelo Bene e Piera degli Esposti, fa parte di quella schiera di attori che lavorano più su una recitazione 'vocale' che 'descrittiva', che io odio (quella, per intenderci, di Albertazzi, Gassman, etc.). E, infatti, i primi tre sono anche gli unici che sono stati in grado di recitare la poesia, cosa che normalmente gli attori recitano male perché per recitare la poesia bisogna entrare nelle catene fono-sillabiche, fono-simboliche del testo. Non ha nessun senso perseguire la sintassi.(95)

Perseguire la sintassi è lo stile di recitazione 'parafrastico', miseramente inadatto a rendere giustizia al valore infuso nello strato fonico della poesia.

Soffermiamoci un momento su Carmelo Bene, che funge da utile termine di confronto per precisare, individuando differenze specifiche, la definizione dell'arte di Lo Russo. Esiste una 'funzione Bene' nella recitazione teatrale, e nella dizione poetica contemporanea. Essa consiste nel rendere la fonazione – occorre dire fonazione per non limitare riduttivamente l'interesse alla dizione linguistica – nel renderla un atto e un oggetto dotato di valore in sé stesso, al di là del suo strumentale servile funzionamento come veicolo del significato verbale. Bene anzitutto si oppone al tipico manierismo della declamazione teatrale italiana tradizionale, sommariamente identificabile col cosiddetto birignao, e sviluppa al contrario tutto un vario repertorio di possibilità vocali anche anomale ed eccentriche. Tuttavia per far ciò costituisce pure un suo proprio personalissimo manierismo, inconfondibile, una specie di anti-birignao, presente pressoché sempre durante la sua recitazione. Tale manierismo beniano svolge certamente la funzione di eludere il paradigma corrente 'parafrastico', o meglio direttamente (banalmente) esplicativo del contenuto primario del testo; ma svolge pure una funzione ulteriore, che è quella, instaurando un regime parallelo a quello della spiegazione, di straniare il testo stesso: in ogni momento il testo è detto e insieme contraddetto, o almeno detto in una maniera che non ha a che fare col significato primario, una maniera complementare, insomma straniata.

Su questo straniamento bisogna aggiungere qualcosa: l'anti-birignao beniano detiene una sua valenza espressiva definita, non è semplicemente complementare, non è solo estraneo al significato primario; ha una sua valenza che io non mi sento di descrivere altrimenti che come l'atteggiamento – atteggiamento umano psico-antropologico, ma totalmente perfuso nella materiale forma del suono – della persona che, mentre parla, mentre fona, nel contempo implicitamente dà ad intendere di disprezzare ciò di cui parla o ciò che la circonda o l'interlocutore o il mondo intero, di essere annoiato infastidito disgustato dalla pochezza particolare e generale. Forse perfino da sé stesso, rispetto ai sublimi versi che declama. Lo Russo recepisce decisamente la lezione di Bene(96). La recepisce come invito e sprone a valorizzare la ricchezza delle possibilità tecniche ed espressive vocali al di là della dizione poetica comune. Con una differenza però importante rispetto al paradigma stesso: non recepisce, quindi respinge, l'anti-birignao beniano, quello specifico e tipico manierismo che abbiamo molto opinabilmente descritto. Ora, oltre a implicare sublime schifo, il singolare manierismo beniano ha pure una diversa funzione, che è quella di implicare costantemente, come in filigrana: questo testo lo sta recitando Carmelo Bene. Al contrario Lo Russo rifiuta di personalizzare la dizione, di asservirla all'affermazione di sé, nel senso sia di io individuale sia di personaggio pubblico. Intende piuttosto e usa la diffrazione vocale come strumento per la fuoriuscita transpersonale dell'io.

Vocalità extraverbale

Spasimo, lo dice la parola, è moto corporeo convulso, inconsulto. Se vogliamo restringere all'ambito vocale: atto fonatorio 'inarticolato', straziato. Come l'ansito carsico che lungo le tracce soggiace alla dizione poetica. O il grido, o il lamento. Programmaticamente la polifonia dell'opera dà luogo alla voce spasmodica, generata da un sentire, oltre che un ragionare, violento (quand'anche sia *pianissimo*). La voce linguistica copre tutta la gamma prosodica, cioè – in termini musicali – diastematica (relativa agli intervalli d'altezza), ritmica (concernente i rapporti di durata minori), agogica (inerente alla velocità del passo degli eventi); ma fuoriesce pure – un'estasi, ancora, ma antisublime – nell'extralinguistico, nel dominio indominabile non codificabile dello strato fonatorio extraverbale – inarticolato sul piano della fonetica, ma invece in termini musicali relativo proprio all'articolazione, al timbro – che è comunque altamente semantico.

Occorre precisare, in ogni modo, che in *Spasimo* la voce non linguistica è anche tutt'uno con quella linguistica. Più che contrapporvisi categoricamente, la pervade. Ciò implica una concezione desublimata dell'umanità(97). In realtà non abbiamo da una parte la lingua, la ragione, il pensiero articolato, la civiltà, e dall'altra l'emozione bruta, il subumano, la fonazione inarticolata. Sono cosa sola. Ma più significativamente, non è neanche vero che in questo *continuum* l'elevato è linguistico e il basso è extralinguistico. Sono cosa pari. Nella voce, nella voce di un'interprete totale e autentica come Rosaria Lo Russo, in quel campo così molteplice e nel contempo così uno che è la voce, non ci sono l'indegno e il degno, bensì, del presunto indegno, si rivela la dignità. Infatti l'emozione è *articolata*: articolata – meglio che con qualunque altro mezzo – mediante la voce non linguistica. Ed esistono emozioni brute (come d'altronde esistono bruti pensieri), ma pure emozioni fini e finissime, specialmente in campo estetico(98). Che non sempre il raziocinio è in grado di formulare con tale esattezza come la fonazione para- ed extralinguistica.

Immense differenze minime

Lo sconfinamento nel dominio para- ed extralinguistico impone al critico l'attenzione a dati microscopici (o meglio microacustici) ed evanescenti. A determinazioni e variazioni del materiale sfuggenti: la differenza infinitesima nell'infinito fascio di *continua* che costituisce il suono. Si tratta di differenze minime ma insieme immense: sottilissime sul piano fisico, ma di importanza grandissima, non misurabile, sul piano dell'esperienza. Il lavoro del critico è tanto più prezioso quanto più inerente a questi dati evanescenti, ma anche più scivoloso. In ogni caso ormai ineludibile.

Oggi è solo più palese, ma sempre è stato vero che ciò che più conta nell'arte è più difficilmente afferrabile e formulabile.

La riflessione metodologica deve proseguire. Quando dicevamo che le voci di Lo Russo in *Spasimo* sono tutte giuste, il punto non è, in concreto, se lo sono davvero oppure no; se il critico ha ragione o torto. Il critico può sbagliare la sua valutazione. Il punto, teorico, è che è sensato e opportuno discutere la questione in questi termini: di giustezza – relativamente oggettiva, o almeno intersoggettiva – dell'interpretazione vocale. Proclama Lo Russo: «tratti sovrasegmentali abusivi non sono concessi al performer»(99). Con ciò intendendo due cose: esplicitamente, che il performer deve trovare la voce giusta per ogni segmento testuale; implicitamente, che sia possibile stabilire se lo fa. Certo, fruitori diversi hanno opinioni diverse sulla giustezza o non giustezza dell'interpretazione, ma quello di cui ormai gli studi scientifici devono farsi carico è questo livello intersoggettivo – o oggettivo, ma non universale – in cui due coscienze umane, psico-antropologico-culturali, una dell'artista e una del fruitore, comunicano con tale affinità che una fa scelte tecnico-espressive che l'altra trova tutte giuste (o non giuste, 'abusiva'). Gli studi devono mettersi in grado di spiegare tali fenomeni, devono quindi: (1) affinare gli strumenti di analisi per questo tipo di materiale evanescente («cosa è più inafferrabile e impressionistico della voce?»)(100); nulla, ma invece va comunque afferrata e sistematicamente sviscerata); (2) accettare la soggettività delle impressioni, semplicemente evitando, nell'analisi, indebite generalizzazioni (le impressioni sono soggettive nel senso che sono individuali, proprie singolarmente di ciascuno e quindi potenzialmente innumerevoli; ma sono anche oggettive nel senso che l'impressione soggettiva di ciascuno ha un'esistenza reale, oltre a un eventuale interesse per tutti o per molti).

Commento microfónico

Entriamo dunque nella materia, assumendo deliberatamente un punto di vista soggettivo. E commentiamo dei passi della dizione di Lo Russo il cui valore pare grande, e pare tale per delle ragioni attinenti al livello sottile della forma sonora della dizione. Lo chiamiamo commento microfónico perché comporta questo livello di attenzione alla sfumatura minima del suono vocale (non per riferimento al microfono come oggetto tecnologico). Ad esempio, nella traccia 1 Lo Russo pronuncia i seguenti due versi di Vito Bonito:

No – detto al non essere

No – di bambina in fiamme (FS, p. 38, vv. 1-2)

La maniera dicitoria a me pare specialmente efficace. I due versi spiccano per contrasto con quelli adiacenti e circostanti nella polifonia dell'opera. Il significato protestatario del testo è reso da numerosi elementi: dalla forza accentuata della lettera enne a inizio di frase, che è quasi raddoppiata; dal timbro squillante di voce: lievemente piccata, si direbbe; dall'anafora, che è insistente intrinsecamente; dal contrasto interno a ciascuno dei due versi, per cui il «no» – fraseologicamente separato dal seguito, come sulla pagina suggerisce il trattino – suona esclamativo, come un'interiezione, anche per via della forma monosillabica, mentre il seguito è in effetti pronunciato come una delucidazione, una didascalia; dalla doppia negazione nel primo dei due versi, che nega la negazione ma nel contempo confusamente la sovraccarica; dall'immagine della bambina, tipicamente propensa, per l'età, a protestare con un "No!". Cumulati, questi vari elementi nell'insieme rendono la dizione dei due versi specialmente incisiva. Il significato è in parte oscuro o vago, ma in una maniera che non nuoce alla fruizione dell'opera (per motivi che approfondiremo fra poco). Una parafrasi non solo è impossibile ma sarebbe anche inopportuna. Comunque, un significato univoco dei due versi non esiste, ma di certo non è "un sì detto all'essere da una persona serena".

Un altro passo, ancora nella traccia 1, la cui dizione mi colpisce e cattura in quanto ascoltatore, cioè essenzialmente per l'efficacia della dizione, oltre che per il contenuto e la forma scritta, è il seguente:

fai l'estasi
esci la morte
esci il respiro (FS, p. 11, vv. 4-6)

Questi versi Lo Russo li pronuncia con un'impostazione vocale che rammenta quella di un'anziana prozia timorata che dice al nipote – che so – di indossare il cappottino: premurosa, come curva a prendersi cura dell'interlocutore, però al tempo stesso perbenino, scrupolosa ai limiti del meschino. Lontanissima dalle tipiche connotazioni sublimi del termine “estasi”. D'altronde già che l'estasi venga prescritta col verbo fare e al modo imperativo, nell'originale di Bonito, stona con quelle connotazioni. In definitiva l'effetto è altamente ironico (per me potentemente comico). L'ironia comporta per definizione doppiezza di significato. Quindi in un messaggio comunicativo multimodale può generarsi o (1) dalla doppiezza interna a un singolo strato comunicativo del messaggio (ad esempio lo strato linguistico referenziale); o (2) dalla doppiezza del significato in uno strato rispetto al significato in un altro strato (ad esempio lo strato linguistico referenziale rispetto al contesto materiale circostante, o alla musica di accompagnamento ecc.). Così, in «Fai l'estasi» detto da Lo Russo, l'ironia si genera dalla frizione tra il significato del testo scritto e il carattere della condotta vocale, inerente alla prosodia ma anche, in questo caso soprattutto, al timbro, allo spettro delle vocali.

Solo un'analisi 'microfonica' può rendere giustizia a un'opera d'arte vocale, a qualsiasi genere artistico essa appartenga. A questo scopo peraltro giova che il lettore possa ascoltare il campione analizzato, così come giova al lettore poter vedere, almeno in una decente illustrazione, l'oggetto di un'analisi visiva, o poter leggere il campione di un'analisi letteraria. Il problema scientifico, sul piano metodologico, è questo: come asseverare che il commento microfonico sia valido? A parte la oggettività o intersoggettività o soggettività delle impressioni, se il critico asserisce che una voce gli pare 'perbenino', come lo argomenta? Al momento non mi risulta l'esistenza di una simile classificazione delle espressività dei toni di voce. Il problema concerne tutte le arti vocali (canzone, teatro musicale, teatro, cinema, radiodramma...)(101).

Valenza fonocastica

Passi specialmente efficaci sul piano della dizione si trovano in *Spasimo* dall'inizio alla fine. Quelli appena esaminati sono solo i primi due pescati arbitrariamente nella traccia 1, non gli unici né i più importanti dell'opera. Nella nostra riflessione sono funzionali e sufficienti per attirare l'attenzione su questo peculiare tipo di esperienza estetica, sul fenomeno per cui certe dizioni linguistiche si figgono nella nostra memoria come *Gestalten*: precise e immutabili; e proverbiali, paradigmatiche; anche e soprattutto nell'aspetto sonoro. Chiunque riconoscerà quest'esperienza per averla compiuta pure ad esempio nel cinema, dove certune frasi, per la qualità della formulazione linguistica moltiplicata per la qualità dell'interpretazione espressiva vocale, si estollono sulle altre e vanno a formare un repertorio esemplare, un'antologia portatile che ciascuno serba e attinge nella memoria uditiva. La differenza rispetto ad analoghe antologie personali in altre arti è che: nella poesia scritta/letta i versi memorabili non sono memorati nella forma sonora prodotta da un interprete, che è assente; nel teatro le frasi memorabili sono più difficili da ricordare nella loro precisa forma sonora perché l'opera è fuggevole, in quanto non fonografica; nella canzone e nel teatro musicale, performativi o fonografici che siano, l'interpretazione vocale è coestesa alla melodia, il che produce una forte e imprescindibile interferenza. Nella poesia performata (o nel cinema, o nel podcast), oltre all'intrinseca icasticità sonora di certi frammenti testuali detti a voce, contribuisce a renderli memorabili la ripetizione, esatta fino al dettaglio più minuto, consentita – nel caso dell'assetto fonografico, di cui *Spasimo* è un campione – dalla riproducibilità tecnica.

Fra gli autori sottoposti a «messa in voce»(102) da parte di Lo Russo in *Spasimo*, Vito Bonito risulta sovente e intensamente fonocastico, per alcune ragioni strutturali inerenti allo stile. Anzitutto, come abbiamo notato, la sua poesia è altamente iterativa, e – banalmente – la ripetizione favorisce la memorabilità; d'altronde Lo Russo si appoggia sulle ripetizioni già proprie della poesia bonitiana per renderla ulteriormente iterativa nel montaggio finale, procedimento che non adotta coi testi degli altri autori, sebbene siano anch'essi molto iterativi. Inoltre la lingua di Bonito è volentieri

asintattica, o sintatticamente anomala e perfino aberrante, ma non fino al punto del *nonsense*, bensì con una devianza relativa che colpisce il fruitore – nel nostro caso l’ascoltatore – senza spiazzarlo del tutto. Leggiamo alcuni versi tratti ancora solo dalla traccia 1: «angelo de le mani | tu che non perdoni | nostro essere umani» (FS, p. 74, vv. 2-4), dove la preposizione articolata viene disarticolata, e manca un indispensabile articolo determinativo; «ma solo ferire ci doni», dove adibito a complemento oggetto è un verbo semanticamente straniante, per giunta non preparato nella sintassi da un articolo; «quale luce | tremare», dove il verbo intransitivo è reso transitivo (ovviamente eccetera). Soprattutto, infine, sempre a causa della paratassi, o della sintassi slogata, il verso di Bonito costringe meno di altri a una dizione per frasi e periodi interi e lunghi, propiziando una dizione per vocaboli o sintagmi isolati, di conseguenza una maggiore libertà e varietà della gamma espressiva, che non disintegra il testo come farebbe con un testo ordinario compatto.

Bonito è criptico, ellittico, nucleare. Ma è adattissimo per un lavoro come questo, vocale e fonografico, perché, pur nell’oscurità d’insieme della sua poesia, sono chiarissime invece le connotazioni di ogni singolo elemento lessicale impiegato, e quindi, siccome l’esperienza estetica della lingua messa in musica è spesso elettivamente per parole chiave, per fitte asintattiche di significato (così si ascolta volentieri anche la canzone, o il teatro d’opera), Bonito, mentre sulla pagina richiede un notevole sforzo di esplicazione dell’implicito, detto a voce risulta senza difficoltà eloquentissimo. Usarlo in un’opera come *Spasimo*, in funzione sia di testo centrale sia di testo complementare agli altri via via centrali, da parte di Lo Russo è un’intuizione strategica. Sexton, Donne e Jacopone sono detti da lei con non minore appropriatezza ed estro espressivo, ma con minore varietà delle condotte, e rispettando maggiormente la compattezza testuale, anziché decostruendo e ricostruendo il testo come fa con Bonito.

Piacere fonoestetico

Non pare necessario in questa sede indugiare sulla natura fondamentale vocale della poesia di Lo Russo, con evidenza un principio primario della sua arte, propugnato da lei e riconosciuto dalla critica(103). Puntiamo piuttosto l’attenzione su un fenomeno particolare, collaterale a quanto abbiamo detto sul valore fonocastico della poesia. Per Lo Russo è un riferimento capitale, che cita sovente, il celebre e seminale passo de *Il piacere del testo* di Roland Barthes sulla «*scrittura ad alta voce*». Motivazione della quale sarebbe cercare «il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l’articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio»(104). Gli studi scientifici sulla voce, congiungendo psicologia e linguistica, e poi letteratura, musicologia ecc., hanno da indagare eziologia e fenomenologia di quello che si può denominare – per usare l’espressione coniata da colui che per primo ne ha concepito l’idea, J.R.R. Tolkien – «piacere fonoestetico»(105): il piacere relativo esattamente all’azione e alla percezione fonatoria. Piacere suscitato di continuo dalle arti vocali e anche da atti vocali non artistici ma esteticamente validi. Trasversale quindi alle diverse arti, agli stili, nonché al confine tra arte e non-arte. Infatti ogni grande o piccola comunità di parlanti condivide un repertorio di frasi o sintagmi fonocastici provenienti dalle circostanze più diverse, artistiche e non artistiche, da richiamare all’occasione, non ultimo allo scopo di rinnovarne l’inesauribile capacità di suscitare piacere fonoestetico. Per fare un esempio, in queste settimane di lavoro su *Spasimo* (e chissà per quanto tempo avvenire, presumo) a me personalmente capita spesso di ridere il verso di Bonito «Io non voglio più mangiare» emulando nella maniera più somigliante possibile la sua memorabile enunciazione da parte di Lo Russo. Il verso «Fai l’estasi», detto con tono di ingiunzione tremorosa, fa ormai saldamente parte del repertorio comico della mia famiglia. A puro scopo fonoedonistico. D’altronde il titolo *Spasimo* dell’opera è stato chiaramente scelto dall’autrice per la sua attinenza all’area semantica del piacere, oltre che del dolore. In generale, Lo Russo non manca di collegare il campo di esperienza della poesia vocale a quello dei piaceri alimentari, sessuali, sia infantili sia adulti: in quanto *buccali*, generati nella medesima zona ‘edonogena’ (suscitatrice di piacere) della fonazione(106).

Conclusioni

Non dimentichiamo che Rosaria Lo Russo è poeta in proprio, oltre che traduttrice, nonché interprete vocale di poesia altrui. E pure – non sarà impertinente richiamare qui anche questo dato – studiosa ed esegeta delle stesse materie: in primo luogo ovviamente la poesia, ma anche la teoria e pratica della traduzione, e infine il teatro, l'interesse per il quale si spiega coerentemente col fatto che quella drammatica è un tipo particolare di letteratura performativa(107). La poesia di Lo Russo è sempre intrinsecamente volta alla vocalità; cioè, anche da scritta, già concepita nella prospettiva di una imprescindibile restituzione vocale (che poi l'imprescindibile non sempre diventi reale è un problema squisitamente pragmatico). Non solo, la poesia scritta di Lo Russo è pure – non sempre, ma assai spesso – polifonica, cioè polivocale, come si evince dalla configurazione grafica dei versi, che già sulla pagina suggeriscono una molteplicità di parti (nell'accezione delle 'parti' teatrali), di ruoli, di personaggi o di facce della medesima persona. In questa luce, l'opera performativo-fonografica *Spasimo* costituisce un campione tipico dell'arte di Lo Russo, una estrinsecazione specialmente rappresentativa di tendenze che innervano tutta la sua attitudine creativa.

In *Spasimo* tuttavia, come fin dall'inizio abbiamo rilevato, manca giusto la Rosaria Lo Russo poeta in proprio. Dalla traduzione (dei testi sextoniani) alla performance all'esegesi (poiché nella pratica lorussiana la performance si fonda su una metodica analisi testuale(108)), le varie sfaccettature della personalità intellettuale e artistica di Lo Russo sono tutte coinvolte. Ma non la poesia a sua firma. Tale mancanza non è però incongrua, in fondo, né con la poetica di Lo Russo in generale né con la poetica singolare dell'*opus*. Essa avvalorava, quasi paradossalmente, il principio fondativo dell'intertestualità: il testo *Spasimo* è tanto più di Rosaria Lo Russo quanto più è di autori distinti da lei. Abbiamo commentato in precedenza il fatto che l'anonimia è qui ricercata ad esempio attraverso la diffrazione interpretativa vocale, ancorché, a dire il vero, l'anonimia non possa essere che una forma diversa di possedere un nome, inevitabilmente. Ad ogni modo, pur indossando il travestimento autoriale dell'anonimia, Lo Russo mette in atto il principio profondo dell'intertestualità che anima la sua pratica poetica, in cui scrivere, tradurre, dire poesia propria, dire poesia altrui, dire poesia altrui tradotta da lei, è almeno a un certo livello fare un'unica medesima cosa, e partecipare a un'unica attività collettiva. Concezione e convinzione che attesta una, non debole, ma solo più fortemente democratica, sensibilità per l'istituzione letteraria.

Al di là del primario significato mistico della categoria di estasi, intensivamente rappresentato in *Spasimo* mediante i temi e le forme, anche mediante la sua costituzione materiale e pragmatica l'opera propugna un ideale di superamento e fuoriuscita dall'io. La poeta Rosaria Lo Russo esce da sé, anzitutto, tacendo la propria poesia e montando un 'album' integralmente costituito di poesia altrui, inoltre dicendola a voce, quindi col più alto grado di investimento del corpo, che è offerto in sacrificio al fruitore nella cerimonia dello spettacolo fonografico.

Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri(*)

Note.

(*) Sebbene il presente saggio vada considerato per intero come il frutto di un lavoro condiviso, Lorenzo Cardilli è autore del paragrafo 1 (*Analisi di un 'concept album', tra macrotesto e montaggio*) e Stefano Lombardi Vallauri del paragrafo 2 (*Estasi fonografica*). Il paragrafo introduttivo e quello conclusivo sono stati invece stesi a quattro mani.

(1) R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, "Bandcamp", 2016, <<https://femminafonica.bandcamp.com/album/s-p-a-s-i-m-o>>. Ultimo accesso: 17 agosto 2023.

(2) *Ibidem*.

(3) Carlo Gregorio Bellinvia ha notato che *Spasimo* è stato reso disponibile da Lo Russo su *Bandcamp*, servizio di streaming in cui «il formato più comune è l'album, che sta diventando sempre più marginale, altrove». C.G. Bellinvia, *Tocca la luce. Una lettura da SPASIMO di Rosaria Lo Russo*, inedito. Sulle specifiche modalità di diffusione e fruizione di *Spasimo*, legate al web, si vedano anche i pronti rilievi di R. Barilli, *Uno "spasimo" esuberante di santa Rosaria Lo Russo*, "Pronto Barilli. Arte, letteratura, attualità: il

- blog di Renato Barilli”, 17.4.2016, <<https://www.renatobarilli.it/blog/uno-spasimo-esuberante-di-santa-rosaria-lo-russo/>>. Ultimo accesso: 17 agosto 2023.
- (4) R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (5) P. Giovannetti, «*The Lunatic is in My Head*». *L’ascolto come istanza letteraria e mediale*, Biblion, Milano 2021, p. 71.
- (6) *Ibidem*, p. 72. Sulla musica come oggetto fonografico anziché performativo, cfr. A. Arbo, P.-E. Lephay, a cura di, *Quand l’enregistrement change la musique*, Hermann, Paris 2017.
- (7) Cfr. S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti, a cura di, *La voce mediatizzata*, Mimesis, Milano 2019.
- (8) Si veda il concetto di *empatia fonatoria* proposto da Lombardi Vallauri, per cui «l’ascoltatore empatizza non tanto col prodotto sonoro, con la forma risultante finale dell’azione vocale, quanto con l’azione stessa, con l’azione propriamente corporea che genera il suono». S. Lombardi Vallauri, *Intimità remota, empatia mediata. Che cos’è e cosa comunica la voce nella canzone popolare riprodotta tecnologicamente*, in S. Lombardi Vallauri, M. Rizzuti, *op. cit.*, pp. 29-43: 38.
- (9) Cfr. A.F. Moore, *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*, Ashgate, Farnham 2012.
- (10) C.G. Bellinvia, *op. cit.*
- (11) Per semplificare i rimandi bibliografici alle opere di Vito Bonito che più ricorrono in *Spasimo*, adotteremo d’ora in poi le seguenti sigle: CO= *Campo degli orfani*, Book, Castel Maggiore 2000; VIF= *La vita inferiore*, Donzelli, Roma 2004; FS= *Fioritura del sangue*, Giulio Perrone, Roma 2009.
- (12) R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (13) *Ibidem*. Si notino le omologie concettuali – benché qui declinate in senso più agonistico e reattivo – con alcune notazioni poste da Bonito in calce a *Fioritura del sangue*: «*La lingua poetica porta alla fine l’umano. Chi scrive trascina la parola nella scena dei misteri, nell’estraneo che lo rende inferiore, e con lui ogni parola. Ciò che la lingua poetica dice è niente [...]. La lingua poetica è un atto di inferiorità. Qui non si attende nulla, si accade nell’ignoranza del linguaggio e della morte*», FS, pp. 97, 100.
- (14) FS p. 12, vv. 1-5; p. 64, vv. 2-5; p. 38, vv. 1-2.
- (15) P. Zublena, *Vito M. Bonito*, in AA. VV., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, pp. 953-957: 956.
- (16) La serie di poesie raccolte in *Sidereus nuncius* è poi confluita – con qualche variante – nella sezione “antifona” di *Soffiati via*, Il Ponte del Sale, Rovigo 2015. Cfr. C. Bello Minciocchi, *Campioni # 11. Vito M. Bonito*, “Doppiozero”, 7 settembre 2015, <<https://www.doppiozero.com/campioni-11-vito-m-bonito>>. Ultimo accesso: 17 agosto 2023.
- (17) In *ibidem*.
- (18) P. Zublena, *op. cit.*, p. 953.
- (19) G. Pascoli, *Il ciocco*, II, v. 192, in *Canti di Castelvecchio*. In Id., *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzione e commento di Cesare Garboli, Mondadori, Milano 2002, p. 753.
- (20) «La poesia è una forma di autismo. Parla sbattendo contro le pareti di un vuoto verbale e comunicativo». V. Bonito, *Il canto della crisalide. Poesia e orfanità*, CLUEB, Bologna 1999, p. 93.
- (21) Si dà di seguito il riferimento bibliografico della poesia tradotta, corredato dall’indicazione dei versi inclusi nel copione di *Spasimo*: A. Sexton, *Per l’anno della demenza*, vv. 1-13; 22-47; 78-87, in Ead., *Poesie su Dio*, a cura di Rosaria Lo Russo; traduzione letterale di Thomas A. Kirk e revisione del testo a cura di Aglaia Viviani, Le Lettere, Firenze 2003, pp. 68-75.
- (22) Cfr. M. Marrucci, *Figure della madre nella poesia del Duemila: Elisa Biagini, Rosaria Lo Russo, Alessandra Carnaroli*, “Enthymema”, 25, 2020, sezione *La poesia contemporanea italiana: ipotesi di metodo e indagini storiografiche*, a cura di M. Borio e L. Cardilli, pp. 647-672.
- (23) R. Lo Russo, *La ragazza cristica. Nota alla traduzione*, in A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., pp. 309-329: 318.
- (24) *Ibidem*, p. 320.
- (25) Cfr. R. Lo Russo, *Figlia di solo padre. Note in margine ad una traduzione*, in Ead., *Figlia di solo padre*, Seri, Macerata 2021, pp. 143-161: 160.
- (26) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., p. 320.
- (27) VIF, p. 94; p. 21, vv. 18-19; p. 93.
- (28) Cfr. M. Berisso, *Nutrice*, “il rosso e il nero”, VII (1998), p. 13.
- (29) R. Lo Russo, *Poema 1990 / 2000*, Zona, Arezzo 2013, pp. 57.
- (30) C. Bello Minciocchi, *Rosaria Lo Russo*, in AA. VV., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, pp. 783-786: 784-785.
- (31) M. Simonelli, *Postfazione* a R. Lo Russo, *Poema*, cit., pp. 203-238: 206.
- (32) R. Lo Russo, *Sexton/Dante. Queste voci vo comparando. Appunti per una poetica della traduzione orale*, in Ead., *Figlia di solo padre*, cit., pp. 167-187: 168-169.

- (33) *Ibidem*, p. 170.
- (34) *Ibidem*, p. 176.
- (35) E. Montale, *Le occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, Mondadori, Milano 2011, p. 166.
- (36) VIF p. 21, vv. 5-7, 13-19; p. 41; p. 31.
- (37) Il copione riporta i vv. 1-6 e 19-43, A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., pp. 245-247.
- (38) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., pp. 328-329.
- (39) Ma “Ms. Dog” è anche «una bestemmia masochisticamente lanciata al Sé poetante». *Ibidem*, p. 314.
- (40) *Ibidem*, p. 315.
- (41) Lo Russo include e monta nel copione i vv. 1-2, 9-14, 17-19, 21-25, 55-65. C. Campo, a cura di, *Poesie amorse. Poesie teologiche*, di John Donne, Einaudi, Torino 1971, pp. 96-99.
- (42) *Ibidem*, p. 97.
- (43) *Ibidem*, p. 12.
- (44) *Ibidem*, p. 116.
- (45) *Ibidem*, p. 117.
- (46) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., p. 325.
- (47) P. Zublena, *op. cit.*, p. 955.
- (48) R. Lo Russo, Introduzione a A. Sexton, *Poesie d’amore*, a cura di R. Lo Russo, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 9-36: 31-32.
- (49) A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., pp. 124-129.
- (50) «Scrivere il sacro è cercare il Buono e il Bello tramite un gesto inevitabilmente sacrilego e solitario, e questo è per me praticare la ‘violenta carità’ (Riccardo da San Vittore) del dire lo strazio e la grazia contemporaneamente, un altro ossimoro, un’altra vertigine.» R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (51) C. Campo, *op. cit.*, pp. 78-79.
- (52) *Ibidem*, pp. 111-112.
- (53) Per cui rimandiamo a L. Cardilli, *L’immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, “Elephant & Castle”, numero monografico *Scrivere, vedere, dipingere. Prospettive transmediali per lo studio della letteratura*, a cura di G. Raccis, 15, 2016, pp. 5-40: 26-28.
- (54) «The word introduces all three violent images of tinkering, siege (= ‘bombard’), and rape.» R. Robbins, ed., *The Complete Poems of John Donne*, Longman-Pearson, Harlow 2010, p. 554.
- (55) C. Campo, *op. cit.*, p. 112.
- (56) R. Robbins, *op. cit.*, p. 486.
- (57) B. Sweeney, *Ravish my Heart: The Negotiation of Queer Liminal Space in John Donne’s “Batter my heart”*, “Trans-Scripts”, 2, 2012, pp. 49-63: 49, traduzione mia.
- (58) R. Corthell, *Ideology and Desire in Renaissance Poetry: The Subject of Donne*, Wayne State University Press, Detroit 1997, p. 154, traduzione mia.
- (59) E.M.A. Hodgson, *Gender and the Sacred Self in John Donne*, University of Delaware Press, Newark 1999, p. 104.
- (60) B. Sweeney, *op. cit.*, p. 52.
- (61) «The image of the lover laying siege to his beloved’s heart was a commonplace in discourse of love» R. Robbins, *op. cit.*, p. 554.
- (62) C. Campo, *op. cit.*, p. 79.
- (63) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., p. 324.
- (64) *Ibidem*, pp. 324-325.
- (65) «Significant share of lexicalized plural readings involves mass nouns where plurality contributes one or more of the following characterizations: concreteness, abundance, dispersal, and reference to the spatial region occupied by a substance, rather than to the substance itself. What all these characterizations have in common is a division of the reference not on the basis of its atomicity, but of the way it is instantiated in space and time.» P. Acquaviva, *Lexical Plurals. A Morphosemantic Approach*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, pp. 107-108.
- (66) A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., pp. 276-279.
- (67) R. Lo Russo, *La ragazza cristica*, cit., p. 326.
- (68) Un «Signor | Conigliolo», tra l’altro, fa capolino nella poesia in proprio di Lo Russo, in *Pianosequenza di cucina toscana con ben tetragona donna*, R. Lo Russo, *Poema*, cit., p. 41.
- (69) R. Lo Russo, Introduzione a A. Sexton, *Poesie d’amore*, cit., p. 17.
- (70) Nelle *Laude* il verbo occorre 6 volte, in 13, 35, 48, 51 e 79, a cui vanno aggiunte altre 5 occorrenze di varianti ortografiche (*anichillare*, *anichillire*). Cfr. M. Leonardi, a cura di, *Laude*, di Iacopone da Todi, Olschki, Firenze 2010.
- (71) *Ibidem*, p. 209.

- (72) Lauda 87, *Senno me pare e cortisia*, (vv. 7-8, 11-12, 17-18), M. Leonardi, *op. cit.*, pp. 191-193; Lauda 89, *Amor de caritate, perché m'ài ssi feruto?*, vv. 251-256, 259-262, 267-280, 283-284, 290, *ibidem*, pp. 194-199. Al di là della diversa numerazione – seguiamo qui l'edizione Leonardi – la nota a *Spasimo* di Lo Russo appare lacunosa su numero di laude utilizzate come fonte: la traccia 9 ospita passi dal un'altra lauda, la 92, ma in tutto la nota ne menziona solo due: «Jacopone, stralci dalle Laude LXXXIV e XCI». R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (73) A. Sexton, *Poesie su Dio*, cit., p. 276.
- (74) M. Leonardi, *op. cit.*, p. 192.
- (75) *Ibidem*.
- (76) *Ibidem*, pp. 194-195.
- (77) *Ibidem*, p. 195.
- (78) I passaggi replicati di FS, p. 75 sono «se ne la buia di tanta resurezione | se ne la buia mia», vv. 2-3, e «o mio dissolvermi», parte del v. 8.
- (79) M. Leonardi, *op. cit.*, p. 195.
- (80) V. Bonito, *Il canto della crisalide*, cit., p. 49.
- (81) «La poesia è riduzione, sfrondamento. Come una gomma, cancella a pezzi la vita, la realtà. E quanto più cancella tanto più espone il proprio fragile denudamento, e quello della vita che la scrive. [...] Il corpo deposto della poesia è frutto di un'abrasione e chi l'ha scritto viene bandito da quel "luogo". Vaga tra le sillabe. || La poesia ha radice nella mutilazione. È corpo mutilato.» *Ibidem*, p. 57.
- (82) Lauda 92, *Sopr'onne lengua amore*, vv. 1-4; 17-28; 41-56; 149-152; 157-160; 197-200; 221-228; 237-244; 257-264; 269-280; 337-344; 389-400; 481-484, M. Leonardi, *op. cit.*, pp. 203-210.
- (83) *Ibidem*, p. XLIX.
- (84) *Ibidem*.
- (85) *Ibidem*, p. L.
- (86) VIF, p. 21; FS, p. 21, vv. 23-27; VIF, p. 62, p. 21; FS, p. 24, vv. 1-2; p. 89; VIF, p. 97; FS, p. 78; VIF, p. 31, p. 59, p. 41; FS, p. 24, vv. 3-4; p. 94.
- (87) Da parte nostra abbiamo avviato insieme l'indagine in questo campo di studi con L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri, a cura di, *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020.
- (88) Sulla storia della dizione di poesia in radio cfr. M.G. Mossa, *L'autografo sonoro. Per una stilistica della dizione d'autore nella poesia di Vittorio Sereni*, tesi di dottorato, Università di Pisa, 2023, parte II, cap. 1, "Materiali e testimonianze per una storia della fonografia italiana (1932-1985)" (ringrazio l'autore per avermi gentilmente fornito il lavoro prima della pubblicazione).
- (89) R. Lo Russo, nota a *Spasimo*, cit.
- (90) R. Barilli, *op. cit.*
- (91) Cfr. A.F. Moore, *op. cit.*, pp. 29-38.
- (92) «La pratica costante della lettura ad alta voce mi ha sempre spinto a non considerare la mia poesia isolata, isolata dalla poesia degli altri, intendo. Io di una cosa sono certa: non credo nell'io» (S. Santosuosso, *La ridefinizione dei 'linguaggi' fra performatività e autorialità: Una conversazione con Rosaria Lo Russo*, "The Italianist", XXXVII, 1, 2017, pp. 119-132: 128). Cfr. M. Marrucci, *Poesia come estasi vocale. Un dialogo con Rosaria Lo Russo*, "La letteratura e noi", 10.11.2017, <<https://laletteraturaenoi.it/2017/11/10/poesia-come-estasi-vocale-un-dialogo-con-rosaria-lo-russo/>>. Ultimo accesso: 17 agosto 2023. S. Avagliano, *Rosaria Lo Russo. Farsi poetrice di un teatro di voce*, inedito, tra l'altro rilancia l'ipotesi forte di Fusco secondo cui lo «statuto eminentemente orale-vocale» della poesia femminile la renderebbe specialmente propensa e idonea a una fuoriuscita da sé «transpersonale» (p. 17 delle 25 del dattiloscritto; cfr. F. Fusco, *La nascita del canone femminile*, "L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture", 15, 2014, pp. 199-202); Avagliano inoltre riepuma un testo antichissimo di Lo Russo, significativamente intitolato *Una corale per voce sola. Appunti di lettura su un raro di Luzi* (in M. Luzi, *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia*, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Quaderni di Poesia, Genova 1989), che già a quell'altezza enunciava: «in un monologo di più voci, la voce sola diventando moltitudine di voci per raccontare il corale» (*ibidem*, p. 20).
- (93) Cfr. la descrizione fatta a più riprese da Lo Russo della propria officina di dicitrice: R. Lo Russo, *Fra senso e sensi. Suggestioni teorico-pratici per la lettura di poesia ad alta voce*, in S. Landi, a cura di, *Leggere e scrivere in tutti i sensi*, Morgana, Firenze 2003, pp. 69-83; R. Lo Russo, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia tra letteratura e vocalità*, in L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri, *L'arte orale*, cit., pp. 71-90.
- (94) *Ibidem*, p. 80; cfr. R. Lo Russo, *Fra senso e sensi*, cit.
- (95) S. Santosuosso, *op. cit.*, p. 122. Aggiunge poco più sotto: «poi penso alle vere voci, quelle di Meredith Monk e Cathy Berberian, moglie di Luciano Berio: ecco queste due sono di gran lunga i miei modelli

inarrivabili! Poi, nel mio piccolo, ho cercato anche altre Maestre, come Francesca Della Monica ad esempio, che è una cantante molto brava nella sperimentazione vocale».

(96) Cfr. R. Lo Russo, *Mettere in voce il verso*, cit.; L. Mari, *Variazioni della voce. Intervista con Rosaria Lo Russo*, "Between", XII, 24, 2022, pp. 577-587.

(97) Cfr. H. Marcuse, *Saggio sulla liberazione* (1969), in Id., *La dimensione estetica e altri scritti. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, a cura di P. Peticari, Guerini e Associati, Milano 2002, pp. 101-167 (in particolare, riguardo a un'estensione della riflessione sulla «desublimazione della cultura» in campo musicale, p. 136).

(98) Cfr. K. Higgins, *Refined emotion in aesthetic experience. A cross-cultural comparison*, in R. Shusterman, A. Tomlin, a cura di, *Aesthetic Experience*, Routledge, New York 2008, pp. 106-126.

(99) R. Lo Russo, *Sexton/Dante*, cit., p. 170.

(100) *Ibidem*, p. 172.

(101) Di recente stanno invece prendendo piede studi sistematici, assolutamente microfonic (anche mediante tecnologia), sugli aspetti linguistici (fonetici, fraseologici, metrici) della dizione di poesia. Cfr. V. Colonna, *Voices of Italian poets. Storia e analisi fonetica della lettura della poesia italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022; inoltre M.G. Mossa, *op. cit.*, entrambi muniti di una bibliografia internazionale aggiornata.

(102) R. Lo Russo, *Mettere in voce il verso*, cit., *passim*.

(103) Cfr. *ibidem*; M. Simonelli, *op. cit.*; S. Santosuosso, *op. cit.*; L. Mari, *op. cit.*; S. Avagliano, *op. cit.*

(104) R. Barthes, *Il piacere del testo* (1973), Torino, Einaudi 1975, pp. 65-66. Cfr. R. Lo Russo, *Sexton/Dante*, cit., p. 169; inoltre S. Avagliano, *op. cit.*

(105) J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, edited by H. Carpenter with the assistance of C. Tolkien, Houghton Mifflin, Boston-New York 1981, p. 176: «[...] ingredients that happen to give me 'phonaesthetic' pleasure». Cfr. F. Cotugno, *Linguistica e tradizione classica come fonti per la glottopoesi di Tolkien*, "RiCognizioni. Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne", IX, 18, 2022, pp. 77-91. Tolkien è senza dubbio il più importante inventore di lingue fantastiche nella storia, nonché di innumerevoli vocaboli e sintagmi capaci di indurre piacere fonoestetico.

(106) Cfr. R. Lo Russo, *Comèdia&Comedìa (Anonimo Fiorentino)*, in Ead., *Figlia di solo padre*, cit., pp. 283-318. Invece non abbiamo qui spazio per discutere la questione, che mi limito a porre, della affinità ma differenza tra piacere fonoestetico e piacere musicale, in particolare nel caso in cui la categoria cui ricondurre la sovrapposibilità dei due campi sia la sempre evocata 'musicalità' della lingua poetica. Ma sarà comunque utile distinguere, almeno in prospettiva euristica.

(107) La raccolta in volume R. Lo Russo, *Figlia di solo padre*, cit., consta dei saggi letterari, teatrologici e traduttologici dell'autrice.

(108) Cfr. R. Lo Russo, *Fra senso e sensi*, cit.; Ead., *Mettere in voce il verso*, cit.

NELLE GALASSIE, VENT'ANNI DOPO (APPUNTI DI LETTURA)

1. Quando nel 2001 Raul Montanari, Aldo Nove e Tiziano Scarpa pubblicano il libro collettivo *Nelle galassie oggi come oggi. Covers* per la “Collezione di poesia” Einaudi, la prestigiosa collana “bianca”(1), i tre occupano ormai un consolidato ruolo di autori nel panorama letterario italiano ma, ad eccezione di Aldo Nove(2), non hanno mai sino ad allora pubblicato nulla in versi. Nove e Scarpa erano considerati due rappresentanti di punta di quella che all’epoca era definita dai media “letteratura pulp” o, con estensione antonomastica del titolo della raccolta di racconti più significativa collocabile in quell’area(3), “letteratura cannibale”: estensione un po’ abusiva se si prende l’indicazione alla lettera, visto che Scarpa nell’antologia neppure era presente (c’era invece Nove), meno se la si legge in connessione con quanto accaduto in quello stesso anno. Proprio nel 1996 Nove e Scarpa esordivano come narratori(4) e sempre in quell’anno, dal 10 al 12 maggio, si tenne a Reggio Emilia la quarta edizione del convegno “RicercaRE”, che rappresentò una forma di canonizzazione critica di quella breve stagione narrativa(5). Il 1996 è inoltre l’anno in cui Einaudi, dando sostanza ad un’idea di Severino Cesari e Paolo Repetti, avvia la collana “Stile libero” (annunciata tra l’altro proprio a Reggio Emilia), dove sarà ospitato appunto *Gioventù cannibale* e dove l’anno successivo Nove pubblicherà *Puerto Plata Market* e Scarpa nel 2000 i suoi saggi *Cos’è questo fracasso?*: collana che diventerà da quel momento e per un po’ di tempo la sede editoriale privilegiata per la pubblicazione di quella generazione di narratori. Un percorso del tutto autonomo rispetto ai due cointestatari del volume era stato invece quello di Raul Montanari: aveva infatti esordito nel 1994 con un romanzo noir, *La perfezione*, e proprio il noir continuerà ad essere il genere narrativo da lui frequentato, peraltro con esiti notevoli, anche negli anni successivi.

NG rappresenta quindi un’anomalia sostanziale nel percorso dei tre autori, perlomeno per come esso si configurava sino a quel momento; ma lo era in buona misura anche per l’impianto generale della collana, visto che il libro si proponeva esplicitamente come progetto collettivo, unico titolo in questo senso non solo sino a quel momento ma ancora oggi. Le singole poesie, infatti (per quanto ridistribuite in una nota finale ciascuna alla sua paternità autoriale(6)), si succedono nel libro senza ulteriori indicazioni come una raccolta coesa. In questo senso, anzi, la pubblicazione in volume rappresenta un deciso passo avanti rispetto alle modalità della performance che lo aveva originato. NG nasce infatti nel 2000 da una serie di letture in pubblico in cui Montanari, Nove e Scarpa presentavano poesie scritte ispirandosi a un brano musicale. Il sottotitolo, *cover*, voleva indicare appunto il carattere di rifacimento ‘a partire da’ rispetto alle canzoni scelte, un rifacimento che peraltro, come vedremo, si articolava di norma secondo modalità molto libere. Dal vivo i tre si alternavano al microfono per leggere ciascuno un proprio testo accompagnato sullo sfondo dal brano originario(7): una modalità, insomma, decisamente tradizionale di esecuzione (tenendo però ovviamente conto del fatto che il legame tra le due dimensioni, quella letteraria e quella musicale, era qui, almeno nelle intenzioni, diretto e causale e non estemporaneo), accentuata dal fatto che spesso la poesia era introdotta dall’autore stesso da qualche indicazione relativa al brano musicale che aveva scelto, alle circostanze in cui l’aveva scritta la poesia, al suo significato, ecc. così da riportare il testo nell’ambito di una precisa identità d’autore. Il continuum indistinto del volume finiva quindi col rappresentare decisamente meglio quell’idea di cover di brani famosi eseguita da un gruppo che i tre volevano trasferire dall’ambito della musica *pop* a quello della poesia.

Se si considerano i contributi dei singoli autori al volume segnalati della nota conclusiva si nota che i tre hanno fornito un numero differente di testi al volume: Montanari ne pubblica dieci, Nove tredici e Scarpa quindici. I brani coverizzati sono qualcuno di più: in due casi infatti vengono unite due canzoni (*Inno nazionale* di Nove è basato sulla coppia *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e *With a little help from my friends* dei Beatles(8), mentre Montanari unisce in un unico testo le cover di *The carpet crawl* e di *Blood on the rooftops* dei Genesis(9)) e in altri due la cover si riferisce non a un singolo pezzo ma a un intero album(10). Restando ancora ai dati quantitativi e a una descrizione puramente esterna, i musicisti vengono di norma coverizzati una sola volta: fanno eccezione Lou Reed(11) e i Pink Floyd(12) con due testi ciascuno e soprattutto i Kraftwerk, con tre testi, uno per ciascuno degli autori. Elemento non casuale, visto che il volume è dedicato «a Ralf e

Florian», vale a dire Ralf Hütter e Florian Schneider, i fondatori del gruppo(13). Per quello che riguarda infine la successione dei testi nel volume, a parte l'accortezza (persino ovvia) di non mettere in successione due testi dello stesso autore, non pare possibile individuare una precisa e riconoscibile struttura macrotestuale.

2. Prima di procedere oltre e fornire quindi il quadro generale dei riferimenti musicali utilizzati da Montanari, Nove e Scarpa, credo possa giovare riassumere alcuni dati che potranno risultare utili nel seguito del discorso, vale a dire l'autore e il titolo del brano (o, nei due casi che segnalavo prima, dell'album), l'anno della sua prima pubblicazione (sia essa su singolo o su album), l'autore (siglato: M = Montanari; N = Nove; S = Scarpa) della cover, in forma schematica. L'ordine di successione dei testi è naturalmente quello del volume(14):

The Police *	<i>The bed's too big without you</i>	1979	M
Lou Reed	<i>Perfect day</i>	1972	S
Aqua*	<i>Barbie Girl</i>	1997	N
Louis Armstrong & Ella Fitzgerald	<i>Dream a little dream of me</i>	1968	S
Kraftwerk	<i>Trans-Europe Express</i>	1977	M
Peter Gabriel	<i>Family Snapshot</i>	1980	N
Pink Floyd *	<i>If</i>	1970	S
Nirvana*	<i>Smells like teen spirit</i>	1991	N
Bauhaus*	<i>Bela Lugosi's dead(15)</i>	1982	S
Morcheeba*	<i>Moog island</i>	1996	M
Japan	<i>Ghosts(16)</i>	1981	S
Lou Reed*	<i>Heroin</i>	1967	N
Smashing Pumpkins	<i>To Forgive</i>	1995	M
Talking Heads	<i>I Zimbra</i>	1979	S
Van Morrison	<i>She gives me religion</i>	1982	N
Billie Holiday	<i>(Getting some) Some fun out of life</i>	1937	S
Joy Division	<i>Decades</i>	1980	M
Les Negresses Vertes	<i>Voilà l'été</i>	1988	S
Björk	<i>All is full of love(17)</i>	1997	N
Kraftwerk*	<i>Expo 2000</i>	1999	S
Pink Floyd*	<i>Fearless</i>	1971	M
David Bowie	<i>Ashes to ashes</i>	1980	S
Kraftwerk*	<i>Computer love</i>	1981	N
Einstürzende Neubauten	<i>Silence is sexy</i>	2000	S
Suicide	<i>Ghost rider</i>	1977	N
Massive Attack	<i>Man next door</i>	1998	M
Enigma	<i>MCMXC a. D.</i>	1990	N
Air	<i>All I need(18)</i>	1998	S
Orchestral Manoeuvres in the Dark	<i>Enola Gay</i>	1980	N
Emerson, Lake & Palmer	<i>Lucky man</i>	1970	M
The Beatles	<i>Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band - With a little help from my friends(19)</i>	1967	N
Donna Summer	<i>I feel love</i>	1977	S
D.A.F.	<i>Alles is Gut</i>	1981	M
V. A.	<i>Industrial Fucking Strengh. The hardest techno compilation</i>	1995	N
T. Rex	<i>20th Century Boy</i>	1973	S
Genesis	<i>The carpet crawl - Blood on the rooftops(20)</i>	1974	M
		1976	
The Cure	<i>Pornography(21)</i>	1982	S
Tuxedomoon*	<i>(Special treatment for the) Family man</i>	1985	N

Questo elenco suggerisce intanto alcune considerazioni interessanti relative alla selezione dei brani di partenza. La prima di queste, non irrilevante, è l'assenza di qualsiasi brano di musica italiana, una scelta rispetto alla quale, più che le preferenze musicali dei singoli autori(22), sarà stata decisiva la

possibilità di agire in maniera del tutto libera sul piano testuale, procedura ovviamente molto meno praticabile se il testo originario è in italiano. Altro elemento notevole è il numero proporzionalmente basso di brani collocabili cronologicamente a ridosso della data di pubblicazione del libro. Tenendo conto della forbice 1995-2000 sono solo nove, quindi circa un quarto del totale, e il numero sale di poco (undici) se ci si allarga all'intero decennio 1990-2000. Anche qui credo che il dato si giustifichi sulla base del progetto generale: è infatti intrinseco al concetto di cover la riconoscibilità del brano di partenza e, in questo senso, quanto più una canzone è recente tanto meno sarà 'coverizzabile'. Non è un caso che almeno tre delle cover collocabili in quel decennio prendano come spunto di partenza brani che si erano da subito imposti come successi mondiali e riconoscibili, come *Smells like teen spirit* o *Barbie Girl*(23), o l'album d'esordio degli Enigma (che sarà però da interpretare in realtà come un prodotto di transizione dagli anni Ottanta al decennio successivo), monumento della new age music che ebbe in quegli anni un enorme successo, soprattutto negli Stati Uniti, grazie alla proposta di un miscela piuttosto approssimativa di dance music e suggestioni sacre (con tanto di cori gregoriani e testi in latino) e alla produzione di video tanto curati quanto immedicabilmente kitsch(24).

Possiamo poi aggiungere qualche altra considerazione. La recente produzione trip-hop appare prerogativa del solo Montanari, che coverizza Morcheeba e Massive Attack, mentre gli standard jazzati di Billi Holliday e di Armstrong e Fitzgerald sono frequentati da Scarpa. Notevole la presenza (e sarà un dato generazionale) di gruppi prog come Genesis(25) e Emerson, Lake & Palmer(26) a fronte della simmetrica e totale assenza di cover da gruppi punk (nemmeno i classici Sex Pistols o Ramones). Anche la musica dance è praticamente assente (se si eccettua Donna Summer), mentre uno spazio decisamente ampio ha quella produzione tra fine anni Settanta e primi anni Ottanta che si definisce solitamente con l'etichetta molto ampia di post-punk, con le sue varie sfumature e sottoclassificazioni interne(27). Pochissimo rappresentato (ma all'epoca era fenomeno ancora relativamente recente) è quell'altro insieme, persino più ampio e sfrangiato del precedente, che si fa ricadere sotto l'etichetta di alternative rock, qui rappresentato, oltre ovviamente che dai Nirvana, dagli Smashing Pumpkins. Se di Lou Reed vengono scelte due canzoni notissime, l'opzione verso *Fearless* dei Pink Floyd è invece tutt'altro che scontata. Di Bowie viene coverizzata *Ashes to ashes*, il grande successo della sua svolta elettronica. Nell'ambito della musica francese si recuperano due gruppi piuttosto recenti, come gli Air e Les Negresses Vertes. Non manca Björk, che proprio nel corso degli anni Novanta si era affermata come punto di riferimento per la cultura alternativa non solo musicale(28), né la techno, con la compilation *Industrial Fucking Strength*. Vanno segnalate infine due ulteriori presenze provenienti dagli anni Settanta, Van Morrison e i T. Rex, nonché l'inclusione persino ovvia, per certi aspetti, dei Beatles. Non ci sono però i Rolling Stones. Niente punk, quindi, niente o quasi disco music, niente Rolling Stones, né metal in qualsiasi sua declinazione. L'enciclopedia musicale della gioventù cannibale (se si accetta per un attimo questa categoria, in un senso ovviamente molto ampio) quale si può derivare da questo libro appare quindi per molti aspetti a metà strada tra una moderata tradizione (ma non troppo, perché anche il pop più commerciale, come si è visto, è tenuto quasi integralmente fuori dal panorama dei riferimenti) e la sperimentazione che ha caratterizzato la musica *popular* soprattutto nel passaggio tra ottavo e nono decennio del secolo scorso. In questa direzione la dedica ai due fondatori dei Kraftwerk e la loro conseguente posizione preminente nel volume diventa simbolicamente rappresentativa dell'intera operazione dei tre autori. Nati nei primi anni Settanta entro quello che allora si definiva kraut rock ed evolutisi quasi subito in una direzione decisamente elettronica, i Kraftwerk sono infatti il gruppo che meglio rappresenta la fusione tra la concezione psichedelica ereditata dalla cultura *popular* alternativa e la sperimentazione 'fredda' del post-punk, il tutto declinato in chiave semi-fantascientifica (e per certi versi profetica: il loro disco dedicato alla futura e capillare diffusione del computer nella vita quotidiana, *Computerwelt*, è del 1981) e con una spiccata propensione alla musica di intrattenimento 'colta'. Una parabola, insomma, esemplare all'interno della musica *pop*.

3. Come sono organizzate queste cover? Il primo elemento da segnalare è che, ad eccezione di numeratissimi casi, nessuno dei testi della raccolta ha un rapporto diretto con il testo della canzone di partenza. La prossimità maggiore, sino al punto da poter parlare di vera e propria citazione,

riguarda solo *Heroin*, che forse non per caso è la prima delle poesie realizzate in funzione del progetto(29). I prelievi (ovviamente rimaneggiati, non fosse altro per farli aderire alla struttura metrica del testo) sono collocati all'inizio e nella penultima terzina, quasi a incorniciare l'intera poesia(30):

I wish that I was born a thousand years ago
I wish that I'd sail the darkened seas
On a great big clipper ship
Going from this land here to that
On a sailor's suit and cap

Vorrei essere stato un marinaio,
migliaia di anni da, sopra acque mute
avere veleggiato [...]

'Cause it makes me feel like I'm a man
When I put a spike into my vein
[...]
Because a mainline to my vein
Leads to a center in my head

Perché mi sento un uomo solamente
quando mi metto un ago nella vena
e il colpo arriva al centro della mente

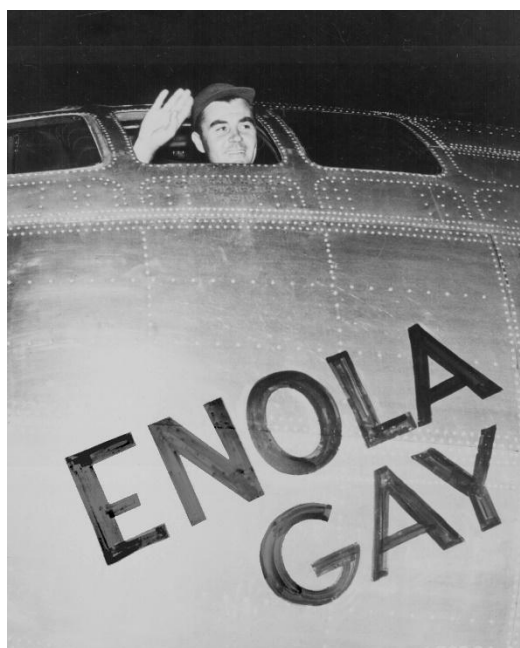
In altri due casi (entrambi da attribuire, come già *Heroin*, a Nove), *All is full of love* di Björk(31) e *Computer love* dei Kraftwerk(32), una frase presente nel testo originario con la funzione di refrain (e infatti dava il titolo al brano) viene citata direttamente in inglese nel testo. Due esempi di ripresa (più libero il primo) sono operati da Raul Montanari. La cover dei Massive Attack recupera dal testo originario l'idea del vicino rumoroso ed insieme inquietante(33) e qualche minimo spunto letterale(34). Più interessante è invece il modo in cui il testo minimale di *Alles is Gut* dei D.A.F., formato da poche frasi in combinazioni variare, viene inserito nel contesto della cover, traducendolo letteralmente all'inizio del testo e facendolo riaffiorare qua e là in qualche altro punto(35):

Sei still
Sei still
Bitte denk' an nichts
Sei still
Still
Bitte denk' an nichts
Mach' die Augen zu
Bitte denk an nichts
Sei still
Still
Bitte
Bitte denk' an nichts
Glaube mir
Glaube mir
Alles ist gut
Alles ist gut

Sta' fermo,
non pensare a niente, no, ti prego.
Sta' fermo.
Fermo.
Non pensare a niente. Non pensare.
Chiudi gli occhi [...].
Credimi. Credimi.
Va tutto bene adesso,
va tutto bene.

Dei tre, quello che sembra più estraneo all'idea di riprese puntuali dai testi di partenza è Tiziano Scarpa. Il massimo di aderenza da parte sua sta infatti nella riproposta di formule sintagmatiche presenti nel brano originario. Così il verso su cui si apre il refrain di *Perfect day* di Lou Reed, «Oh, it's such a perfect day», reso con «Oggi è stato un giorno perfetto», viene collocato ad apertura di ogni strofa della cover(36), la costruzione sintattica «If I were... I'd...» (o «I could») che caratterizza *If* dei Pink Floyd viene riprodotta ad ogni coppia di versi («Se fossi...» nel primo verso e un condizionale in apertura del secondo)(37) e lo stesso vale per la struttura ricorrente nel testo di (*Getting some*) *Fun out of life* «When we want... we...» presente però solo in apertura della poesia («Quando ho voglia di respirare, respiro. / Quando ho voglia di pensare, penso») e poi subito abbandonata(38). Più vago, ma testualmente più originale, l'aggancio testuale con *Ashes to ashes* di David Bowie. Il primo verso del refrain di Bowie («Ashes to ashes, funk to funky»), rielaborazione peraltro della notissima preghiera pronunciata durante la sepoltura nel rito funebre anglicano («We therefore commit this body to the ground, earth to earth, ashes to ashes, dust to dust»), suggerisce a

Scarpa in un primo momento l'aggancio a due altrettanto famose formule scritturali, vale a dire «occhio per occhio e dente per dente» di *Levitico* 24:20 e «date a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio» del Nuovo Testamento, utilizzate nell'avvio della poesia(39). Sulla base della proverbialità di quei lacerti l'autore recupera poi quattro ulteriori locuzioni frasali («la ciliegina sulla torta», «la goccia che fa traboccare il vaso», «come il cacio sui maccheroni», «lupus in fabula») costruendoci sopra un'ulteriore strofa(40). Rimanendo a Scarpa, il titolo *All I need* degli Air fornisce anche il verso di avvio («Tutto ciò che mi abbisogna») della cover(41) e lo stesso succede, anche se in modo meno puntuale, con quella di *Dream a little dream of me*, in cui il v. 9 («sarò il tuo sogno se mi sognerai») allude appunto al titolo al brano. Simile discorso vale per *Trans Europe Express* di Montanari, in cui però a differenza del testo di partenza la reiterazione del verso-refrain viene drasticamente ridotta mentre le brevissime strofe originarie(42) vengono dilatate sino a diventare cinque stanze di diciotto versi ciascuna(43). Un ultimo riferimento testuale, per quanto generico, al testo del brano coverizzato è infine quello presente all'inizio di *Barbie girl* di Aldo Nove: il refrain («I'm a Barbie girl in a Barbie world: / life in plastic, it's fantastic») viene infatti parafrasato all'inizio della poesia («Sono un poeta di plastica / Ho emozioni di plastica»)(44). Con *Barbie girl* ci troviamo però già di fronte a un'altra modalità di connessione tra la cover e il brano di partenza, piuttosto frequente nel volume e direi maggioritaria. Aldilà dello spunto iniziale, infatti, la poesia di Nove appena citata rappresenta in realtà una lunga variazione sul tema della vita di plastica, intesa proprio letteralmente come coacervo di reazioni fisico-chimiche (esemplificando quasi a caso dall'avvio della terza strofa: «Mi eccita il tuo polipropilene / Ed è per questo amore mio che prima / Di amarti sento la necessità / Di unire ai polialcoli i miei baci», e così via). Questa tipologia di rifacimenti, che potremmo dire tematico-contenutistici, è frequentata da tutti e tre gli autori in modo paritario. Montanari dilata ad esempio il motivo della apparente indifferenza dell'innamorato abbandonato dall'amata che appare in *The bed's too big without you* («When she left I was cold inside, / that look on my face was just pride. / No regrets, no love, no tears, / Living on my own was the least of my fears») in un lunghissimo monologo dai toni ironicamente antifrastici(45). Nove recupera l'atmosfera mortuaria, la narrazione in prima persona e la costruzione microscopica dell'azione al centro del testo di *Family snapshot* (ispirata esplicitamente al volume di memorie *An Assassin's Diary* di Arthur Bremer) declinandoli però come descrizione di un incidente mortale avvenuto nella metropolitana di Milano(46) e, allo stesso modo, prende vagamente spunto dal tema dell'adolescenza di *Smells like teen spirit* per costruire il ritratto di un frustrato «ragazzo di cinquantun anni»(47). *Bela Lugosi's dead* diventa in Scarpa il monologo di un poeta-vampiro(48) e *Ghosts* una poesia divisa in due strofe (costruite per parallelismi sintattici) dedicate rispettivamente la prima alla descrizione della paura dei fantasmi e la seconda all'evocazione di un fantasma erotico come proiezione mentale dell'io(49). L'esaltazione del potere euforizzante della musica presente in *Moog island* diventa nella cover di Montanari una specie di preghiera-invocazione alla felicità assoluta(50) e, restando sempre in ambito para-sacrale, l'atmosfera tra religiosa e amorosa di *She gives me religion* viene rielaborata accentuando decisamente il primo elemento del binomio rispetto al secondo nella cover di Aldo Nove(51). Il ritratto di una giovinezza senza speranza di *Decades* si trasforma in Montanari nella descrizione di un progressivo svuotamento del reale dopo la morte(52) mentre ancora più generici sono i punti di contatto tra *Voilà l'été* e *Silence is sexy* con le rispettive derivazioni (entrambe di Scarpa), nella prima riducibile alla presenza di una comune ambientazione estiva, per la seconda dal ricorrere del tema del silenzio(53). *Computer love* (su cui già prima accennavo qualcosa) prende alla lettera il suggerimento del titolo e descrive la relazione amorosa con un computer(54). Nel caso di *Enola Gay* l'unico punto di adiacenza è l'evocazione del B-29, al centro tanto della canzone degli O.M.D. quanto della poesia di Nove(55), con quest'ultima però che si sviluppa a partire dalla famosa foto del colonnello Paul Tibbets, comandante dell'equipaggio dell'aereo, che saluta prima della partenza per la missione verso Hiroshima.



La versione di *Lucky man* proposta da Montanari assume alla lettera quanto proposto dal titolo e racconta quindi due vicende parallele e diversamente fortunate(56). Infine la cover di *20th Century Boy* si limita a riprendere il motivo del «pischello del novecento»(57) e *Pornography* dà lo spunto (molto esterno) ad una specie di narrazione storica basata sulle immagini fotografiche femminili nelle vecchie riviste pornografiche degli anni Settanta-Ottanta(58). Al limite estremo della marginalità del testo originario rispetto alla resa della cover andrà infine ricordato il rifacimento di Montanari di *Fearless*, descrizione di una partita di calcio in cui si affrontano due amanti-giocatori e che prende spunto evidentemente dal coro dei tifosi del Liverpool su cui si chiudeva la canzone dei Pink Floyd(59).

Nei casi residui che non ho ancora citato il legame con il brano originario è, almeno a quello che posso capire, del tutto assente o, per dire meglio, si risolve nella sovrapposizione di un testo evidentemente organizzato per coincidere con la musica: il caso più evidente in questo senso mi pare quello del lungo catalogo creato da Montanari per *Carpet crawlers*(60) in funzione del continuum di arpeggio di chitarra che caratterizza la canzone.

Un'ultima osservazione infine sui due album coverizzati integralmente da Aldo Nove. In entrambi i casi i punti di contatto sono del tutto assenti (nella compilation *Industrial fucking strenght*, peraltro, i brani originari non avevano nemmeno un vero e proprio testo) e ci si può quindi fermare ad indicare un vago richiamo di atmosfere (funebri e, anzi, letteralmente funerarie per i sacrali Enigma, declinate sessualmente, giusti i titoli dell'album e dei singoli brani, per *Industrial fucking strenght*).

4. Alla occasionalità con cui si manifestano le riprese testuali dai brani coverizzati corrisponde un'altrettanto evidente pluralità di restituzioni formali. Il dato che più colpì all'epoca alcuni giornalisti(61) era la ripresa nel volume di alcune forme chiuse e misure metriche tradizionali. Si trattava di un elemento che, in realtà, almeno a quell'altezza cronologica, era da considerare già ampiamente acquisito sia nella pratica degli autori sia nella elaborazione teorica e critica, tanto che sin dai primi anni Novanta circolava con una certa insistenza la categoria di «neo-metricismo»(62). Di questo tanto Aldo Nove quanto Tiziano Scarpa erano sicuramente consapevoli, non fosse altro per la frequentazione da parte di entrambi di un "neo-metrico", certo *sui generis* e decisamente irregolare ma indubbio, come Edoardo Sanguineti. Quei recuperi erano quindi da intendere semmai come una forma di esplicita adesione a quel clima stilistico.

Anche questa volta comunque credo sia utile riassumere la situazione con uno schema, fatta salva in questo caso un'indispensabile avvertenza preliminare. Là dove indico come modello metrico il verso libero, infatti, questo è da intendersi con un minimo di approssimazione, visto che non esclude (come del resto accade di sovente) la compresenza occasionale di misure regolari (che saranno di norma, in questo nostro caso, endecasillabi). Quindi la catalogazione sotto quel lemma metrico avviene là dove le misure regolari sono estremamente sporadiche (e, per contro,

l'indicazione "endecasillabi sciolti" può prevedere l'affioramento puntuale di qualche verso irregolare). Altra questione su cui occorrerebbe riflettere è poi la presenza di endecasillabi non canonici, che è fenomeno non infrequente nella raccolta. Di questo, comunque, non darò conto, anche perché meriterebbe una riflessione più complessiva che provi a collocare il fenomeno in uno spettro di variabili che vanno dall'infrazione volontaria, magari come mimesi del parlato, all'involontaria approssimazione ad una misura endecasillabica intesa in senso puramente numerico. Questo, comunque, il repertorio:

<i>The bed's too big without you</i>	versi liberi
<i>Perfect day</i>	cinque strofe irregolari di versi liberi
<i>Barbie Girl</i>	una strofa in versi liberi più sette strofe di endecasillabi sciolti
<i>Dream a little dream of me</i>	sonetto a schema AABB AABB CDC DCD
<i>Trans-Europe Express</i>	cinque strofe di endecasillabi sciolti più un quinario come verso refrain
<i>Family Snapshot</i>	terzine di endecasillabi sciolti
<i>If</i>	versi liberi
<i>Smells like teen spirit</i>	sonetto a schema ABAB CDCD EFE FEF
<i>Bela Lugosi's dead</i>	otto quartine di ottonari più un ottonario finale monorimi
<i>Moog island</i>	dieci strofe irregolari di endecasillabi sciolti
<i>Ghosts</i>	due lasse di trentotto endecasillabi sciolti
<i>Heroin</i>	coppie di terzine di endecasillabi a schema ABA BAB
<i>To Forgive</i>	quartine di endecasillabi sciolti
<i>I Zimbra</i>	versi sciolti
<i>She gives me religion</i>	sonetto irregolare a schema ABAB CDCD EFE FEG(63)
<i>(Getting some) Some fun out of life</i>	nove strofe irregolari di versi liberi
<i>Decades</i>	nove strofe irregolari di endecasillabi sciolti
<i>Voilà l'été</i>	otto quartine di endecasillabi monoconsonanti
<i>All is full of love</i>	versi liberi
<i>Expo 2000</i>	sonetto a schema ABAB ABAB CDC DCD
<i>Fearless</i>	endecasillabi sciolti
<i>Ashes to ashes</i>	versi liberi
<i>Computer love</i>	cinque strofe irregolari di endecasillabi sciolti
<i>Silence is sexy</i>	versi liberi
<i>Ghost rider</i>	sonetto a schema ABA CDCD EFE FEF
<i>Man next door</i>	versi liberi
<i>MCMXC a. D.</i>	I. sonetto a schema ABAB CDCD EFE FEF II.a. ode di quattro strofe di settenari a schema abcbdeef(64) II.b. e II.c. ode di due strofe di settenari a schema abcbdeef
<i>All I need</i>	otto quartine di ottonari più un ottonario finale monorimi
<i>Enola Gay</i>	tre quartine di endecasillabi sciolti
<i>Lucky man</i>	quattro strofe irregolari di endecasillabi sciolti
<i>Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band & With a little help from my friends</i>	due lasse irregolari di endecasillabi sciolti
<i>I feel love</i>	otto quartine di settenari sciolti
<i>Alles is Gut</i>	versi liberi
<i>Industrial Fucking Strengh. The hardest techno compilation</i>	poemetto in ottave
<i>20th Century Boy</i>	quartine di versi brevi irregolari (tendenzialmente ottonari) a schema abab
<i>The carpet crawl</i>	I. versi sciolti
<i>Blood on the rooftops</i>	II. versi sciolti monorimi
<i>Pornography</i>	ventuno strofe irregolari di versi liberi
<i>(Special treatment for the) Family man</i>	quattro strofe irregolari di endecasillabi sdrucchioli sciolti(65)

Se si abbinano questi dati alle rispettive paternità autoriali si possono individuare subito alcune costanti. Aldo Nove e Tiziano Scarpa, ad esempio, sono i soli a utilizzare il sonetto, ciascuno con un proprio e caratteristico schema metrico ed entrambi accomunati dalla formulazione anomala nelle quartine (le terzine invece si configurano secondo l'usuale modulo a rime alterne). Questa evidente costante permette peraltro di interpretare in modo più corretto l'apparente eccentricità dello schema di *She gives me religion*, non tanto per quello che riguarda i versi in sede E, che ricorrono in modo tutt'altro che eccezionale rispetto alla norma tardo-novecentesca alla consonanza (*mille* : *scintilla*) anziché alla rima, quanto per il verso conclusivo, apparentemente ipometro (conta solo otto sillabe). Proprio la ricorsività della medesima struttura rimica può insomma far presumere con buona fondatezza che l'ipometria sia da intendere in realtà come una forma di reticenza testuale che ha causato l'obliterazione della parte finale del verso(66). È del solo Scarpa invece la predilezione per le quartine monorime o monoconsonanti, a cui ricorre tre volte: in due casi, peraltro, l'assonanza (-gl-, in *Voilà l'èrè*) o la rima (-ogna, in *All I need*) sono caratterizzate da una difficoltà risolta in qualche occasione con il ricorso a neoformazioni linguistiche(67). La quartina, comunque, si presenta come la struttura prediletta da Scarpa, che la utilizza anche se non rimata pure per *I feel love* e *20th Century Boy*: cinque testi, quindi, contro le occorrenze uniche di Montanari (*To forgive*) e Nove (*Enola Gay*). Sono invece solo di Nove i due testi in terzine di endecasillabi, una volta rimati e l'altra sciolti. In questo secondo caso (*Family snapshot*) è però interessante la decisione di configurare appunto in terzine la *mise en page* dei versi, visto che in altre occasioni di endecasillabi non rimati (ad esempio *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band & With a little help from my friends* oppure (*Special tratment for the*) *Family man*) il medesimo autore ricorre ad una impostazione decisamente meno connotata. La terzina, per quanto puramente grafica, serve allora a istituire e segnalare uno dei due poli in contrasto tra loro attorno a cui articolare la poesia: da un lato una forma metrica, anche se apparente, tra le più iperconnotate della nostra tradizione poetica, dall'altro una vicenda caricata di particolari, anche lessicali, trivialmente quotidiani. Proprio l'opposizione tra metrica 'alta' e contenuti più o meno degradati è del resto carattere costante dei contributi di Aldo Nove a questo volume (secondo un'impostazione, peraltro, che già si era manifestata nelle parti conclusive della selezione apparsa sul quarto quaderno di poesia italiana curato da Buffoni(68)). L'esempio più eclatante in questa direzione, anche se vogliamo per la schematicità del procedimento, è rappresentato proprio dal poemetto in ottave che coverizza l'album *Industrial Fucking Strenght*, in cui la narrazione di una sorta di educazione porno-sentimentale che si avvia con i primi fumetti degli anni Settanta per arrivare alle riviste degli anni Novanta viene confezionata formalmente col metro del poema cavalleresco, il ricorso ad un massiccio repertorio di citazioni da classici poetici medioevali e rinascimentali (dalla fitta rete di rimandi al *Furioso* della prima sezione(69) ai prelievi dall'Abate di Tiboli, da Cavalcanti e da Cino su cui si aprono rispettivamente le sezioni terza, quarte e quinta(70)) e da una patina linguisticamente arcaica che si espande sull'intera compagine testuale(71).

Il più lontano da queste strategie formali appare Raul Montanari. Se si esclude l'insistita rima in *-ale* che caratterizza *Blood on the rooftops*, tutti i suoi testi ricorrono essenzialmente all'endecasillabo sciolto (sia variamente modulato stroficamente sia e più spesso senza partizioni testuali) o al verso libero. L'opzione è conseguente alla sostanza delle sue poesie che sono, nella stragrande maggioranza dei casi, dei monologhi se non addirittura dei veri e propri racconti (e quindi sono spesso proprio per questo tra le più estese del libro), basati peraltro su temi e atmosfere noir che dimostrano uno stretto collegamento con la sua abituale produzione narrativa. Nel complesso, quindi, e a differenza di quanto accade per gli altri due coautori, la strutturazione metrica del testo non viene mai caricata di un significato né parodico né comico(72) e la stessa sostanza linguistica resta saldamente ancorata ad un livello medio e colloquiale.

5. Proprio Montanari rievoca sul suo sito l'operazione *Nelle galassie oggi come oggi* in questi termini:

Il libro rappresenta la scrematura di circa cento reading performance tenute in tutta Italia e in Svizzera. A turno, l'autore che aveva scritto quella certa cover la interpretava al microfono, mentre gli altri due lavoravano al mixer mettendogli sotto, come base, la canzone originale che aveva

ispirato il testo. Era una sensazione simile a ciò che immagino debba provare un vero gruppo musicale, e anche il rapporto con il pubblico prendeva questo sapore. Lo spettacolo *Covers* è vissuto dal 2 giugno del 2000 al gennaio del 2003, ed è finito (salvo sporadiche ripresentazioni) per dissensi interni: anche in questo Scarpa, Antonello Nove e io abbiamo riprodotto un meccanismo tipico dei gruppi rock!

Il libro ha venduto 4.000 incredibili copie, andando in ristampa dopo due giorni dalla sua uscita e diventando così uno dei best seller della poesia italiana degli ultimi trent'anni. (73)

Anche facendo un po' di tara, non vedo motivi per dubitare della sostanza del quadro delineato in queste righe. Non si può escludere che a determinare il successo del progetto abbia giocato un ruolo centrale la notorietà degli autori coinvolti, non tanto o non solo per quello che riguardava il loro specifico mestiere letterario quanto per il ruolo ormai indiscusso di *opinion makers* attribuitogli dai mass media (in un'epoca, ricordiamolo, ancora sostanzialmente pre-internet) su cui aveva peraltro avuto modo di ironizzare proprio Scarpa(74). Accettato quindi il clamore dell'epoca, a distanza di quasi venticinque anni credo sia invece interessante proporre in conclusione qualche riflessione complessiva.

Partiamo dal progetto in sé. Come dicevo, l'idea di accompagnare una lettura di poesie con un sottofondo musicale è, in quanto tale, tutt'altro che innovativa: in questo senso, la documentazione sonora che possediamo conferma, come abbiamo visto, un meccanismo performativo tradizionale(75). Il valore aggiunto dovrebbe risiedere nel rapporto causale tra canzone sullo sfondo e nuovo testo: un valore che però risulta, come abbiamo potuto verificare, di fatto e in media decisamente allentato, data l'assenza di un legame forte tra il testo della cover e quello dell'originale, con il primo che si limita sostanzialmente a recuperare l'«atmosfera» del secondo, ricorrendo di preferenza a quella modalità che ho definito sopra, un po' sommariamente, come tematico-contenutistica. Anche la polarità contrastiva tra forma metrica e contenuto tematico (quest'ultimo nella stragrande maggioranza dei casi, soprattutto e non è un caso in Scarpa e Nove, riconducibile alla sessualità(76)) destinata a conseguire esiti comici viene utilizzata con una sistematicità che la accerta come del tutto slegata dalla canzone di partenza. Nel complesso, insomma, NG finiva col trovare una sua agevole e persino divertita collocazione nell'ambito di una poesia comica per molti aspetti fortemente implicata con la tradizione del cabaret (il che spiegherebbe anche bene, tra l'altro, il successo ottenuto tanto nelle performance che col libro) e che trovava più o meno in quegli stessi anni una realizzazione inattesa e di successo in una figura come Flavio Oreglio(77). Ma il pretesto musicale, in questa direzione, risultava alla fine un elemento del tutto marginale e in ultima analisi ininfluenza. In questo senso sarebbe sufficiente a riprova di quanto ho detto affiancare a NG testi come i due sonetti di Scarpa datati 1998 (e quindi prossimi cronologicamente al volume) come *Dopo anni di convivenza Renato Bassani investe ripetutamente Elvira Fogarolo e le dà fuoco* e *Romeo Zizzi, 54 anni, disoccupato, molesta studentesse di ritorno da scuola sulla corriera Brindisi-Erchie*(78) o alcune poesie ancora collocabili alla fine degli anni Novanta e confluite in *Fuoco su Babilonia!*(79) (titolo, questo, peraltro derivato da una canzone di Sinéad O'Connor citata poi in esergo al volume) di Aldo Nove, per percepire immediatamente una prossimità stilistico-tematica evidentissima e che è quindi indipendente dal pre-testo musicale.

Al discorso che qui ho affacciato in termini ipotetici viene in realtà in aiuto almeno una prova sicura relativa a Nove. Le poesie che formano *MCMXC a. D.* e *Industrial fucking strenght* erano infatti già state da lui pubblicate in *La luna vista da Viggiù*, la prima integralmente in un unico testo senza divisioni interne dal titolo *Pasqua*, la seconda per le sole prime tre sezioni, edite come poesie indipendenti dai titoli rispettivi *La scoperta della pornografia*, *Dove nascondevo i porno* e *Come rubare «Anal-sex» all'edicola*(80). Franco Buffoni nella nota introduttiva colloca queste poesie in un momento cronologico prossimo alla pubblicazione (che fornisce, ricordo, l'ottobre 1993 come data di finito di stampare):

Grandi feste cristiane e Santi, pornstar e altre merci sono due titoli proposti nei mesi scorsi da Antonello per questa sua partecipazione ai Quaderni. Se ne ha chiara traccia nella manzoniana misura di «Così fu che domenica»(81), e quindi nei brani in prosa e nella sequenza dedicata alla scoperta

della pornografia. Entrambe le proposte sono dunque qui rappresentate, pur se in modo incompleto rispetto alla ricca messe di testi che il poeta ci fece allora pervenire. **(82)**

La presenza di ben due raccolte **(83)** a monte della confessatamente parca scelta riversata nel quaderno permette dunque di considerare almeno molto probabile che anche le tre sezioni residue della futura *Industrial fucking strenght* preesistessero in realtà alla realizzazione di NG già all'altezza, appunto, del 1993. Non sorprende comunque in sé il recupero di testi già scritti se non addirittura già editi tramite la reimmissione in nuovi organismi macrostrutturali, che è prassi seguita da Aldo Nove in quel medesimo giro d'anni anche per quello che riguarda la prosa narrativa **(84)**: conta invece che il legame con l'"ipotesto" musicale si dimostra, in questo caso, evidentemente attribuito *a posteriori* e conferma dunque il sospetto, estendibile metodologicamente a tutta la raccolta, di una sua sostanziale marginalità rispetto alla costruzione del testo poetico.

6. NG una volta ricollocato nella vicenda letteraria dei suoi autori rimane comunque un episodio circoscritto nel tempo, quasi la chiusura in versi della stagione, euforica e un po' velleitaria, della gioventù cannibale (stagione da intendersi anche e naturalmente in senso sociologico). Il successivo libro di poesie di Nove, pubblicato nel 2007, sarà il già citato e per molti versi sorprendente *Maria* mentre tre anni dopo uscirà il marxiano *A schema di costellazioni* **(85)**. Anche Scarpa cambierà completamente direzione e, a fianco di una costante produzione narrativa, stamperà nel 2005 un lungo poemetto, *Groppi d'amore nella scuraglia* **(86)**, in cui le minime accensioni espressivistiche della lingua da lui utilizzate in NG si trasformeranno potenziandosi in un inventivo *pastiche* di forme centro-meridionali e modi colloquiali (che l'autore definirà «scuragliese» **(87)**) dalle forti potenzialità performative. Quanto a Raul Montanari, come dicevo all'inizio, dopo NG tornerà alla produzione romanzesca già a partire da quello stesso 2001, con la pubblicazione di *Che cosa hai fatto* **(88)**. Nei fatti, l'unico dei tre autori che proseguirà negli anni successivi sulla strada dell'interazione creativa tra ambito della musica *pop* e letteratura sarà Aldo Nove. In particolare andrà ricordato in questo senso il libretto già citato in precedenza e dedicato a De André, *Lo Scandalo della Bellezza*: questo sì da leggere come prosecuzione, in una prosa dalle evidenti intenzione liriche, di NG (per quanto con un maggiore affiorare di citazioni, complice forse anche la vischiosa memorabilità dei testi del cantautore), persino dal punto di vista della tecnica compositiva **(89)**. Proprio questa frequentazione non occasionale del contesto musicale *pop*, segno di un interesse effettivo e continuo, insieme al fatto che, come dicevo, la cover di *Heroin* venga dichiarata dagli stessi interessati come la prima delle poesie realizzate per NG, rende credo molto probabile che sia stato proprio Aldo Nove a ideare e proporre (in che termini ovviamente non è dato sapere) agli altri due coautori il progetto complessivo. E forse si potrebbe anche individuare (e concludo davvero) una possibile, seminale suggestione di partenza, per quanto di natura molto diversa, che potrebbe aver agito tra altre sollecitazioni in questa direzione. A partire dal 1998 Aldo Nove cura infatti per Bompiani una collana di poesia intitolata "inVersi", dalla vita brevissima ma che si segnalò per una serie di elementi di forte novità. Intanto ogni volume prevedeva un cd in allegato (anzi, il formato stesso dei primi libri pubblicati richiama quello di un contenitore di cd) che includeva, oltre ad una lettura del testo da parte dell'autore (talvolta con un accompagnamento musicale), una serie di cosiddette "bonus tracks" (altro termine derivato dal lessico *pop*), cioè interventi di altri poeti accostati, si suppone per ragioni di affinità, col titolare del volume (affinità, va aggiunto, non sempre immediatamente perspicua). Altre due caratteristiche notevoli erano la presenza di note introduttive e/o postfazioni intenzionalmente informali e non critiche, spesso ad opera di personaggi in qualche modo coinvolti nel mondo musicale, e, nei volumi stampati sino al 1999, di uno sponsor, la ditta di calzature Hogan, che appariva sul retro di copertina dei volumi. Faceva eccezione rispetto a questo iniziale standard di *packaging* solo la lettura di Carmelo Bene dei *Canti orfici*, più curata nella confezione (un contenitore rigido richiuso con un nastro che prevedeva, separati, il cd e il libretto coi testi di Campana) e in cui, ovviamente, era proprio la parte performativa quella di maggior rilievo. Un ultimo elemento, frequente anche se non fisso, era infine la presenza di un apparato iconografico collegato in maniera abbastanza stretta ed evidente al testo. Per questa collana usciranno comunque solo otto volumi nel giro di tre anni, dal 1998 al 2001 **(90)**: gli autori stampati sono sia italiani, caratterizzati da un forte tasso di sperimentality e da

un'attenzione evidente tanto all'intersezione dei media (del resto esplicita, come abbiamo visto, proprio a monte dell'intera operazione), sia stranieri decisamente non banali, come le poesie di Erica Jong tradotte da Rosaria Lo Russo o un Houellebecq all'epoca sostanzialmente ignoto in Italia di cui veniva prontamente recuperata una raccolta edita solo un paio di anni prima. Di questa impresa editoriale eccezionale, come si è visto, sotto molti punti di vista, mi interessa però qui segnalare solo un titolo, vale a dire *Elegia sanremese* di Tommaso Ottonieri(91), cronaca allucinata del Festival di Sanremo tra suggestioni horror (con l'evocazione nella terza e ultima sezione del kubrickiano Overlook Hotel sovrapposto all'Hotel Savoy di Sanremo in cui si suicidò Luigi Tenco), rovesciamenti parodici (così è da intendersi il riferimento a *The Commercial Album* dei Residents citato come motore della seconda sezione) e accensioni trash e, nello stesso tempo, riscrittura straniata di alcuni dei monumenti della canzone italiana passati nel corso dei decenni su quel palco (da *Fin che la barca va* a *Ventiquattromila baci* e *Cuore matto*). Certo, questo lavoro si colloca su un piano per molti aspetti assolutamente diverso, sia per la costruzione macrotestuale (è un vero e proprio, per quanto anomalo, canzoniere d'autore) sia per le tematiche e le tecniche utilizzate, rispetto a NG. Ma credo potrebbe non essere del tutto arbitrario immaginare, nell'incontro tra Ottonieri e Nove che, comunque, occorre ricordarlo, in quegli anni si muovevano su piani spesso molto prossimi, una possibile, prima suggestione in direzione delle nozze, non semplici ma forse allora non più rimandabili oltre, tra la poesia e la musica *pop*.

Marco Berisso

Note.

(1) Raul Montanari, Aldo Nove e Tiziano Scarpa, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers*, Torino, Einaudi, 2001 (da adesso citato come NG seguito dal numero di pagina).

(2) Con il nome di Antonello Satta Centanin infatti aveva già stampato due raccolte (*Tornando nel tuo sangue*, Venezia, Edizioni del Leone, 1989; *Musica per streghe*, Milano, Polena, 1991) e un'ampia sezione di testi in parte inediti, *La luna vista da Viggiù*, all'interno di uno dei quaderni di poesia collettivi curati da Buffoni (*Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1993, pp. 121-148). Non è però un caso che l'occasione dell'esordio in prosa (*Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Roma, Castelvechi, 1996) coincida con l'assunzione dello pseudonimo, segnando una frattura netta con quella prima stagione. Di fatto, insomma, NG rappresenta l'esordio di Aldo Nove come poeta.

(3) *Gioventù cannibale*, a cura di Davide Brolli, Torino, Einaudi, 1996.

(4) Per Nove cfr. sopra la nota 2. Scarpa pubblica in quell'anno *Occhi sulla graticola* (Torino, Einaudi).

(5) Serve da resoconto, per quanto ampiamente posteriore, l'antologia *Narrative Invaders. Narratori di «Ricerca» 1993-1996*, a cura di Nanni Balestrini, Renato Barilli, Ivano Burani e Giuseppe Caliceti, Torino, Testo & Immagine, 2000. Peraltro non è un caso che, pure se quantitativamente equivalente (e anzi, nelle prime due edizioni decisamente preponderante), non si sia mai allestita una analoga antologia per la poesia, a segnalare la decisa svolta che proprio dal 1996 la rassegna assume soprattutto in termini di visibilità massmediale.

(6) NG 101-2.

(7) Esiste la registrazione di una di queste serate, tenutasi nell'agosto 2001 a Malo in occasione del Festival Azioni/Inclementi e pubblicata da Il Narratore Audiolibri (<https://www.ilnarratore.com/it/montanari-nove-scarpa-nelle-galassie-oggi-come-oggi.-covers-live-2001-download/>). Uniche eccezioni rispetto alla modalità qui descritta sono due cover di Aldo Nove, quella di *Heroin* eseguita da Montanari (peraltro letta su *How to disappear completely* dei Radiohead) e quella di *Smells like teen spirit*, letta da Scarpa.

(8) NG 70-1.

(9) NG 86-81. Da notare, rispetto agli 'ipotesti' di partenza che mentre i due brani dei Beatles sono in effettiva successione nel disco da cui sono estratti (sono i primi due pezzi di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) e, anzi, sono collegati tra loro senza soluzione di continuità, i due dei Genesis appartengono addirittura a due dischi diversi e cronologicamente lontani (*The carpet crawl*, che in realtà si intitola *Carpet crawlers*, è in *The lamb lies down on Broadway*, del 1974, *Blood on the rooftops* proviene da *Wind & Wuthering*, del 1976). Questo elemento di partenza è comunque rispettato dalle rispettive cover: mentre infatti Nove scrive una sola poesia, Montanari ne scrive due, di cui solo la prima con un titolo specifico (*Catalogo ragionevole e parziale di carnefici, vittime e luoghi dell'orrore*).

- (10) Entrambe ad opera di Aldo Nove, riguardano *MCMXC a. D.* degli Enigma (NG 61-3) e la raccolta *Industrial fucking strenght* (NG 78-84). Comunque su questi due testi, decisamente anomali per varie ragioni, dovrò tornare anche in seguito e soprattutto in conclusione
- (11) Con le cover di *Perfect day* scritta da Scarpa (NG 6) e quella di *Heroin* scritta da Nove (NG 28-30).
- (12) Con le cover di *If* di nuovo Scarpa (NG 16-18) e di *Fearless* di Montanari (NG 46-50).
- (13) Le tre cover riguardano nell'ordine *Trans Europe Express* (Montanari, NG 10-12), *Expo 2000* (Scarpa, NG 45) e *Computer love* (Nove, NG 54-55). Sulla questione di questa dedica dovrò tornare più oltre.
- (14) In nota inserisco, dove presenti, eventuali titoli delle singole poesie (si tenga conto che comunque questi non sono riportati nell'indice). Segnalo con un asterisco i testi inclusi nella pubblicazione audio citata sopra alla nota 7.
- (15) Intitolata *Canto del poeta assetato di vita*.
- (16) Intitolata *Accorgimenti per debellare i fantasmi*.
- (17) Intitolata *Un'avventura di Capodanno dei finanzieri del distretto di Como*.
- (18) Intitolata *Canto del poeta underground*.
- (19) Intitolata *Inno nazionale*.
- (20) Il primo testo intitolato *Catalogo ragionevole e parziale di carnefici, vittime e luoghi dell'orrore*.
- (21) Intitolato *La città delle pornodonne*.
- (22) Almeno per quello che riguarda il solo Aldo Nove è infatti indubbia la frequentazione consentanea della produzione musicale italiana, testimoniata non solo dai due libri dedicati a De André e a Battiato (*Lo Scandalo della Bellezza. Ispirato all'opera di Fabrizio De André*, Milano, No Reply, 2005 e *Franco Battiato*, Milano, Sperling & Kupfer, 2020), ma anche dall'attenzione per una figura decisamente più eccentrica come Flavio Giurato (un racconto di Nove è nel volume collettivo *Il tuffatore. Racconti e opinioni su Flavio Giurato*, Milano, No Reply, 2004, dove peraltro troviamo anche Tiziano Scarpa) e persino per uno dei maggiori punti di riferimento della musica italiana dalla fine degli anni Sessanta in avanti come Giancarlo Bigazzi (*Giancarlo Bigazzi. Il geniaccio della canzone italiana*, Milano, Bompiani, 2012).
- (23) Tornata in circolazione proprio in questo mese perché inclusa nella colonna sonora del film di Greta Gerwig *Barbie* come base nel remix di Nicki Minaj e Ice Spice *Barbie World* (<https://www.youtube.com/watch?v=CUj2AWEJnwQ>).
- (24) Colpiscono semmai tra le tracce del decennio in questione un paio di selezioni operate da Scarpa, vale a dire la allora appena pubblicata *Silence is sexy* degli Einstürzende Neubauten ed un pezzo altrettanto recente e non banale come *Expo 2000*, composto nel 1999 dai Kraftwerk per le celebrazioni dell'imminente Expo di Hannover.
- (25) Ad essere selezionata, peraltro, è proprio la loro produzione più *progressive* (persino da *Wind & Wuthering* Montanari sceglie il pezzo più 'tradizionale', *Blood on the rooftops*, caratterizzato da una introduzione di chitarra classica di Steve Hackett) e non quella, più prossima cronologicamente, degli anni Ottanta, da *Duke* (1980) e *Abacab* (1981) sino a *Invisible Touch* (1986), vale a dire quella per molti versi molto più nota al pubblico e che era non a caso la preferita da Patrick Bateman, il protagonista di *American Psycho* di Bret Easton Ellis (cfr. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, trad. di Pier Francesco Paolini, Milano, Bompiani, 1994⁴ [1991], pp. 154-8). Mi chiedo invece quanto abbia influito sulla scelta di *The carpet crawlers* il fatto che nel 1999 la canzone fosse stata ripubblicata come singolo col titolo *The carpet crawlers 1999* in una nuova versione cantata insieme da Peter Gabriel e Phil Collins (<https://www.youtube.com/watch?v=23cUcLKc374>).
- (26) Persino di Peter Gabriel Aldo Nove sceglie una canzone non recentissima (e non particolarmente nota, considerando che nello stesso album si trovavano due hit come *Games without frontiers* e *Biko*) a fronte di successi molto più prossimi ma evidentemente considerati di scarso interesse (penso ad esempio al duetto con Kate Bush *Don't give up*, 1986).
- (27) Il riferimento bibliografico ormai classico è il volume di Simon Reynolds, *Post Punk. 1978-1984*, Milano, Isbn Edizioni, 2010 (uscito nella versione inglese originaria nel 2005). Possono rientrare in questo insieme molto ampio (includendo quindi anche le derivazioni dark-wave e synth-wave) Bauhaus, Japan, Talking Heads, Joy Division, Suicide, Orchestral Manoeuvres in the Dark, D.A.F., Cure, Tuxedomoon oltre, naturalmente, ai Kraftwerk: dodici cover, cioè il nucleo più esteso dal punto di vista del genere di riferimento. Anche in questo caso si può registrare qualche scelta non banale, come la presenza dei D.A.F., che incrementa peraltro il numero dei rappresentanti della musica tedesca (quattro: oltre a loro, i Kraftwerk, gli Einstürzende Neubauten e gli Enigma), o la scelta del brano dei Tuxedomoon, estratto da un non centralissimo EP uscito nel 1982, *Scream With A View*.
- (28) Proprio nel 2000 uscirà *Dancer in the Dark*, il film con cui Lars Von Trier vincerà la Palma d'Oro al Festival di Cannes e in cui Björk recita il ruolo della protagonista Selma Ježková.
- (29) Così perlomeno dice Montanari nella presentazione alla lettura di cui dicevo sopra alla nota 7.
- (30) Per le citazioni cfr. rispettivamente NG 28 e 29.

- (31) NG 42-44: è da un verso di questa poesia, peraltro, che proviene il titolo del libro.
- (32) NG 54-55.
- (33) « There's a man that lived next door / In my neighborhood / In my neighborhood / He gets me down / He gets in so late at night / Always a fuss and fight / Always a fuss and fight / All through the night / I've got to get away from here / This is not a place for me to stay / I've got to take my family / And find a quiet place / Hear the pots and pans, they fall / Bang against my wall / Bang against the wall / No rest at all» (Massive Attack, *Man next door*).
- (35) Penso in particolare, oltre naturalmente all'incipit («C'è questo tizio della scala accanto»), ai vv. 18-20 («[...] Il mio vicino / lo sento far rumore, a volte piano, / a volte forte, di notte [...]»; NG 58).
- (36) NG 74-77.
- (37) NG 6.
- (38) NG 16-18 («Se fossi un lottatore di sumo / donerei il mio grande cuore a due gemelli siamesi. / Se fossi due gemelli siamesi / farei il divo del porno. / Se fossi un divo del porno / venderei la mia pelle ad una ditta di divani» ecc.). Da notare che la costruzione ricorda, credo non casualmente, quella del notissimo sonetto angiolieresco *S'i' fosse foco*, con tanto di evocazione limitrofa, come in Cecco, del papa e di Dio (vv. 53-56: «Se fossi il Papa / lascerei in pace il povero Dio. / Se fossi Dio / lasciamo perdere») e autonominazione (vv. 73-76: «Se fossi un'attrice fichissima / mi innamorerei pazzamente di Tiziano Scarpa. / Se fossi Tiziano Scarpa / non sprecherei così la vita»).
- (39) NG 34-35 (peraltro nessuno dei due predicati utilizzati da Scarpa appaiono nel testo originario).
- (40) «Vieni qui, occhio, che ti do un occhio. / Vieni qui, dente, che ti do un dente. / Vieni qui, Cesare, che ti do Cesare. / Vieni qui, Dio, che ti do Dio» (NG 51-53).
- (41) «Vieni qui, torta, che ti do la ciliegina. / Vieni qui, vaso, che ti do la goccia. / Venite qui, maccheroni, che vi do il cacio. / Vieni qui, fabula, che ti do il lupus» (sono i vv. 36-39).
- (42) NG 64-65.
- (43) « Rendez-vous on Champs-Elysees, / leave Paris in the morning with T.E.E. / [...] / In Vienna we sit in a late-night cafe: / straight connection, T.E.E. / [...] / Back to Düsseldorf City, / meet Iggy Pop and David Bowie».
- (44) NG 10-12. La poesia verrà poi ripresa da Montanari come parte di un libretto intitolato sempre *Trans Europe Express* e musicato da Daniele Gasperini (prima rappresentazione il 25 aprile 2015 al Teatro delle Muse di Ancona: la videoregistrazione di quel concerto è recuperabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=BYmxtQ-hrLs&t=665s>).
- (45) NG 7-8.
- (46) NG 3-5.
- (47) NG 13-15.
- (48) NG 19.
- (49) NG 20-21.
- (50) NG 25-27.
- (51) NG 22-24.
- (52) NG 33. Il sonetto confluirà poi (a conferma di quanto ho appena detto) come seconda parte e, in qualche modo, appendice in conclusione del poemetto *Maria* che Nove pubblicherà qualche anno dopo (Aldo Nove, *Maria*, Torino, Einaudi, 2007, p. 37, con poche varianti di punteggiatura). A monte di tutto anche dal punto di vista dell'utilizzo dell'insistita anafora sulla parola «madre» starà comunque un altro brano musicale, questa volta italiano, vale a dire *Madre* dei CCCP (uscito per la prima volta nel 1989 nel disco *Canzoni Preghiere Danze Del II Millennio - Sezione Europa*).
- (53) NG 26-29.
- (54) NG 40-41 e 56.
- (55) NG 54-55.
- (56) NG 66.
- (57) NG 67-69. Peraltro il titolo del pezzo di E. L. & P. era ironico: « A bullet had found him, / his blood ran as he cried. / No money could save him / so he laid down and he died. / Oh, what a lucky man he was».
- (58) Così al v. 9 (NG 85).
- (59) NG 92-96 (entrambe le cover sono di Scarpa).
- (60) NG 46-50.
- (61) NG 86-89.
- (62) Nel suo sito Raul Montanari (<https://www.raulmontanari.it/galassie.html>) riporta ad esempio questo estratto di una recensione di Daria Bignardi: « Le Covers di Scarpa, Nove e Montanari sono poesie vere, in cui gli autori si confrontano con moduli e schemi della tradizione letteraria italiana più alta».

- (63) Un buon sunto della questione con ulteriori rinvii bibliografici si può trovare in Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 ad oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 91-106, dove peraltro l'insorgere del fenomeno viene fatto arretrare non senza ottime ragioni almeno agli anni Ottanta.
- (64) Per questo schema cfr. quanto si dirà più oltre.
- (65) Il primo, terzo e quinto verso sdrucchioli, l'ultimo tronco. Il verso tronco rima con quello nella medesima posizione a coppie di stanze.
- (66) L'ultimo verso è un settenario sempre sdrucchiolo.
- (67) Difficile però, naturalmente, ipotizzare cosa sia caduto: un nome proprio che finiva in *-illa* (o *-ille*)?
- (68) Dal *vaffancuglio* su cui si chiude *Voilà l'ètè a taroña e buogna* (cioè 'buona') in *All I need*. Va da sé che tanto l'utilizzo di terminazioni 'difficili' quanto le neoformazioni escogitate per supplire alle difficoltà da esse originate sono indirizzate a produrre un effetto comico (ma su questo tornerò dopo).
- (69) Cfr. *Poesia contemporanea...* cit., pp. 128-131 e 135-141.
- (70) Ovvvia l'allusione incipitaria («Le donne, o carta d'ejaculazione / le audaci cortesie concesse canto / che furo al tempo della mia stagione» ecc.), ma già nella seconda ottava viene recuperato un passo molto meno scontato, (XI 42, in corsivo i punti di contatti col *Furioso*: «*Come toro salvatico ch'al corno / gittar si senta un improvviso laccio, / salta di qua di là, s'aggira intorno, / si colca e lieva, e non può uscir d'impaccio; / cosí fuor del mio antico almo soggiorno / mi trasse "Lando" ed in quel giornalaccio / avean pulzelle nude e seno e collo, / mi masturbavo finché venne il collo*»), mentre nella terza si trova un prelievo da XV 61 («di gaudio empiendo, ovunque metta il piede»).
- (70) Ma c'è pure, in chiusura, un evidente rovesciamento del notissimo verso altrettanto conclusivo di *Merigiare pallido e assorto*: «*che hai in culo un collo intero di bottiglia*».
- (71) Basti questo avvio di ottava: «Girossi il giornalista in viso fosco».
- (72) Fa eccezione solo la cover di *The bed's too big without you*.
- (73) Cito dalla medesima pagina web ricordata sopra alla nota 62.
- (74) Tiziano Scarpa, *Due o tre cose che voglio riuscire fare con i libri che scriverò*, in Id., *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 93-95. In particolare credo meriti di essere sottolineato questo passo (p. 95): «Ciò che chiamiamo scrittore è questa strana figura sociale, né *esperto* né *gente*, a cui si dà ascolto senza avergli posto alcuna domanda. La letteratura è un luogo pubblico dove l'individuo può prendere la parola, può lasciarsi prendere dalla parola senza dover favorire i documenti o mostrare la laurea appesa in cornice»: si potrà naturalmente sospendere il giudizio circa l'effettiva incisività sociale del letterato (che assume, in questo ritratto, i contorni dell'intellettuale anni Sessanta-Settanta), già allora piuttosto residuale, ma non si potrà invece non rilevare l'impressionante e persino un po' inquietante prefigurazione, in tempi assolutamente non sospetti, di quella che un decennio e mezzo dopo sarà la modalità comunicativa dei *social media*, in cui davvero chiunque «può prendere la parola [...] senza dover favorire i documenti o mostrare la laurea appesa in cornice» sorpassando definitivamente l'antinomia *esperto/gente* (anzi, facendo di questo superamento la ragione stessa della propria autorevolezza).
- (75) Manca invece una documentazione video, ma non credo che aggiungerebbe molto a quanto detto sin qui.
- (76) Dodici testi su trentotto (circa un terzo quindi) sono incentrati su questo tema, che riaffiora comunque, con diverse modalità, anche altrove.
- (77) A partire dal 2000 Oreglio è una presenza fissa nella trasmissione "Zelig" e nel 2003 pubblica per Mondadori *Poesie catartiche*, con una brevissima ma simpatica nota introduttiva di Alda Merini.
- (78) Tiziano Scarpa, *Le nuvole e i soldi*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 49-50.
- (79) Milano, Crocetti, 2002.
- (80) Cfr. *Poesia contemporanea...* cit., pp. 128-130 e 135-139. Va segnalato peraltro che non si registrano tra le due edizioni varianti consistenti.
- (81) Cioè *Pasqua*.
- (82) Ivi, pp. 125-6.
- (83) Peraltro prelievi selezionati dalla seconda riaffioreranno anche nel riassuntivo *Fuoco su Babilonia!* (cit., pp. 93-11, col titolo semplificato *Santi, Pornostar &*).
- (84) Ne davo anni fa qualche notizia in *La critica delle varianti nell'epoca della riproducibilità informatica. A proposito di Woobinda di Aldo Nove*, in «Studi di filologia italiana», LXVII (2009), pp. 225-256.
- (85) Torino, Einaudi, 2010 (libro che sarà da leggere peraltro, in connessione con *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Torino, Einaudi, 2006, raccolta di interviste fatte da Nove per il quotidiano di Rifondazione Comunista "Liberazione" tra il 2004 e il 2005).
- (86) Torino, Einaudi, 2005. Una nuova redazione è stata pubblicata sempre da Einaudi nel 2020.
- (87) Così nella nota apposta all'edizione 2020 (p. 99)
- (88) Milano, Baldini & Castoldi, 2001.
- (89) «Nel corso di tutto il libro si susseguono immagini evocate, straniamenti linguistici derivanti dal testo di De André e citazioni dirette dei testi» (Aldo Nove, *Lo Scandalo della Bellezza* cit., p. 9): descrizione

tranquillamente applicabile anche a NG fatti salvi come si è visto l'incremento esponenziale del primo elemento e il parallelo e simmetrico decremento dell'ultimo.

(90) Quattro nel 1998 (Luca Ragagnin, *Fabbriche Lumière*; Tommaso Ottonieri, *Elegia Sanremese*; Rosaria Lo Russo, *Comedia*; Murray Lachlan Young, *Casual Sex e altri versi*), due nel 1999 (Dino Campana-Carmelo Bene, *Canti orfici*; Lello Voce, *Farfalle da combattimento*), uno nel 2000 (Michel Houellebecq, *Il senso della lotta*) e uno nel 2001 (Erica Jong, *Miele & sangue*).

(91) con una prefazione di Manlio Sgalambro e sette tavole di Pablo Echaurren, Milano, Bompiani, 1998. Del libro è poi uscita una seconda edizione ampliata (Torino, Nino Aragno Editore, 2022), priva del cd e con una postfazione di Riccardo Donati poi ampliata e pubblicata in *Le forme della voce. L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano*, a cura di Giuseppe Andrea Liberti, Milano, Franco Angeli, 2023, pp. 85-97. Cfr. anche Giovanna Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 87-99 (con rinvii alla bibliografia precedente).

VERSO UN'ECFRASI VISIVO-SONORA, DENTRO IL PAESAGGIO. CONTAMINAZIONI MUSICALI IN *SOUNDSCAPES* (2018) E *WAVES* (2022) DI VINCENZO BAGNOLI.

1. Il testo come atmosfera: esperire lo spazio sinestetico

Uno degli interrogativi teorici e critici che maggiormente hanno destato la mia attenzione in questi ultimi anni è se sia possibile leggere un testo di poesia così come si esperisce uno spazio sinestetico, vale a dire una porzione (trasfigurata) di reale, delimitata da un preciso perimetro rituale(1), all'interno del quale il tessuto verbale e linguistico rimanda a una gamma più o meno circoscritta di elementi visivi e sonori – 'immagini' e 'suoni' – e persino, volendo, a stimoli afferenti ulteriori sfere sensoriali, come quella aptica.

Una prima considerazione ai limiti della tautologia riguarda la 'natura' specifica del linguaggio poetico, nonché il suo costituirsi in quanto catena grafico-fonica, con l'intrinseca possibilità di semantizzazione, cioè di attribuzione di valore significante, per elementi non significanti, quali la forma e l'assetto tipografico delle parole o le relazioni fonetiche che tra di esse si generano (emblematica è l'«*hésitation prolongée entre le son et le sens*» del Valéry ripreso da Jakobson(2), ma pure vale la pena ricordare i lavori teorici sull'«autonomia del significante» degli anni settanta, come quelli di Gianluigi Beccaria(3) e di Stefano Agosti(4)).

In anni più recenti, Hans Ulrich Gumbrecht, allievo di Jauss, ha definito *materialities of communication* tutte quelle componenti non semantiche del linguaggio verbale, connesse alla materialità dell'atto di lettura e alla ricezione psico-fisica, sensibile, dell'opera d'arte(5). Lo studioso fa riferimento sia alla materialità dei significanti, quindi ai loro aspetti grafici e fonici, sia alle componenti di un testo letterario che non possono essere interpretate con un significato univoco e che esulano persino dalla natura di 'segno', poiché coinvolgono la pragmatica della comunicazione e l'esperienza altamente stratificata che ciascun individuo vive all'interno di un contesto estetico. Viene dunque proposta una ricezione psico-fisica dell'opera letteraria che tenga conto della componente sensoria insita nei significanti e nella comunicazione in generale. Oggi diremmo che una visione di questo tipo sembrerebbe muoversi in direzione di un'*estetica relazionale*, adottando anche per lo studio della poesia una terminologia mutuata dalla filosofia e dalla teoria dell'arte(6): il testo poetico si trasformerebbe a sua volta in un interstizio di possibilità all'interno del quale autore e lettore sono entrambi co-interpreti del 'progetto artistico', ed è pertanto il campo di relazioni che entrambi instaurano nello spazio dell'opera a definirne, secondo una semiosi potenzialmente illimitata, i possibili sensi(7).

Se quindi Gumbrecht interpreta l'atto di lettura come un campo di tensioni fra effetti di significato ed effetti di presenza, non stupisce che gli sviluppi teorici ulteriori delle sue riflessioni abbiano condotto a una disamina estetologica e pragmatica del concetto di *atmosfera*, concepita in quanto principio di relazione e di mediazione fra l'ambiente estetico e il corpo, traducibile in parte con l'inglese «mood» o con il tedesco «Stimmung»(8). L'*atmosfera* è posta in stretta correlazione tanto con un potenziale performativo implicito in tutti i testi letterari, quanto con la musica, dal momento che, scrive Gumbrecht, si tratterebbe in tutti questi casi di «una complessa forma di comportamento che coinvolge il corpo nella sua totalità», comprendendo la dimensione tattile, la pelle, tutti i nostri organi di senso. Ogni variazione di atmosfera che percepiamo andrebbe interpretata come una realtà fisica, seppure invisibile, che «accade» al nostro corpo e al tempo stesso lo «circonda»(9). Si insiste, pertanto, sull'incontro fra un soggetto fenomenologico che può coincidere tanto con l'autore quanto con il lettore, e un'alterità presumibilmente «oggettiva» incarnata dall'opera(10).

Il concetto gumbrechtiano di atmosfera sembrerebbe adombrare uno dei nodi critici all'apparenza più marginali, ma non per questo meno dibattuti, nell'ambito della teoria e della storia della poesia contemporanea: quando ci si trova di fronte a testi che presentano un alto grado di opacità o ambiguità dal punto di vista semantico, è possibile fornirne un'interpretazione che non coincida con l'arbitrio incontrastato del singolo soggetto leggente? L'interrogativo è decisamente frequente, ad esempio, nella lettura di una poesia visiva o di una poesia sonora, come pure emerge, con le dovute

cautele del caso, nei casi più radicali della recentissima poesia di ricerca nostrana. Appare indubbio che la pregnanza del livello della materialità grafico-sonora, così come la presenza di una spiccata dimensione intermediale esplicita – cioè di una contaminazione del testo verbale propriamente detto con una parte visuale (immagini, fotografie, disegni ecc.) e/o con una parte sonora-musicale (ad esempio tracce sonore su un supporto separato) –, fino all'eventuale fuoriuscita della poesia dall'oggetto-libro con possibile scomparsa di quest'ultimo, siano tutti fenomeni soggetti a moltiplicazione e diffusione globale se si guarda alla poesia degli ultimi due-tre decenni. Tali fenomeni hanno instillato una serie di cambiamenti di ordine storico-materiale e mediale tanto nelle pratiche connesse alla scrittura quanto nelle abitudini di fruizione dei lettori.

Ci sembra tuttavia d'obbligo chiarificare un passaggio ulteriore valido per i testi nei quali la contaminazione fra la poesia e altre forme artistiche e medialità, in questo caso la musica, pur includendo una componente esplicita, quindi non verbale, agisce su una pluralità di livelli estetico-letterari. Nel caso della ricerca poetica di Vincenzo Bagnoli tale contaminazione non esclude, anzi rafforza in un senso multiprospettico, la parte linguistica e 'comunicativa' dei testi, vale a dire la loro stessa 'leggibilità', investendone, in primo luogo, il livello tematico-referenziale e il livello formale-stilistico. Lo stesso Bagnoli, del resto, non ha mai celato il ruolo di primo piano assunto dall'universo musicale (e da tutti i campi semantici e percettivi che dischiude) nella sua pratica di scrittura: attivo nel panorama poetico sin dalla fine degli anni Ottanta, sue sono le raccolte *33 giri stereo LP* (Gallo & Calzati, 2004), *FM - Onde corte* (Bohumil, 2007), *Deep Sky* (d'if, 2008), nonché i testi dell'album *Bologna '67-77* della band Stratten (NML, 2012) e del graphic novel di Elena Guidolin, *Outlandos* (GIUDA edizioni, 2016). In questa sede si proveranno a esplorare, applicando una metodologia di analisi non esclusivamente storico-letteraria, gli sviluppi più recenti di questo percorso estremamente coerente, segnato proprio dal connubio profondo – non dalla pura giustapposizione né dalla sperimentazione contingente – fra poesia e musica: *Soundscapes. 33 giri extended play* (Carteggi letterari, 2018) e *Waves* (Industria&Letteratura, 2022). Come avremo modo di approfondire nei prossimi paragrafi, la poetica e gli esiti testuali dell'autore bolognese sembrano prestarsi particolarmente a un'applicazione del concetto gumbrechtiano di atmosfera, nonché a un'interpretazione che converge con molte istanze dell'estetica relazionale. Nella prefazione a *Soundscapes* Vincenzo Frungillo cita uno scritto del 2001 di Bagnoli, nel quale compaiono i nomi di Mario Perniola e di Frederic Jameson, insieme a un'attenta riflessione sulla natura relazionale e collettiva del paesaggio contemporaneo, da cui consegue la ricerca di uno stile inteso a sua volta in un senso spaziale ed eterotopico di «costruzione»:

Una possibile etica della scrittura può quindi ancora consistere nella dimensione relazionale delle sue prospettive, nella composizione visiva di spazi articolata su coordinate storiche e materiali, secondo il principio estetico di Mario Perniola (e alla maniera della cartografia cognitiva di Jameson). [...] La risposta che la letteratura può trovare nel caos o, meglio, alla complessità consiste nel passaggio dall'“io” al “qui”, dalla personalità “unica” alla coscienza del locus (anzi, dei loci - τόποι) e delle identità relazioni [...] Così lo stile non si risolve in ornamento, ma diventa davvero costruzione; così il discorso artistico, come il tessuto urbano, non deve sovvertire le sue linee, ma pure deve mettere in gioco i suoi codici, in un dialogo continuo tra il prima e il dopo e le parti, ridefinendo costantemente il proprio orizzonte non rispetto a un'utopia, ma all'eterotopia.(11)

Il riferimento di Bagnoli all'estetica di Perniola potrebbe alludere alla presa di coscienza delle mutazioni di ordine tecnico-storico che hanno influenzato nel profondo non soltanto gli sviluppi contemporanei delle categorie di «naturale» e «artificiale» (preludendo, forse, a un post-umanesimo culturale sempre più tangibile e diffuso), ma anche il nostro rapporto – individuale e comunitario – con i *loci* di cui siamo parte e con gli stimoli multisensoriali che ne definiscono l'impatto sui corpi viventi. Lo stesso Perniola, del resto, aveva introdotto la nozione di *sensologia* proprio per circoscrivere una riflessione inedita sia sulle percezioni sensoriali condivise dalle società occidentali che sulla presenza di un «universo affettivo impersonale, caratterizzato da un'esperienza anonima e reificata, nella quale tutto si dà – per così dire – come già sentito»(12).

Se da una parte, dopo il crollo delle ideologie e del pensiero dialettico, insomma con la fine della 'grande Storia' del Novecento, sembra impossibile scongiurare l'esito di un'inazione endemica,

inarrestabile, dall'altra parte la proposta (poetica e pragmatica) di Bagnoli vorrebbe riabilitare la valenza fondativa del luogo in quanto ambiente di vita. Il *topos* arriverà così ad assumere la valenza di *oikos*: uno spazio definito e circoscritto, tutt'altro che indifferenziato, poiché ospita la rete di relazioni dinamiche fra gli enti organici e inorganici che lo abitano. Mi sembra degno di nota che la resistenza di una semanticità forte si riveli essere, in fondo, un aspetto analogamente sintomatico di un tale iter gnoseologico e poetico: l'autore non rinuncia ai significati poiché, anziché negarne il potere comunicativo e di condivisione, preferisce piuttosto fondarne di nuovi, a partire dai luoghi e dalle trame percettivo-sensoriali che vi si celano. Per un autore come Bagnoli il discorso della poesia si conferma pratica collettiva, relazionale ed ecologica e, come proveremo a illustrare nei prossimi paragrafi, la focalizzazione sui «paesaggi sonori», sulle «onde», sulle atmosfere sensoriali ed emotive veicolate dalla musica (e non solo), rappresenterà un'importante strategia espressiva per consolidare, mediante le evidenze testuali, un tale principio.

2. Tra *soundscape* e *deep listening*

Prima di addentrarci in un'analisi più approfondita dei libri menzionati e delle questioni testuali a essi relative, potrebbe giovare un'ultima breve ricognizione teorica intorno a due nozioni che ritorneranno a più riprese nel nostro discorso, vale a dire quelle, per certi versi complementari, di *soundscape* e di *deep listening*.

Il concetto di «*soundscape*», notoriamente tradotto in italiano con «paesaggio sonoro», si deve a R. Murray Schaefer, che nel 1977 vi dedicò un'intera monografia, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, ripubblicata in versione ampliata nel 1994(13). Lo studioso intraprende la propria disamina partendo da una serie di considerazioni empiriche, tutt'altro che scontate, pur essendo a dir poco basilari nella nostra esperienza percettiva quotidiana: l'ambiente acustico nel quale gli esseri umani sono immersi è stato modificato radicalmente dallo scorrere dei secoli e dagli sviluppi delle tecnologie sonore e, proprio per questo, l'uomo occidentale contemporaneo si ritrova assediato dalle conseguenze dell'inquinamento acustico, smarrito nel mezzo di un'entropia di suoni, rumori, musica recepita più o meno volontariamente, da cui fa fatica a comprendere quali siano gli elementi degni di attenzione. La reazione più comune a una tale situazione è quella che prevede i tentativi di abbattimento del rumore di fondo, adottando, in altri termini, un approccio negativo nei riguardi di tutto ciò che potrebbe costituire un elemento di disturbo per lo svolgimento del normale corso delle nostre attività. «Noises are the sounds we have learned to ignore», scrive Schaefer, e appare in effetti autoevidente che la maggior parte degli individui tendano a selezionare i suoni significativi o funzionali a uno scopo preciso (che sia ascoltare musica per piacere estetico o prestare attenzione a un segnale d'allarme in uno spazio pubblico), escludendone altri derubricati a «rumori» e, in quanto tali, destinati a essere limitati, tralasciati o cognitivamente soppressi.

Al contrario, l'approccio positivo proposto dai *soundscape studies* (di cui Schaefer può essere considerato uno dei capostipiti) è inclusivo, relazionale e, naturalmente, interdisciplinare: le riflessioni sul paesaggio sonoro si collocano infatti in una «terra di mezzo tra la scienza, la società e le arti». Gli apporti dell'acustica e della psicoacustica riguardano le proprietà fisiche del suono e il modo in cui questo viene interpretato dal cervello umano, mentre la sociologia e la psicologia propriamente dette saranno cruciali per osservare i comportamenti umani in relazione ai suoni percepiti, nonché gli influssi dei suoni stessi sul comportamento e le sue eventuali modifiche nel tempo e nello spazio. La musica in quanto forma artistica e mediale fornisce infine una chiave interpretativa globale per esplorare le possibilità creative umane in rapporto all'elaborazione di «paesaggi sonori ideali», in grado di dare voce alla vita dell'immaginazione e della riflessione psichica. Per lo studioso l'obiettivo sarà quello di approdare a una comprensione olistica del «design acustico», di cui si intendono gettare le basi proprio attraverso il concetto fluido e transdisciplinare di *soundscape*(14).

Schaefer pone in evidenza sin dalle prime pagine la possibilità di estendere la nozione di paesaggio sonoro al mondo intero («una composizione musicale macrocosmica»), l'interdipendenza fra il suono e il silenzio, così come le mutazioni profonde a cui sono state soggette le idee stesse di

«suono» e di «musica» nel corso dei decenni. Basti pensare che soltanto nel corso del Novecento sono state segnate numerose tappe in questo senso cruciali, che avrebbero decostruito passo dopo passo le concezioni più tradizionali legate all'universo musicale: dapprima con il moltiplicarsi degli strumenti a percussione nelle orchestre, poi con l'introduzione di procedure aleatorie in cui tutti i tentativi di organizzare razionalmente i suoni di una composizione abdicano di fronte alle «leggi "superiori" dell'entropia»; o ancora attraverso una progressiva «apertura di quei contenitori spazio-temporali che definiamo composizioni e sale da concerto» per consentire l'ingresso di un intero nuovo mondo di suoni al di fuori di essi, fino alla pratica della *musique concrète*, che inserisce qualsiasi suono ambientale nella registrazione della composizione.

Riferimento obbligato è il celeberrimo 4'33" di John Cage, la cesura prolungata che avrebbe decretato la definitiva inclusione delle sperimentazioni musicali tra le pratiche più raffinate dell'arte concettuale. D'altro canto, le teorie di Schaefer sembrano ben adattarsi anche a fenomeni decisamente di massa come il rock o la *popular music* in generale. Ad esempio, nella sezione della monografia più specificamente dedicata al paesaggio sonoro della rivoluzione elettrica, e quindi ai suoi rapporti con la diffusione di nuovi generi musicali, Schaefer, sulla scorta di alcune acquisizioni McLuhaniane divenute ormai canoniche, ricorda l'avvento dell'amplificatore e la sua connessione alla fama crescente delle rock band, così come il progressivo aumento dell'intensità del suono nella musica occidentale, parallelo a un ampliamento dell'intervallo di frequenze coinvolte. Considerando, dunque, che le apparecchiature hi-fi riescono a coprire un intervallo che va dai 30 ai 20.000 hertz, vale a dire l'intero spettro sonoro udibile dall'orecchio umano, non sorprende l'impressione di pervasività e, diremmo oggi, «immersività» che può derivare dal semplice ascolto di un album rock.

Le interferenze musicali rintracciabili nella scrittura di Bagnoli riguardano soprattutto la musica new wave, dark wave e punk dagli anni settanta fino agli anni novanta. Ebbene, se pensiamo a gruppi come i Joy Division, i Bauhaus o i Cure, un fenomeno piuttosto evidente anche all'ascolto di un orecchio non particolarmente esperto è la compresenza di un basso continuo a tratti *ambient/noise*, e cioè di un insieme di suoni diffusi e costanti, e di una componente fortemente introspettiva, malinconica, talvolta drammatica. Adoperando le categorie di Schaefer, potremmo dire che la maggior parte dei paesaggi sonori – urbani e musicali – ai quali fa riferimento Bagnoli sono caratterizzati tanto da elementi «apollinei», cioè relativi a una contemplazione a distanza dell'universo e a una ricezione dei suoni esterni, quanto da altri elementi «dionisiaci», vale a dire alla riflessione intrapsichica percettivo-emotiva, all'autodeterminazione del soggetto, alla coscienza del proprio essere nel mondo(15).

Queste sfere sonore comunicanti, interrelate, contribuiscono a definire il *soundscape* di un dato segmento spazio-temporale, trasfigurato in visione poetica e formalizzazione testuale, o di un particolare avvenimento che riemerge nella memoria, o ancora, più semplicemente, di una certa condizione interiore ed esteriore che si intende rievocare. Per farlo sarà indispensabile porsi in una posizione di attenzione diffusa e focalizzata al tempo stesso, praticare un'auscultazione profonda e farsi sempre più ricettivi a quanto avviene intorno – occorrerà, per dirla ancora con Schaefer, fare pratica con la propria *earwitness*, ricostruire attraverso la scrittura l'«illusione aurale» di quanto si è ascoltato, dei paesaggi sonori esperiti, che a differenza di quelli visivi rifuggono alla «testimonianza» diretta.

È possibile 'fotografare' il suono, 'disegnarlo', serbarne una traccia più o meno precaria attraverso la lingua e le forme della poesia? L'impresa, probabilmente, è costitutivamente destinata all'incompletezza, e tuttavia il primo passo per approssimarsi a un simile progetto potrebbe essere quello di raccogliere il maggior numero possibile di tracce, lasciarsi attraversare dai suoni e tenerne a mente l'avvenuto passaggio, a prescindere da quale sarà l'esito finale. Pauline Oliveros ha ideato e diffuso la pratica del *deep listening* che, sotto molti aspetti, ha a che vedere con tutto questo.

Nel manuale intitolato *Deep Listening. A composer's Sound Practice*, pubblicato nel 2005 come aggiornamento di un primo scritto risalente al '91, troviamo delle vere e proprie 'istruzioni per l'uso' orientate ad accompagnare chi legge nella teoria e nella pratica dell'«ascolto profondo», non prive di ascendenze mistico-religiose (vi è un rapporto esplicito con il taoismo e con alcune pratiche yoga), così come di contaminazioni con la dimensione onirica, l'ipnosi e la meditazione in generale. Oliveros, musicista d'avanguardia e insegnante, ha definito il *deep listening* come una pratica per

maturare una maggiore consapevolezza di sé e della propria forza immaginativa combinando, anche in questo caso, l'ascolto interiore dei propri stati di coscienza e l'ascolto esterno del paesaggio sonoro ambientale. L'immersione in questo flusso di sensazioni funge da innesco empirico per la composizione musicale: nel 1971 Oliveros pubblica così le sue *Sonic Meditations*(16), che possono essere performate anche da non musicisti, essendo costituite da «patterns of attention», vale a dire descrizioni prescrittive di tecniche per orientare la propria attenzione, allo scopo di ascoltare i diversi livelli del paesaggio sonoro e partecipare a propria volta alla creazione di suono(17). Esercitazioni come quelle contenute nelle *Sonic Meditations* sarebbero poi state messe in pratica dalle classi di allievi e allieve supervisionate dalla compositrice nel corso dei suoi Deep Listening Workshops, ed è stata la stessa Oliveros a dichiarare di non aver mai smesso di praticare in prima persona la particolarissima metodologia compositiva insegnata per anni:

When I arrive on stage, I am listening and expanding to the whole of the space/time continuum of perceptible sound. I have no preconceived ideas. What I perceive as the continuum of sound and energy takes my attention and informs what I play. What I play is recognized consciously by me slightly (milliseconds) after I have played any sound. This altered state of consciousness in performance is exhilarating and inspiring. The music comes through as if I have nothing to do with it but allow it to emerge through my instrument and voice. It is even more exciting to practice, whether I am performing or just living out my daily life.(18)

Stando a queste parole, la pratica si inserirebbe appieno nel flusso spazio-temporale dell'esistenza quotidiana, generando uno scarto appena percepibile rispetto a quest'ultima. Il *deep listening* di Oliveros è dunque né più né meno che una forma di meditazione, ovvero di riorientamento della propria attenzione acustica per ampliare la propria esperienza di ascolto in direzione di una maggiore complessità, pluralità e consapevolezza. Per approdare a una tale forma di «coscienza acustica espansa» la pratica prevede una serie di esercizi psico-fisici legati al corpo e al movimento, alla respirazione, a forme di *mindfulness*. L'aspetto che potremmo ritenere più significativo nel contesto dei rapporti con la poesia riguarda, anche in questo caso, la presenza di un tipo di «immersività» autoindotta: questa sorgerebbe nel momento in cui focalizziamo la nostra attenzione sulle relazioni sonore inerenti alla 'sfera' (perceptiva, ambientale, ecologica) di cui noi stessi siamo parte.

Anche Oliveros, inoltre, ribadisce la duplicità insita nell'operazione, nel senso che l'attenzione sonora alla quale si fa riferimento dovrà essere al tempo stesso iperfocalizzata e diffusa, intrapsichica e transindividuale, soggettiva e comunitaria. Nella V *Sonic Meditation* leggiamo: «Take a walk at night. Walk so silently that the bottoms of your feet become ears». Nella IX: «After you are seated and comfortable, allow a tone to come into mind. Keep returning your attention to this same tone. Everytime a person or persons enter this space, greet them by singing the tone as you were greeted when you entered this space. Continue this meditation until all are present». Oggi – e forse non soltanto oggi – le si potrebbero interpretare, senza troppe difficoltà, come testi di poesia.

3. La ricerca poetico-musicale di Bagnoli: *Soundscapes. 33 giri extended play* (2018)

Dopo aver definito alcuni concetti cardine del sostrato teorico al quale si farà riferimento, passeremo ora alla seconda parte di questa breve disamina entrando nel vivo dell'analisi dei due libri di Vincenzo Bagnoli che abbiamo menzionato. *Soundscapes. 33 giri extended play* (2018), come ricorda sempre il prefatore Frungillo, si inserisce nel novero di quelle sperimentazioni poetiche *avant pop*, particolarmente attive fra gli anni novanta e i primi anni Duemila, che hanno visto una sempre più capillare ibridazione fra la poesia e la musica (non colta). Due nomi in questo senso imprescindibili saranno senz'altro quelli di Tommaso Ottonieri e Gabriele Frasca, anche sulla scorta della grande consapevolezza metrica che, nei casi più felici, si accompagna alla contaminazione musicale. Lo stesso Bagnoli privilegierebbe l'endecasillabo in quanto «restituisce il suono modulare, minimale, di certa musica tra gli anni Settanta e Ottanta», ma con diverse eccezioni degne di nota, dal momento che, prosegue sempre Frungillo, l'autore sceglie di introdurre

nella sua opera un'inedita attenzione al «problema della cornice e del telos»(19): *Soundscape* costituirebbe, di fatto, un unico *concept poem* composto da sedici pseudo-canzone, riprendendo la scansione dei doppi album in vinile, e collocando accanto ai più tradizionali endecasillabi una straordinaria varietà di forme espressive e di moduli formali. Nel libro troviamo brani in prosa, testi commentati, dialoghi, pezzi teatrali, così come, a detta dello stesso autore, forme polifoniche e sincretiche di vario tipo, riferimenti all'epica lucreziana e della metrica barbara, rifacimenti del poemetto narrativo debitori del modello di Pagliarani, forme di «pastiche», «parodia», «*cut-up*» e «*eavesdropping* del parlato», fino alla «disposizione grafica della trascrizione per testo e accordi alla composizione della pagina del testo commentato, e anche dell'emblematica rinascimentale»(20). La contaminazione musicale riguarderebbe principalmente l'appropriazione di «tecniche di composizione e arrangiamento musicale, con sottolineatura quindi della dimensione aurale, che assimila elementi dell'orchestrazione polifonica, nonché forme di teatro per musica, *Liederkreise*, composizioni sinfoniche o album rock, con allusioni o con la realizzazione diretta di narrazioni musicali nello stile dei *concept album*». Non mancano neppure, però, riferimenti al cinema e ai media audiovisivi in generale, soprattutto per la rielaborazione di concetti come quelli di «script» e di «inquadratura» che, come vedremo, assumeranno una funzione di rilievo nella definizione di una cornice interpretativa adatta a condensare la complessità di questi testi. Un altro elemento a nostro avviso degno di nota è che è lo stesso autore, assecondando in parte un procedimento che avrebbe avuto una diffusione trasversale nell'ultimo decennio, dichiara esplicitamente i propri ipotesti, la molteplicità e varietà delle fonti consultate, inserendo a propria volta delle 'istruzioni per l'uso' del libro, non così dissimili da quelle di Pauline Oliveros, ma ulteriormente arricchite da una forma di autocommento filologico:

Il primo poemetto, per esempio, è basato sulla struttura della fuga (temi ripresi da voci che si rispondono), ma questa struttura chiama in causa anche quella letteraria del testo commentato (tipograficamente: le due colonne in corpo minore) che ritorna anche nel settimo (dove si usano anche la forma dello spartito armonico e dell'emblematica) e nel dodicesimo e tredicesimo. Il terzo poemetto, composto per una lettura a video e poi rielaborato per il disco *Bologna 67-77*, è influenzato molto direttamente dalla costruzione di «opere rock» (come *Sgt. Pepper's* e *Tommy*), e quindi rimanda di nuovo a melodramma e teatro. Anche il quarto sviluppa l'idea del concept album, con un argomento centrale che si dipana attraverso una serie di canzoni, e il ricorrere di temi musicali: in questo caso testuali, ripresi da pezzi pop e rock (Joy Division, *Shadowplay*, Eyeless in Gaza, *Transience Blue*, OMD, *Enola Gay*, Magazines, *Permafrost*, Tozzi, *Stella stai*, Suicide, *Cheree*, Battiato, *La stagione dell'amore*, Judy Garland, *Look for the Silver Lining*, Jesus and Mary Chain, *April Skyes* e *Some Candy Talking*, Cure, *Play for Today* e *Cold*, Clannad, *In a Lifetime*, Eurhythmics, *Here Comes the Rain*, Of the Wand and the Moon, *I'm nothing*). Il nono ha una costruzione teatrale che allo stesso tempo vuole rimandare all'alternanza di voci maschile e femminile negli album dei Velvet Underground (con diverse allusioni testuali e all'andamento digressivo di certi interventi di Cale). Il quinto riprende la forma del concept album (richiamando esplicitamente *Pornography* dei Cure) ma al tempo stesso rimanda alla struttura dei palinsesti radiofonici, al mix di canzoni diverse. In questo poemetto inoltre viene accennata una forma di «canone inverso», che decostruisce le fonti letterarie rimontandole insieme al contrappunto «a specchio» di una canzone pop: una forma che in altri poemetti diventa più centrale. È il caso del sesto (dove una poesia di Jules Laforgue, alcune citazioni dalla *Waste Land* e da *Berlin Alexanderplatz* hanno il contrappunto di *Drive*, dei Cars), ma anche dell'ottavo (dove nella suddivisione in capitoli che tematizzano ciascuno un «genere» si rimanda all'Ulisse e alla polifonia romanzesca), del decimo (in cui si sovrappone nella struttura strofica di *A Silvia* la regolarità delle battute della canzone *Kayleigh*, conservandone il ritmo, e citando anche Bowie, *Heroes*, Area, *Gioia e rivoluzione* ecc.) e dell'undicesimo (che mescola non solo temi ma soprattutto prosodia e metrica – e ritmi – di Baudelaire, *Spleen* e Joy Division, *Love will tear us apart*).(21)

Partendo da alcuni esempi testuali, proveremo a comprendere meglio in che modo questa vasta stratificazione di ascendenze linguistico-formali e di ibridazioni intermediali ha dato vita, all'interno di *Soundscape*, a dei dispositivi testuali inediti, suggerendo attraverso gli strumenti retorico-letterari e musicali un certo tipo, per l'appunto, di paesaggio sonoro. Proveremo, in altri

termini, a fornire una lettura atmosferica e relazionale di alcuni dei testi di Bagnoli, identificando volta per volta tanto le specificità di ciascuno quanto i tratti di continuità intratestuale.

Nel testo IV. *Amarilli under the april skies* l'ispirazione mitologico-bucolica del titolo fa riferimento a un'«amica d'infanzia» il cui ricordo vago e indefinito (pienamente leopardiano) si pone in antitesi con un presente disforico o, al massimo, reso convulso dalle violente sinestesie atmosferiche che lo connotano. Le «sere lunghissime e lente della pianura padana» sono attraversate dalle «ossa scarnificate dei cirri», dall'ultimo tramonto che diventa una «fiamma azzurra nel cielo cobalto», e così le tonalità dell'azzurro lasciano gradualmente spazio al «vuoto», al «tempo che (...) crolla in brividi lungo la schiena», al «freddo assoluto», o ancora al «muro/plumbeo di polveri sottili e smog», nell'«ampio respiro del vuoto che ci afferra» (p. 28).

Il tempo dell'infanzia, al contrario, è segnato da «ore piene», dove il blu è quello del «mare che disegnava fino al cielo/ gli sconfinati orizzonti aperti», l'«indaco» è quello degli occhi dell'amata, la cui presenza-assenza irradia l'intero paesaggio e trasforma, assecondando una forma di metamorfosi panica, tutto ciò che tocca: «Eri in quel blu Amarilli leggiadra/ nel blu elettrico tutto per me/ di polaroid e radio delle stelle/ nei cieli incisi sul fondo degli occhi». Appare subito con chiarezza che in *Soundscape*s la rielaborazione dei più tradizionali topoi letterari (il canto elegiaco rivolto alla donna amata, il paesaggio lirico, la corrispondenza emotiva fra soggetto umano e spazi non umani) convive con una serie di scelte linguistiche e stilistiche ben più vicine al dominio della canzone pop e rock. Si vedano, ad esempio, alcuni sintagmi particolarmente pregni di pathos, non privi di certo uso ironico da parte dell'autore («e scava sotto i solchi per le lacrime», «(no non doveva finire così)», «Ti vidi nell'estate dei teenagers/ nel buio e nelle stelle di ogni notte»), dove il registro medio-colloquiale del discorso d'amore codificato dalla canzone moderna incontra la cantabilità di fondo dell'impianto metrico-sintattico scelto. Nel tratteggiare questo incessante avvicinarsi di «luci e ombre», colori, descrizioni percettive talvolta erotizzate, sembra che l'intento principale dell'autore sia non tanto quello di veicolare un preciso iter logico-discorsivo – pur mantenendo una forma di narrazione poetica – quanto, piuttosto, quello di verbalizzare una sequenza di fotogrammi o di scene multidimensionali e sinestetiche. L'insistenza sui colori, l'uso di un lessico materico («in fronti compatti di cromo e di piombo», «il sapore di ferro del sangue»), le metafore e le similitudini volte a porre l'accento sulla natura fluida e metamorfica di quanto si percepisce, sono tutti fenomeni testuali che indurrebbero una lettura in questa direzione.

Il quinto testo, *One Hundred Years*, oltre a rimandare esplicitamente alla struttura del concept album o dei palinsesti radiofonici (a detta dello stesso autore nella sopra citata Nota, con riferimento specifico a *Pornography* dei Cure), presenta un inedito mixaggio – verbale, visivo e sonoro – di elementi eterogenei, visibili sulla pagina in forma blocchi di testo giustapposti, quasi a suggerire delle letture parallele o alternative a partire da uno stesso leitmotiv che conferisce coesione dall'intera architettura, per quanto volutamente precaria o frammentaria. Anche in questo caso ritornano le notazioni atmosferiche, cromatiche e paesaggistiche («Bianco il rumore che dalla città ci sussurra e / il panorama che taglia lo zero/ di un equatore sottile e incostante», p. 34), ma emerge pure il «Brivido Elettrostatico» di una lunga allucinazione tecno-distopica dal sapore cyberpunk. Si affastellano in un'unica carrellata il «televisore b/n a portata di mano», il «riflesso di schermi opachi e spenti», il «fiasco/ tocco di cariche inquiete», e poco più avanti le luci e i campi elettromagnetici collasceranno in un «blackout» che non lascia scampo a nulla («il tempo delle macchine ormai/ non puoi farci niente è già qui»). Nello stesso testo irrompe, però, un'altra «canzone» (o un'altra serie di brani) segnalata mediante l'uso di un carattere tipografico differente: alla descrizione concitata di un «fuori», sempre più inafferrabile e saturo di bagliori elettronici, segue un'ipotetica *ballad* (o forse persino un recitativo) dai toni introspettivi, quasi sapienziali. Qui assistiamo al compimento verbale e immaginifico di una perfetta reversibilità fra interno ed esterno, fra soggetto e mondo: «Festa di piccole luci, di pixel./ Soltanto Impressioni di noi stessi/ Frammenti luccicanti di paesaggio/ Granelli di sabbia su mille spiagge/ Intorno a noi. Amaro movimento,/ Rovina tranquilla che ci accomuna/ Fragili epigrammi di caligine: (...) Vaghi riflessi perduti nel buio./ Di scorcio nei tornanti del passato,/ Codici di centinaia di computer,/ Destino taciturno che si evolve/ Acrobatica decomposizione» (p. 35). Il percorso linguistico-percettivo parallelo viene ripreso più avanti, introdotto dal verso «Il mio passato è un fiume avvelenato», e infine nella parte conclusiva del poemetto, questa volta in inglese, incastonato fra le diciture (chiaramente musicali)

«explicit (fading)» e «Chorus...Solo...Chorus... (*A prayer for something better*)» (p. 37). *One Hundred Years* parrebbe dunque alludere – e in maniera piuttosto scoperta – a quella componente rituale e meditativa che per Jonathan Culler è propria della poesia. Dopo aver perimetrato uno spazio dell’esperienza dai contorni frastagliati, dove la separazione fenomenologica fra percepente e percepito non è mai stata così labile, la pronuncia di Bagnoli sembra protrarsi, potenzialmente all’infinito, in un eterno presente. La cantabilità è sussunta dall’infinita ripetibilità della preghiera, ovvero dall’invocazione a un mondo che, al tempo stesso, s’impone e rifugge al nostro sguardo.

Meritano un ultimo rapido approfondimento almeno il decimo e l’undicesimo testo, entrambi di estensione più breve rispetto ai poemetti già menzionati, ed entrambi caratterizzati dal cortocircuito innescato dall’incontro-scontro di fonti estremamente eterogenee fra loro. Nel primo caso la citazione esplicita e la ripresa della struttura strofica di *A Silvia* incontrano «la regolarità delle battute della canzone *Kayleigh*, conservandone il ritmo, e citando anche Bowie, *Heroes*, Area, *Gioia e rivoluzione* ecc.)» (dalla Nota d’autore), insomma vi è una mescolanza linguistica e stilistico-formale – insieme dantesca e rabelaisiana – fra una serie di ‘grandi classici’ della letteratura e della canzone rock. Il risultato è, a nostro avviso, di rara intensità espressiva: coniugando, anche in questo caso, malinconia e ironia, l’incipit «Silvia, ricordi ancora i giorni strani», poi trasformato in anafora collocata in apertura di ciascuna strofa («E ti ricordi...»), introduce un lungo flashback. Viviamo attraverso le parole dell’autore una Bologna universitaria e postmoderna, colta nel pieno della contraddizione fra gli ultimi barlumi delle «barricate», della «rabbia/ urlata nel deserto dei tuoi anni», delle «albe lavate/ dai sogni», e la constatazione dell’incipiente fine di un mondo, segnato dal tramonto degli ideali politici e dalla crescente diffusione dei non luoghi globalizzati («le solitudini di cielo vuoto/ negli autobus, nei treni suburbani», «ripari alle stazioni di servizio», «le gelate stelle cadenti di tutti gli eroi/ bruciate all’orizzonte dei decenni»). La strofa conclusiva suona come un’ammissione lucida (antiretorica, radicalmente desublimata) dell’impermanenza cui tutti siamo soggetti: l’idea stessa di dover trarre necessariamente una ‘morale’ da ciò che è stato viene additata in quanto stereotipo socialmente imposto, luogo comune, al quale il soggetto preferisce sostituire i luoghi ben più concreti, tangibili, del presente che viviamo:

E, Silvia, dopo tutta questa strada
non credere alle amare conclusioni
su quello che potrebbe essere stato:
meritavamo in tanti più fortuna,
ma adesso non c’è spazio per rimpianti
e io non rivorrei indietro niente
e, no, non salverei proprio nessuno;
lo vedi che non c’è in queste parole
la storia triste e bella, il detto saggio,
ma solo l’aria e il vuoto del paesaggio. (p. 62)

L’undicesimo testo assorbe, rielaborandole in un analogo *pastiche* tematico e metrico-ritmico, due fonti principali, anche in questo caso collettivamente riconosciute come fondanti nella cultura occidentale contemporanea, vale a dire *Spleen* di Baudelaire e *Love will tear us apart* dei Joy Division (il testo si intitola infatti *Apart*). Troviamo ancora una struttura strofica piuttosto regolare, all’interno della quale l’elemento di coesione più evidente è costituito dal verso (in posizione isolata) che separa ciascuna strofa dall’inizio della successiva, ripetuto senza variazioni come un vero e proprio *refrain*: «allora non fai più poesie, canzoni». Come nel testo precedente, abbiamo anche qui un’anafora collocata a inizio di strofa, in questo caso «Quando», e pertanto ciascun blocco di testo si aprirà con una o più proposizioni circostanziali. Anche *Apart* è un testo che confessa l’avvenuta presa di distanza rispetto a un passato avvertito come ‘tragico’, ipostatizzato, se lo si paragona a un presente sempre più vuoto, inautentico, destinato all’inessenzialità. La si potrebbe interpretare come una (parziale) dichiarazione di poetica, che non esclude la necessità di un’*epoché* del soggetto e del proprio posizionamento nel divenire dell’esistenza e della storia: se la grande Poesia del passato rischia di rivelarsi anacronistica, fuori tempo massimo, nondimeno resiste l’esigenza di scrivere, di farsi testimoni dei traumi del presente e dei paradossi della vita umana, nella consapevolezza del

rischio di perdita, di inutilità, di caducità, che qualunque atto artistico reca con sé. E la scrittura del presente sarà forse, più che una «poesia», una «canzone» – un lamento o un’invocazione, un urlo, una preghiera, la possibilità di senso che non muore nonostante «la rovina mostruosa delle cose e del tempo», perché anche la disillusione può diventare «un’eco che brucia ogni volta più forte» (p. 63).

4. Dal paesaggio all’esperienza soggettiva, e viceversa: *Waves* (2022)

Nella raccolta successiva di Bagnoli che osserveremo brevemente, *Waves* (Industria&Letteratura, 2022), l’autore adopera con rinnovata padronanza le tecniche compositive già collaudate nei lavori precedenti, tra i quali lo stesso *Soundscape*, e cioè il sapiente gioco di prelievi, rimontaggi e mixaggi che vede convivere l’‘alto’ e il ‘basso’ della cultura occidentale, ovvero «reperti della lirica italiana mixati a campionamenti testuali (diretti o tradotti/manipolati) prelevati da un orizzonte ampio del panorama post-punk», come avverte lo stesso Bagnoli(22). Anche in *Waves* ritroviamo una focalizzazione sulle atmosfere percettive e sull’avvicinarsi delle stagioni (dell’anno e della vita), sulla labilità dei ricordi e l’inesorabilità del tempo, sui suoni, i rumori, le melodie, finanche il disturbo di fondo che accompagna le nostre giornate. Vi è al tempo stesso, tuttavia, un deciso spostamento di prospettiva rispetto al libro precedente, ben evidenziato da Marco Berisso nella postfazione al volume: se in *Soundscape* prevalevano l’esibizione rapsodica dei cortocircuiti formali, la costante reversibilità fra l’interno e l’esterno, la registrazione concitata ed entropica (postmoderna) di una tecnosfera sempre più invasiva, *Waves* recupera, dal canto proprio, un dettato maggiormente prosciugato, quasi minimale. Una tale lingua chirurgica, ancora ‘media’ e tuttavia esatta, permette di dare voce a delle istanze più espressamente autobiografiche, seppur trattandosi di un’autobiografia straniata, deliberatamente parziale, raggelata negli istanti che precedono il suo trascendere in storia sociale, in storia collettiva. Leggiamo le osservazioni di Berisso in merito:

Ho l’impressione però che in *Waves* questo sistema venga chiamato in causa con modalità piuttosto diverse, in coincidenza con un percorso che potrei dire autobiografico, con una formula approssimata ma forse non del tutto irricevibile se la si intende, come si deve, nel senso di un’autobiografia principalmente intellettuale ed emotiva, fatta di riflessioni e di stati d’animo, e non necessariamente di episodi vissuti, che pure non mancano. Questo spostamento di prospettiva è in qualche modo siglato proprio dall’esergo posto all’inizio del volume, dove leggiamo tre versi prelevati da uno dei più famosi successi commerciali dei primi anni Ottanta, *Words* di F. R. David. Come spesso capita, però, il verso cruciale, quello che in qualche modo ci spiega il perché del rinvio, è quello che manca e che segue subito dopo: «and I – I reveal my heart to you». *Waves* è davvero una specie di disarmante *coeur mis à nu*, a cui il repertorio testuale della musica pop fornisce il lessico indispensabile per un approccio necessariamente e sufficientemente straniato.(23)

Sentiamo di condividere in pieno le riflessioni del postfatore, e a queste ci permettiamo di aggiungere una postilla di carattere più strettamente formale. Mi sembra che in *Waves* il concomitante passaggio dallo pseudo-poemetto (fra il narrativo e l’elegiaco, con elementi mimetico-realistici e saggistici) a una forma decisamente più breve e più ‘informale’ – con l’uso prevalente di un verso lungo, pseudo-prosastico, eccetto che per gli *pseudosonetti* della seconda sezione e per pochi altri casi – vada interpretato come una scelta compositiva del tutto coerente rispetto al tipo di visione e al posizionamento (relativo) che l’autore intende verbalizzare. La maggior parte dei testi di *Waves* occupano lo spazio rettangolare-quadrato della singola pagina o poco più, e in questo modo circoscrivono in maniera ben più stringente rispetto al libro precedente un preciso spazio – anche in questo caso, rituale – della percezione e dell’esperienza del soggetto nel mondo. Se in *Soundscape* avevamo visto il rapido affastellarsi di fotogrammi o di inquadrature, in *Waves* viene lasciato maggior respiro alla costruzione di un’immagine relativamente stabile. Di conseguenza, la descrizione ecfraistica del paesaggio, dei luoghi, degli oggetti percepiti si snoda tanto nell’orizzontalità dello spazio della pagina quanto nella verticalità/densità dello sguardo di chi

quello stesso paesaggio lo sta esperendo, e potrebbe trattarsi del soggetto scrivente ma anche di altri e altre che possono dividerne il punto di osservazione.

In *Waves* possiamo dunque notare una maggiore chiarezza della visione che interagisce a sua volta con la ricezione e verbalizzazione del paesaggio sonoro: i suoni e i rumori captati dal 'fuori' trovano il proprio riverbero e la propria risonanza nell'atto di ascolto del soggetto – un ascolto sempre più esplicitamente relazionale, dove ascolto del mondo e ascolto interiore del sé coesistono. Potremmo affermare che in *Sounscapes* vedevamo il soggetto immerso in un'atmosfera sinestetica dalla quale era talvolta coinvolto, talvolta sovrastato fino a uscirne disciolto, frammentato in microconati espressivi, mentre in *Waves* il soggetto sembrerebbe assecondare un'istanza ricostruttiva (e pertanto tutt'altro che regressiva) nel riappropriarsi del proprio sguardo e della propria esperienza biografica, ma con la coscienza di essere egli stesso parte di quell'atmosfera che prima sentiva come 'altra', egli stesso parte del paesaggio.

L'avvenuto compimento di un tale movimento dialettico, centrifugo e centripeto a un tempo, è assai visibile nei testi della raccolta che coniugano con esiti particolarmente efficaci il referto di quanto si osserva, si ascolta, si tocca, e la riflessione individuale e storico-sociale a partire da un'esperienza potenzialmente comune a tutti.

Nella prima sezione, ad esempio, il testo intitolato *Fade to grey* esibisce un incipit piuttosto consueto nell'opera di Bagnoli, ovvero una serie di notazioni atmosferiche, cromatiche, meteorologiche: «La luce obliqua polverosa e opaca nel primo pomeriggio di novembre/ si spenge, cede il passo poco a poco, affonda sempre più nella foschia;/ il rosso dalle case si arrampica nel cielo sulle antenne all'orizzonte». La seconda strofa, però, vede un cambio di tono sul medesimo contesto referenziale e tematico della strofa precedente, volto a introdurre un momento più personale, riflessivo: «Ora ti guardo e mi chiedo se l'ora abbia per te quello stesso sapore (...) lo stesso vuoto che io sento ora/ o quello che sentivo, lo spavento dei pochi anni già messi alle spalle/ (ora invece per quelli rimasti), le ore adulterate dalla noia/ in fondo a cui si trova qualche volta la forma dell'amore e la paura.» (p. 18). La sezione di apertura è di fatto caratterizzata da numerosi parallelismi fra l'osservazione di un paesaggio tardocapitalistico, sempre più disidentificato e saturo di *junk space*, e una pronuncia introspettiva, gnomica, densa di riferimenti tanto esistenziali quanto più generalmente storici: «La nebbia prende il posto dei palazzi demoliti nelle periferie/ dove la forma di questa città sparisce e si confonde nel grigiore/ L'assurdo vizio di non ricordarsi le strade perse e gli altri percorsi/ lascia dei vuoti nei nostri discorsi la scia del morso di labbra feroci» (*Lips that I would kiss*, p. 22); «E poi la morte bianca del risveglio nel grigio della cenere del tempo,/ e del futuro andato già in fumo in tutte queste fabbriche del nulla,/ fame meccanica che scava dentro le nostre budella l'annientamento./ E in questa nebbia gotica la storia è un incubo davvero senza fine» (*X Lama*, p. 25); «O forse no, è meglio non studiare: è questo che c'intrappola alla fine/ nei conti delle ore che ho sottratto per fare qualche cosa che non serve/ e che mi tocca poi recuperare con regolare permesso firmato» (*Child staring at the window*, p. 27); «quello che resta di altra stanchezza sposta i confini del giorno più in là/ il figlio guarda e ascolta interdetto/ questa angoscia asciutta dei padri, quest'insonnia composta dell'inverno» (*From safety to where*, p. 28); «non c'è preghiera che possa pensare/ in questo tempo baciato dagli anni lost in wonder e dentro il suo splendore.» (*Cane minore*, p. 29); «e ogni cambiamento che ti aspetti/ cercandolo in fondo alle giornate/ è solo un altro conto da pagare/ la rata di un contratto con la morte.» (*Quadrantid*, p. 31).

Le ultime due sezioni, la quarta intitolata *Shoegazin' (radiazioni)* e la quinta *My generation (stanze)*, sono forse i luoghi del libro più direttamente implicati nel progressivo 'passaggio all'informale' e alla pseudo-prosa cui si faceva riferimento più sopra. In diversi testi di *Shoegazin'* viene condotta agli esiti più estremi l'operazione di esposizione verbale (e dunque anche grafico-fonica) della relazionalità e dell'interdipendenza fra ciò che si percepisce e le libere associazioni di idee e sensazioni innescate nel soggetto percepente, espresse mediante enunciati all'apparenza irrelati ma, a ben vedere, tenuti insieme tanto dalla coesione visuale della forma-quadrato, quanto dall'unità di fondo della 'scena' o della 'situazione' che si sta descrivendo. Si veda a mo' di esempio il primo testo, intitolato *St. John (Radio Live Transmission)*:

La notte trasparente e luminosa come i led lampeggianti della radio
listen to the silence, let it ring on dentro al rumore del traffico urbano.
Le luci arancioni sempre accese dell'aeroporto e della tangenziale

ti dicono tutto di noia e paura, la trama sempre uguale delle ore.
Gli occhi di Ian Curtis spalancati sulla nuovissima faccia del mondo
pieni di orrore tremendo e spavento mentre travolto canta transmission
dicono che è davvero urgente trovare occhi per guardare avanti,
stare lontano dai guai, dalla rabbia, tenere assieme i muri di sabbia
dei giorni fragili, delle mattine, oltre a tutti i disastri e i crolli
(metterne in salvo almeno un pugno da consegnare a sera alle gialle
colline del passato incombenti, le dune del tramonto all'orizzonte). (p. 67)

L'ascolto di *Transmission* dei Joy Division, insieme all'evocazione improvvisa e perturbante del volto di Ian Curtis, si confondono con i segnali luminosi che provengono insieme dalla radio, dall'aeroporto, dalla tangenziale, innescando nel soggetto una tormentata quanto inaggrabile meditazione che coinvolge sé stesso e la propria storia, il proprio ruolo nel mondo, ma anche la pura alterità del mondo 'in sé', delle tensioni che lo attraversano, di tutto ciò che, malgrado i nostri sforzi, non riusciremo mai a comprendere fino in fondo (che cos'è se non questo il conato, necessario e impossibile, a «tenere assieme i muri di sabbia/ dei giorni fragili, delle mattine, oltre a tutti i disastri e i crolli»?).

La sezione intitolata *My generation (stanzas)* è evidentemente caratterizzata da una forte regolarità strutturale e dalla ripetizione, lungo l'intera sequenza di testi, del medesimo modulo sintattico che scaturisce dal ripetersi ossessivo di un'unica azione, l'osservazione di un interno – una «stanza», per l'appunto, che, come fa notare Berisso, assume un emblematico «valore anfibologico», «tra indicazione di luogo e partizione metrica: una dimensione chiusa e concreta, fatta di oggetti e persone collocate nello spazio, in cui sola riesce ad avverarsi questa auspicata trasposizione di memorie e di eventi»(24). Le quattordici «stanze» allestite e radiografate da Bagnoli si compongono (quasi) tutte di strofe di tre versi (lunghi) ciascuna, più un verso isolato in chiusura, a eccezione dell'ultimo testo, che si presenta come un unico blocco compatto. Lo sguardo del soggetto si focalizza, di volta in volta, su «un bambino solo in una stanza», «una stanza di ostello a Vienna nel 1983», «un ragazzo sull'orlo del tetto», «una giovane donna al computer», «una ragazza punk in una stanza non grande», «un uomo grasso con la giacca nera di pelle», «un impianto stereo all'ultimo piano di un palazzone», eccetera, e ciascuno di questi elementi catalizzatori – alternativamente umani o non umani, centrati o spazializzati – è introdotto da un «C'è» iniziale, quasi a sottolineare l'assoluta contingenza nella quale sono colti dall'osservatore, la singolarità irripetibile e trascurabile dell'*hic et nunc*. Questi personaggi o *personae* sono naturalmente *flat*, poco più che funzioni espressive e cognitivo-emotive, eppure non mancano di suscitare una paradossale forma di partecipazione in chi legge: il loro essere colti di sorpresa da chi osserva, beckettianamente raggelati nella ripetizione di un unico gesto o nella totale impossibilità di azione, ce li fa avvertire all'improvviso umani o passibili di umanizzazione. Catalizzando lo sguardo di chi scrive e di chi legge, la loro presenza-assenza inquietante conduce verso riflessioni ulteriori, si annoda alla riemersione di altre stanze e di altre esperienze, più o meno gioiose, più o meno concluse. E ci ricorda che l'esperienza della visione e dell'ascolto è sempre un'esperienza del limite, come sia Gumbrecht che Oliveros e Murray Schaefer non possono fare a meno di avvertire: ripiegamento e compartecipazione, apertura alla molteplicità del reale e chiusura nella cassa di risonanza della propria individualità, curiosità verso l'avventura dell'ignoto e paura dei propri stessi fantasmi, restano pur sempre le due facce della medaglia.

5. Alcune conclusioni: l'ecfrasi visivo-sonora come ipotesi di lettura

Abbiamo dunque visto, in *Soundscapes* come in *Waves*, che in questa sua fase più recente la scrittura di Vincenzo Bagnoli può essere letta come un costante anelito a catturare la multidimensionalità atmosferica e sinestetica del paesaggio contemporaneo, entro i confini necessariamente bidimensionali della pagina scritta. In questa inesausta tensione a 'dire lo spazio' attraverso un altro spazio contiguo, formalizzato e trasfigurato, la poesia di Bagnoli sembrerebbe avvicinarsi a quella di altri autori e autrici contemporanee come Italo Testa, Renata Morresi, o ancora Laura Pugno. Tornando ai testi che abbiamo rapidamente attraversato in questo saggio,

l'ibridazione fra discorso poetico e discorso musicale si rivela pienamente funzionale a espandere i confini della pagina, facendo convergere al suo interno non soltanto una serie di elementi referenziali ben definiti (semantici e tematici), che quel paesaggio registrano e descrivono, ma soprattutto una certa 'tonalità' percettiva, emotiva e cognitiva – *mood* o *Stimmung*, per riprendere ancora il lessico gumbrechtiano – ben evocata dalla musica e dal sonoro in generale per via di alcune sue caratteristiche intrinseche. Come tutti sappiamo, il suono non può dirsi semantico in senso stretto, ma, piuttosto, allude a una semanticità più diffusa, aurale e auratica, ancora una volta *atmosferica*. Certo, pure in Bagnoli resistono degli appigli al visivo pregnanti: abbiamo parlato di fotogrammi, di inquadrature, di immagini più o meno fisse o in movimento, e possiamo aggiungervi, come corollario conclusivo, la possibilità di rintracciare delle ecfraresi propriamente dette, o meglio un uso assai specifico del dispositivo ecfrastrico.

Le 'descrizioni' di Bagnoli, pur includendo la presenza di un lessico denotativo, talvolta rastremato, non sono mai 'fredde', ovvero raramente sono indice di una visione a distanza o di uno sguardo anodino, idealmente 'oggettivo'. Al contrario, si ha l'impressione di trovarsi di fronte – o probabilmente *dentro a* – testi che invitano alla *partecipazione*, tanto creativa quanto empatico-emotiva, ed è forse proprio il costante riferimento alle 'atmosferae' e agli universi percettivi dischiusi dalla musica a confermare un tale presentimento nel corso della lettura. L'esperienza soggettiva dell'autore, che sia concreta o sublimata, rapsodicamente frammentata (in *Soundscapes*) o più coesa (in *Waves*), è sempre presente, e resta uno dei veicoli principali del discorso poetico, a tutti i livelli di senso che comprende. L'ecfresi visivo-sonora messa in opera da questo autore sembra infatti tradurre un processo percettivo che è simile non tanto alla presa diretta da *camera-eye*, quanto piuttosto alla registrazione in movimento, in soggettiva, di una videocamera indossabile – pensiamo alle ormai classiche GoPro, qualche anno fa pionieristiche tra le *wearable technologies*, o a una loro declinazione assai frequente negli usi legati allo sport o al documentario di avventura, la Helmet Camera.

In altri termini, l'operazione di *deep listening* – esterno e interiore, puntuale e diffuso, inclusivo, relazionale – rintracciabile nei due libri che abbiamo visto non potrebbe fare a meno di una partecipazione costante e interdipendente di chi scrive e di chi legge, così come degli altri soggetti umani e non umani che coesistono entro il medesimo luogo, ovvero coappartengono all'*oikos*. Riscrivere e rifondare il paesaggio equivale, in questo caso, ad attraversarlo, registrandone anche i rumori all'apparenza meno significativi, i passi, i passaggi dell'aria, il respiro, i minimi bagliori luminosi, i cambiamenti impercettibili del cielo nel corso delle giornate. Non sappiamo esattamente che cosa la videocamera stia registrando, sappiamo soltanto che si muove insieme a noi, al corpo e all'ambiente che abitiamo.

Nei primi paragrafi di questo saggio abbiamo visto che Murray Schaefer evidenziava l'approccio positivo dei *soundscape studies* e l'invito a *non* selezionare, a *non* abbattere il rumore di fondo, ad ascoltare quello che chiamiamo «disturbo». Anche Pauline Oliveros esortava i partecipanti alle sue lezioni a «sentire tutto», o perlomeno il più possibile, sé stessi e gli altri, i luoghi e gli oggetti, vivendo un'esperienza estetica e meditativa il cui scarto rispetto allo scorrere quotidiano dell'esistenza è minimo. Naturalmente, in *Soundscapes* e in *Waves* lo scarto più consistente è segnato dalla cornice testuale – che sia da ritenersi quella di una raccolta di poesie o di un *concept album* – e dall'esposizione delle raffinatissime tecniche compositive che regolano lo spazio poetico e sonoro. E questi testi sembrano dirci che pure la forma, lungi dall'essere un involucro inerte, nasce contaminata: contaminando vive.

Marilina Ciaco

Note.

(1) J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Harvard 2015.

(2) R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale* (1963), trad. it. di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 189-190.

(3) G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* (1975), Einaudi, Torino 1989.

(4) S. Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972.

- (5) H. U. Gumbrecht, *Materialities of Communication*, Stanford University Press, Stanford 1994.
- (6) N. Bourriaud, *Eстетica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2010.
- (7) *Ibidem*.
- (8) H. U. Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, Stanford University Press, Stanford 2012.
- (9) *Ibidem*, pp. 11-14.
- (10) *Ibidem*, pp. 73-74.
- (11) V. Bagnoli, *La scrittura che fa il mondo*, “Versodove”, 2001, cit. in V. Bagnoli, *Soundscapes. 33 giri extended play*, Carteggi letterari, Messina 2018, pp. 7-8.
- (12) Cfr. M. Perniola, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991, 2002; M. Dotti, *Il problema degli opposti. Intervista con Mario Perniola*, “Tysm”, 18 aprile 2010.
- (13) R. Murray Schaefer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), Destiny Books, Rochester Vermont 1994.
- (14) *Ibidem*, pp. 3-4.
- (15) *Ibidem*, pp. 6-7.
- (16) Pauline Oliveros, *Sonic Meditations*, Smith Publications, New York 1971.
- (17) Pauline Oliveros, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice* (1991), Deep Listening Publications, New York 2005, pp. 11-12.
- (18) *Ibidem*, p. 15.
- (19) V. Frungillo, *Prefazione*, in V. Bagnoli, *Soundscapes*, cit., p. 9.
- (20) V. Bagnoli, *Nota tecnica/ guida all'ascolto*, in V. Bagnoli, *Soundscapes*, cit., p. 89.
- (21) *Ibidem*.
- (22) V. Bagnoli, *Waves*, Industria&Letteratura, Lavis (TN) 2022, p. 132.
- (23) M. Berisso, *Postfazione*, in V. Bagnoli, *Waves*, cit., p. 121.
- (24) V. Bagnoli, *Waves*, cit., p. 130.

I TRAVESTIMENTI DEL POETRY JOCKEY. LA POESIA NEL MIXER DI LUIGI SOCCI

Su un piatto virtuale gira la sessantaduesima cartolina di *Postkarten* di Edoardo Sanguineti(1) e sull'altro il brano trip-hop di Tor, *Heikki*, presente all'interno dell'album *Drum Therapy*(2). Luigi Socci, nel ruolo di *poetry jockey (pj)*, traveste la poesia di Sanguineti con la musica di Tor, usando il programma di mixaggio VirtualDJ(3). La performance che ne scaturisce è chiamata *PJ set*.

Le origini del *PJ set*. Una possibile cronologia

Il termine *pj* è un gioco di parole inventato dal tedesco Rayl Patzak per indicare un disc jockey che mixa poesia con musica, durante un *Poetry DJ Set*(4), altrimenti detto *PJ set*. Dopo avere assunto, a partire dal 1996, un ruolo determinante, insieme a Ko Bylansky, nella diffusione del Poetry Slam(5) in Germania, alla fine del 1999 Patzak, invece di continuare a scrivere poesie di suo pugno, iniziò a «mixare e scratchare(6) sui piatti poesie famose e musica», come racconta lui stesso, precisando che «all'inizio era solo un gioco»(7). E la poesia giocosa è il genere a cui potremmo ascrivere il *PJ set*. «Organizzavo feste per amici – continua Patzak – nelle quali scratchavo poesie di Shakespeare, Goethe e altri lirici famosi su beat di Run DMC, Public Enemy o Grandmaster flash. Era divertimento per amici, niente di più. Ma il destino ha deciso diversamente: gli organizzatori di un grande festival di letteratura tedesca vennero a sapere del folle “DJ poeta” di Monaco e nel 2000 mi invitarono a Berlino. Nello stesso anno seguirono altri quattro festival rinomati. Già nel 2001 facevo 80 esibizioni l'anno come DJ. Finalmente avevo trovato la mia strada di artista: un dj che si occupa solo di poesia e fa a ballare liriche alla gente nei club. Fuori da qualsiasi programma!»(8). Nel 2004 Patzak fu invitato al Festival Internazionale Roma Poesia, dove si esibì in un *PJ set* ed ebbe modo di dialogare con Lello Voce sulla natura di questa forma di ibridazione poetica: «Non è solo una faccenda d'ascolto», chiari Patzak a Voce, «la mia intenzione principale è quella di qualsiasi DJ. Voglio divertire il pubblico, voglio regalargli qualcosa di nuovo e farli ballare. La differenza più importante con gli altri DJ è che io metto su solo dischi di poesia»(9).

Alla lista dei festival a cui fu invitato Patzak, nel 2008 si aggiunse anche quello diretto da Luigi Socci, La Punta della Lingua. Per l'occasione, nel programma della terza edizione del festival, il 5 giugno a Lascensore Jazz Club di Ancona, Socci inserì il *Poetry Party*, una festa danzante con *PJ set*, così descritta dallo stesso direttore artistico: «direttamente dal Subtance di Monaco il tedesco Rayl Patzak (alias Rayl Da P-Jay), primo PJ europeo (Poetry Jockey), fautore dell'ibridazione fra musica dance, hip hop e poesia di tutti i tempi da Shakespeare, Goethe e T.S. Eliot fino alle più recenti tendenze della slam-, rap- e dub-poetry presenta, per la prima volta in Italia, il suo originalissimo set poetico-musicale che da anni infiamma i dancefloor degli Stati Uniti e del nord Europa»(10).

Nel 2012 Luigi Socci invitò al festival La Punta della Lingua un altro sperimentatore che ama collaborare con i poeti e che nella sua lunga carriera ha condotto varie ibridazioni di letteratura e DJ set, Alessio Bertallot. Il 22 giugno, di fronte alle mura della Mole Vanvitelliana di Ancona, in un bar all'aperto gestito dall'Archi, il Lazzabaretto, Bertallot diede vita insieme ad Aldo Nove a una sperimentazione intitolata *Elettro-Poetry Lab*, un laboratorio di scrittura creativa e poesia «partecipata» ispirata alle suggestioni musicali di Alessio Bertallot e a quelle verbali di Aldo Nove(11). Dalla sua postazione di DJ, creata per l'occasione con una serie di colorati bidoni affiancati l'uno all'altro, Bertallot accompagnò al mixer una lettura di Aldo Nove, che lesse soprattutto sue prose. La scelta dell'inedita accoppiata nasceva, come dichiarato da Socci nel manifesto di quella undicesima edizione, dalla «persistente convinzione che il rischio “emofilia” (per la poesia come per le altre arti, del resto) possa essere scongiurato solamente con rivitalizzanti “trasfusioni” provenienti da corpi “altri”» (12). Presentando l'esperimento, Bertallot dichiarò al pubblico: «Vi spiego come funziona questa follia. Non lo vedete ma qui [l'artista indica il suo computer portatile] c'è una borsa piena di dischi: sono dischi immateriali ma alla fine sono sempre dischi e sono sempre musica. Ho fatto una scelta di alcuni brani che potrebbero incontrare il favore di Aldo Nove ma non è detto. Pescherò a caso da dentro questa borsa dei dischi, lui non sa che cosa

verrà suonato e lui altrettanto randomicamente sceglierà un suo testo; forse, invece, si lascerà guidare da una sensazione della musica; ci penserà un po' per cui partirà la musica, ci sarà un attimo di riflessione [...], poi lui leggerà un testo che entrerà in relazione con la musica»(13). Altri esperimenti più strettamente assimilabili al *PJ set* sono presenti nell'album di Bertallot, *Poesie Fuoribordo*(14), un crossover tra la poesia di Eugenio Montale, la canzone e l'improvvisazione jazz con Francesco Aroni Vigone, e nella canzone *L'uomo che tiene il volante*, inserita nell'album *Non* del 1999, in cui è campionato un audio di Filippo Tommaso Marinetti che legge un suo tardo manifesto futurista del 1934(15). L'audio, su autorizzazione della figlia di Marinetti Luce, fu inciso da Bertallot su vinile in modo da consentire al DJ Giorgio Prezioso di scratcharlo, quindi fu inserito nella canzone *L'uomo che tiene il volante*, nell'incipit e al minuto 2. Il brano, nel cui videoclip(16) appaiono anche composizioni verbo-iconiche che riproducono le parole del testo, è un complessivo omaggio al Futurismo, critico nelle parole, ma non nella musica, trip-hop e jazz-funk, con un cantato che echeggia il rap. Il travestimento in questo caso non conduce allo straniamento, come invece dovrebbe avvenire secondo Edoardo Sanguineti: «Perché, in sostanza, che cos'è lo straniamento se non il riconoscimento che si è in una situazione di travestimento?»(17). Non sorprende ascoltare la voce di Marinetti in una parodia del Futurismo.

Un più recente esperimento di *PJ set* è stato condotto da Bertallot durante la festa per il Capodanno del 31 dicembre 2018 a Piazza De Ferrari di Genova, illuminata dall'artista Marco Nereo Rotelli: in quell'occasione il dj mixò musicisti liguri e, nel ruolo di *pj*, poeti dello stesso territorio, da Eugenio Montale a Edoardo Sanguineti, da Giorgio Caproni al poeta-performer Filippo Balestra. La collaborazione con Rotelli si è ripetuta nel 2022 al Mercato Centrale Milano dove, il 6 giugno di quell'anno, si è svolta una performance di Filippo Balestra, Sergio Garau e Simone Savogin, tutti poeti protagonisti della scena contemporanea del Poetry Slam, accompagnata dalle musiche selezionate da Bertallot, per inaugurare *Flower Words*, un'installazione di Rotelli composta da 14 scritte neon blu, su teche di plexiglass, con i versi di alcuni poeti contemporanei.

Il contesto del *PJ set*, quindi, non cambia: è la festa, dai club di Monaco in cui si esibiva Patzak alle piazze e ai mercati dove si esibisce Bertallot. In effetti, a proposito dell'installazione *Lo spirito di Genova. Parola alla città* del 31 dicembre 2018, Nereo Rotelli ricondusse l'installazione alla tradizione delle grandi feste rinascimentali e annotò nel suo sito: «La creazione della “macchina spettacolare” era affidata durante il Rinascimento ai grandi artisti dell'epoca. Giorgio Vasari, nelle sue “vite”[,] racconta del coinvolgimento di molti di loro capaci di incantare il pubblico con illuminazioni magiche. La complessità degli spettacoli portò per esempio ad inventare dispositivi per la luce colorata e scene fatte di ampolle vibranti»(18).

Per quanto sia strettamente connesso alla storia della musica pop, in particolare all'hip hop, al *DJing* che è una delle cinque discipline fondamentali dell'hip hop(19) e da ultimo allo *spoken word*, ovvero alla «poesia con musica, o la poesia come musica» che si interseca con la performance, la ricerca sulla voce, gli esperimenti narrativi, la metrica, soprattutto in artisti come Kae Tempest(20), il *PJ set* affonda le sue radici tanto nella tradizione della poesia giocosa medioevale quanto in quella del teatro rinascimentale, dalle performance giullaresche nelle piazze agli spettacoli teatrali delle corti, muovendosi tra i due poli del gioco e della festa. Potremmo spingerci ad affermare che il *PJ set* è una forma d'arte carnevalesca. È questo il motivo per cui sembra opportuno prendere in prestito, da Edoardo Sanguineti, il concetto di *travestimento*(21).

Il PJ set nell'ambito della poetica giocosa di Luigi Socci

Socci ha iniziato a sperimentare il *PJ set* il 24 giugno del 2016 al Lazzabaretto di Ancona, per l'undicesima edizione del festival La Punta della Lingua, durante un *Electric Poetry Party*, «festa ibrida [...] fra musica dance, elettronica, rock e poesia del Novecento, per ballare al ritmo di Antonin Artaud, Allen Ginsberg, William Burroughs, Amelia Rosselli, Aldo Nove e compagnia poetante»(22). L'evento risulta a cura di «PJ luigisocci & clod»: mentre è evidente il rimando a «guidogozzano», nella scelta di indicare in quel modo la propria identità da parte di Socci, dietro il nome «clod» si nasconde Claudio Cristiani, fonico che ha reso possibile la performance, insegnando al *pj* il funzionamento del programma di mixaggio VirtualDJ.

Il mixer non è per Socci il primo né l'unico degli strumenti di scena con cui allestisce le sue performance. Il *PJ set* si inserisce all'interno della sua poetica giocosa, così come i tornei di Poetry Slam, le declamazioni con gli occhialini 3D, il petofono e altri scherzi di carnevale. La tradizione a cui guarda è quella pre-classicista propria di «un'era aurea – precisa il poeta – in cui (forse per la dispercezione indotta dall'inevitabile miopia da lontananza temporale) i giochi non [erano] ancora fatti e poesia alta e popolare, scritta e orale, tragica e comica, [intrattenevano] ancora commerci tra loro, si [contaminavano] e [influenzavano] a vicenda, prima che la selettività petrarchesca, la prescrittività bembiana e la separatezza crociana erigessero steccati (e recinti) ancora attivi e vigenti, anche nei più insospettabili ambienti»(23). Questa presa di posizione colloca la poetica di Socci nella tradizione dell'anticlassicismo, quindi del modernismo: con Baudelaire e, in Italia, per primo, con Gozzano il poeta *moderno* produce «scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico»(24), secondo la celebre formula di Eugenio Montale applicata alla poesia di Gozzano. La compresenza di alto e basso è da ricondurre, sul piano delle forme, alla «evidente predilizione», dichiarata da Socci, «per l'ossimoro, figura retorica fondativa della letteratura romanza fin dagli archetipi trobadorici»(25). E il trovatore, piuttosto che il poeta cortigiano di cui Petrarca fu il prototipo, è il modello non solo dei poeti moderni e modernisti, da Giovanni Berchet(26) a Ezra Pound(27), ma anche delle voci più riconosciute e riconoscibili della poesia odierna(28).

Tra le forme della poesia trobadorica, quella che a Socci, per sua stessa ammissione, sembra «la più consona» ad esprimere il suo «sentimento del contrario» è l'*enueg*, la lamentazione, «a tal punto da contagiare persino il suo storico antagonista, il *plazer*, avvolgendolo della sua livida ombra, dispiacendolo»(29). La tradizione due-trecentesca, quindi, è ripresa dal nostro autore non in chiave di adesione romantica alla figura del poeta-cantore ma di *rovesciamento*, ricollegandosi esplicitamente al saggio *L'umorismo* di Pirandello(30), con il riferimento al *sentimento del contrario*, ma ancor più, implicitamente, al manifesto futurista *Il Controdolore* di Palazzeschi(31), con la connessione tragicomica tra lamento e piacere, sebbene ribaltata (in Palazzeschi «il piagnucolamento delle moltitudini esterne, solletica perennemente il bollore della [...] allegrezza»(32), mentre in Socci il piacere è contagiato dal lamento). Il magistero di Palazzeschi è centrale nella poetica di Socci ed è rintracciabile sin dal titolo del suo primo libro, *Il rovescio del dolore*(33), chiarendo, con Gianluca Picconi, che «*Il rovescio del dolore* non è [...] una cancellazione o *diminutio* del dolore, ma una rappresentazione individuale del dolore in forme comiche»(34).

Vestendo i panni del saltimbanco, che con Baudelaire «si ostina a offrire al pubblico una silenziosa e ormai ingiustificata presenza»(35), come rilevato da Guido Guglielmi in un saggio su Palazzeschi, Socci rilegge la tradizione del poeta *jongleur* ma non come «forma di rifiuto e di critica del mondo»(36), come nei poeti moderni, bensì come mezzo per praticare, parole di Socci, una «poetica del disillusionismo preventivo»(37). Nella performance con cui interpreta dal vivo, in pubblico, la sua *Poesia visiva*(38), prima di recitare a memoria il testo, Socci distribuisce degli occhialini 3D, dapprima illudendo il pubblico, che infatti si diverte a indossare il giocattolo e non sa a cosa va incontro, infine disilludendolo. Il primo verso «adesso vi faccio vedere una cosa» è una delle tante *frasi fatte*, in questo caso tipica della funzione fatica del linguaggio, che nella poesia di Socci, con il loro corrispettivo di *idées reçues*, vengono sottoposte a processi di risignificazione, per mezzo di una serie di figure retoriche e metriche che vanno dalle paronomasie, «sia in clausola» per «lasciare campo libero a felici fraintendimenti ed ambiguità, sia nel corpo stesso del verso risvegliando, tra le parti in causa, ataviche memorie di cuginanza e consentendo la riattivazione di (presunti?) legami profondi», agli «enjambement a serramanico, attraverso i quali i secondi versi (quasi covassero sentimenti di rivalsa verso lo strapotere e la spocchia di quelli che li avevano appena preceduti) tendevano a “scattare” confutando ai primi l'assunto, modificandone o specificandone puntigliosamente il senso, contendendo loro l'ultima parola (che non si trova) e trasformando la normale frattura sintattica (funzione primaria della figura inarcatica) in una frattura (scomposta) anche a livello semantico»(39), come nei seguenti casi: «adesso vi faccio vedere una cosa / adesso vi faccio vedere una rosa / adesso vi faccio vedere la spina / dorsale di quella rosa», dove la paronomasia *cosa-rosa* è al tempo stesso iper-realistica e iper-letteraria, ma lo scopo non è sorprendere né illudere, bensì disilludere, come chiarisce l'enjambement rivelatore: «la spina / dorsale di quella rosa». La spina, quindi, non è la spina della rosa ma il nucleo interno di verità che

si cela dietro l'aspetto superficiale dell'oggetto. «Adesso vi faccio vedere» si rivela un'anafora concettuale, tipica di una concezione in senso stretto barocca della poesia e del mondo, quindi *scientifica e moderna* (con un gioco di parole significativo, Socci definisce i suoi neuroni «a specchio sì, ma a specchio deformante»)(40), usando la metafora per eccellenza del barocco, lo specchio). L'anafora, infatti, pone, in termini pratici, una questione filosofica, di stampo gnoseologico, invitando a riflettere su cosa possiamo conoscere di ciò che ci viene offerto alla vista, fra apparenza (la rosa) e realtà (la spina / dorsale di quella rosa). Quando, infine, ci viene annunciato un esempio esplicativo («adesso vi faccio vedere / un semplice esempio così mi spiego», vv. 38-39), dopo pochi versi l'anafora si spezza, al v. 45, e comincia a trapelare la verità: «adesso vi faccio / vedere niente / perché lo dovete / vedere assolutamente». La verità è che non c'è niente da vedere; infatti, subito dopo, rovesciando il detto evangelico, il poeta dichiara: «chi ha gli occhi ingannevoli creda / chi ha orecchie per intendere veda» (vv. 49-50). Qual è, dunque, questo *niente da vedere assolutamente*? È svelato ai vv. 69-70, in cui si chiarisce che la poesia è una metafora continuata, un'allegoria dell'eroismo nella società dello spettacolo: «*adesso vi faccio vedere / come muore un italiano*», scritto in corsivo perché è una citazione delle parole pronunciate da Fabrizio Quattrocchi in un video che mostra il mercenario italiano, rapito in Iraq il 14 aprile 2004, mentre, inginocchiato al centro di una fossa, chiede di togliersi la benda per mostrare, appunto, «come muore un italiano». Secondo Fabio Zinelli, l'anafora «induce una vera e propria ipnosi introducendo visioni sempre nuove ma preparando il risveglio finale del pubblico per la sorpresa di riconoscere finalmente tutta la frase, nota dalle cronache»(41). Nella strofa seguente Socci mostra «la spina / dorsale di quella rosa»: «questa cosa vistosa» (v. 41), «questa famosa cosa» (v. 44) si rivela un collage di stereotipi dell'identità italiana nel mondo, dalla moda al cibo made in Italy, dall'amore per la divisa al culto dei martiri, fino alla sceneggiata napoletana evocata indirettamente dal mandolino che si dimostra uno strumento mortale: «un puntaspilli / trafitto di spaghetti / in divisa / d'ordinanza da san sebastiano / vedere con i polsi / segati dalle corde / del mandolino legato alla mano». Gli occhialini 3D non servivano a vedere, dunque, ma a conoscere: l'illusionismo dell'industria cinematografica è convertito da Socci nel «disillusionismo preventivo», il travestimento è usato per straniare.

Il PJ set come pratica di travestimento straniante

Fra i *travestimenti* di Edoardo Sanguineti, la riduzione dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, per la regia di Cesare Ronconi, figura come un meta-travestimento perché, come nota il poeta, «l'*Orlando* [...], pur essendo un classico, è altresì una *mascheratura*, permette di giocare su un altro *pre-testo* (nel senso esatto della parola), su un testo che già esiste, e che, pertanto, non presenta problemi di invenzione quanto piuttosto di *meccanismo*: far funzionare qualcosa che è già dato»(42).

Così come la messinscena del *travestimento* dell'*Orlando furioso*, anche il *PJ set* fa funzionare qualcosa che è già dato. Partendo dall'assunto che ogni *PJ set* è una performance effimera che si realizza nell'occasione data, per analizzarne un esempio, che sia esperibile anche da altri quindi falsificabile(43), dobbiamo avvalerci della registrazione del *travestimento*, operato da PJ Luigisocci, della sessantaduesima cartolina di *Postkarten* di Edoardo Sanguineti, letta dal suo stesso autore e mixata da Socci con il brano trip-hop di Tor, *Heikki*, presente all'interno dell'album *Drum Therapy*. La declamazione di Sanguineti si trasforma, nel *travestimento* del *pj*, sulle note di Tor, in una sorta di *recitar cantando*, come un'Orfeo di Monteverdi in versione trip-hop, o, meglio, per usare le parole di Socci, in un «recitativo ingranato alla musica dei Massimo Volume», che, durante i suoi *PJ set*, l'autore «ha nelle orecchie», insieme allo «sproloquio etilico da pub di Mark E. Smith dei The Fall» e ai «poeti rapper come Kae Tempest e Saul Williams», che infatti usa sempre nelle sue performance con il mixer(44).

Dopo un'introduzione musicale di dieci secondi, costituita da un arpeggio di chitarra, Socci mixa il brano musicale con la voce di Sanguineti che interpreta i primi due versi: «la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi, / in ogni caso, praticamente così:», poi sospende la traccia audio con la lettura di Sanguineti, lasciando scorrere la traccia musicale; così, risignifica i due punti

di sospensione: Socci, travestito da Sanguineti, pratica la poesia praticamente così, sostituendo ai suoni verbali i suoni musicali. Dalle note dell'arpeggio eseguite in *precipitando* si passa al *breakbeat*; quando torna la linea dell'arpeggio, il *pj* fa ricominciare anche la poesia, dall'inizio, per proseguire con il terzo, il quarto e l'inizio del quinto verso, fino alla fine della parentetica aperta da Sanguineti al v. 3 («con questa poesia molto quotidiana (e molto / da quotidiano, proprio): e questa poesia molto giornaliera (e molto giornalistica, / anche, se vuoi)»). A questo punto Socci, lasciando girare il piatto virtuale con la traccia musicale, mette di nuovo in pausa la traccia vocale, trasgredendo la forma metrica per rendere più chiaro il contenuto semantico; infatti, dopo la breve pausa, il *pj* la riavvia con la lettura del quinto verso che giunge ininterrotta quasi alla fine del v. 7 («è più chiara, poi, di quell'articolo di Fortini che chiacchiera / della chiarezza degli articoli dei giornali, se hai visto il "Corriere" dell'11 / lunedì, e che ha per titolo, appunto, "perché è difficile scrivere chiaro"»). La chiarezza, invocata da Sanguineti, è praticata dal *pj*, sebbene sia sacrificato il nesso sintattico e semantico tra il soggetto («questa poesia molto giornaliera») e il predicato nominale («è più chiara»). Anche la successiva pausa della traccia vocale, più lunga (dal min. 1:07 al min. 1:15), spezza l'unità metrica, per ricomporre l'unità semantica, dalla fine del v. 7 alla fine del v. 10 («e che / dice persino, ahimè, che la chiarezza è come la verginità e la gioventù): (e che / bisogna perderle, pare, per trovarle): (e che io dico, guarda, che è molto meglio / perderle che trovarle, in fondo):»). Altra pausa della traccia vocale, ancora più lunga (dal min. 1:29 al min. 1:49), dopodiché il *pj*, nelle sue vesti di giullare, fa un salto all'indietro con la sua maschera da Sanguineti e torna all'incipit, ripetendo «la poesia è ancora praticabile, probabilmente», poi, di seguito, «la poes», «la poesia», «la poesia è ancora praticabile, probabilmente», «la poesia è ancora praticabile, probabilmente». Nuova pausa della traccia vocale, dopodiché riprende, con le stesse pause di apertura, la lettura, per differenziarsi, però, dopo l'effetto riverbero usato da Tor nel brano musicale, applicando lo stesso effetto anche alla traccia vocale per i vv. 3-5 («con questa poesia molto quotidiana (e molto / da quotidiano, proprio): e questa poesia molto giornaliera (e molto giornalistica, / anche, se vuoi)»), quindi Socci ripete, con lo stesso effetto riverbero, «la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi, / in ogni caso, praticamente così:». A seguire, applica l'effetto *beatgrid* che rende incomprensibili le parole trasformando anch'esse in suoni senza significato; infine, conclude ripartendo da capo fino al v. 10. Non va oltre: la lettura non prosegue con i vv. 11-15, in cui Sanguineti cambia argomento, in effetti, e assume un tono lirico, molto diverso da quello dei versi precedenti.

Socci, nelle sue vesti di *Poetry Jockey*, ha travestito il gioco verbale di Sanguineti in un gioco musicale, praticando la poesia a modo suo, prendendo quindi in parola il *pre-testo*, allo stesso tempo tradendolo e straniandolo, allo scopo di riattivarne la carica libertaria.

Valerio Cuccaroni

Note.

(1) E. Sanguineti, [*la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi*], in Id., *Postkarten*, Feltrinelli, Milano 1978, ora in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 222.

(2) Tor, *Drum Therapy*, Tor Music, 2018.

(3) Il remix è andato in onda, in forma di videoclip montato da Emanuele Mochi con immagini di repertorio di Edoardo Sanguineti, durante *Il virus è il linguaggio*, seconda puntata della trasmissione *KatAstrofi - stati di eccezione televisibili*, nel canale YouTube ArgoWebTv, il 22 aprile 2020, salvata su Archive.org al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20230728151701/https://www.youtube.com/watch?v=CWZ-xODyIbs>>. Sulla trasmissione *KatAstrofi* cfr. L. Voce, *KatAstrofi: se gli artisti si mettono in testa di divertire, appassionare e pure riflettere*, "Il Fatto Quotidiano Online", 16/5/2020, salvato su Archive.org al seguente indirizzo:

<<https://web.archive.org/web/20210416193547/https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/05/16/katastrofi-se-gli-artisti-si-mettono-in-testa-di-divertire-appassionare-e-pure-riflettere/5803234/>>.

(4) L. Voce, *L'avventura dello slam nell'Italia e nel mondo*, LelloVoce.it, 23/2/2004, salvato su Archive.org al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20230330174355/http://www.lellovoce.it/L-avventura-dello-slam-in-Italia-e>>.

(5) Cfr. D. Bulfaro, *Guida liquida al poetry slam. La rivincita della poesia*, Agenzia X, Milano 2016.

- (6) Manipolare un disco mentre gira sul piatto.
- (7) R. Patzak, *La mia storia slam ovvero come entrai a far parte di una delle più belle infezioni del mondo*, in Sparajurij, a cura di, *Slam. Antologia europea*, No Reply, Milano 2007, p. 17.
- (8) *Ibidem*, pp. 17-18.
- (9) L. Voce, *L'avventura dello slam nell'Italia e nel mondo*, cit.
- (10) Il programma, salvato su Archive.org, è consultabile al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20170112181102/http://www.niewiem.org/attivita/punta-lingua-2008>>.
- (11) Il programma, salvato su Archive.org, è consultabile al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20230331053730/https://www.lapuntadellalingua.it/storia/2012-2/>>.
- (12) La dichiarazione, salvata su Archive.org, è consultabile al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20230331053730/https://www.lapuntadellalingua.it/storia/2012-2/>>.
- (13) Una registrazione della serata, salvata su Archive.org, è consultabile al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20230725160001/https://www.youtube.com/watch?v=62Fb1e8QmgM&list=PL1B74667FE1DC2BF9&index=124>>.
- (14) A. Bertallot, *Poesie Fuoribordo*, con Francesco Aroni Vigone, testi di Eugenio Montale, CMC, 1996.
- (15) F.T. Marinetti, *Il Futurismo*, "Sant'Elia", II, 5, 1934.
- (16) Il videoclip, salvato su Archive.org, è visibile al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20230725204836/https://www.youtube.com/watch?v=30oGR2DEQn8>>.
- (17) E. Sanguineti, *Per musica*, Ricordi Mucchi, Milano 1993, p. 191.
- (18) La dichiarazione, salvata su Archive.org, è consultabile al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20220625172219/http://www.marconereorotelli.it/capodanno-genova-2018-parola-alla-citta/>>.
- (19) Cfr. J. Kugelberg, *Born in the Bronx*, Oxford University Press, New York 2007, p. 17.
- (20) Cfr. Zoopalco, *Cosa serve allo spoken word in Italia, e cosa proprio no*, "Rockit", 20/4/2023, salvato su Archive.org e consultabile al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20230420192405/https://www.rockit.it/articolo/cosa-serve-allo-spoken-word-italia-cosa-proprio-no>>.
- (21) Ringrazio Federico Sanguineti per l'intuizione. Sui travestimenti teatrali di Edoardo Sanguineti, cfr. N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011.
- (22) Il programma, salvato su Archive.org, è consultabile al seguente programma: <<https://web.archive.org/web/20230331063719/https://www.lapuntadellalingua.it/storia/2016-2/>>.
- (23) L. Socci, *L'album delle figurine retoriche*, "L'Ulisse", n. 18, 2015, p. 106, salvato su Archive.org e consultabile al seguente indirizzo: <<https://web.archive.org/web/20230727113708/https://rivistaulisse.files.wordpress.com/2021/12/lulisse-18.pdf>>.
- (24) Cfr. E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, "Lo Smeraldo", V, 5, 1951, pp. 3-8, quindi riproposto come *Gozzano*, "Il Verri", 2, 1957, pp. 3-12.
- (25) L. Socci, *L'album delle figurine retoriche*, cit., p. 105.
- (26) G. Berchet, *Il trovatore* [1824], in Id., *Opere*, vol. 1, Laterza, Bari 1911, pp. 45-46, consultabile online al seguente indirizzo: <<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/si036>>.
- (27) E. Pound, *The Spirit of Romance* [1910], trad. it. Id., *Lo spirito romanzo*, SE, Milano 1991.
- (28) Da ultimo si vedano Laura Pugno, a cura di, *Il codice d'amore. Antologia dei trovatori*, Ponte alle Grazie, Roma 2022; Lello Voce, *Razos*, La nave di Teseo, Milano 2022.
- (29) L. Socci, *L'album delle figurine retoriche*, cit., p. 106.
- (30) L. Pirandello, *L'umorismo*, Carabba, Lanciano 1908.
- (31) A. Palazzeschi, *Il Controdolore* [1913], in AA.VV., *I Manifesti del Futurismo*, Lacerba, Milano 1914.
- (32) *Ivi*.
- (33) L. Socci, *Il rovescio del dolore*, Italic Pequod, Ancona 2013.
- (34) Giuseppe Picconi, *Ironia o ridicolo? Tre versi di Luigi Socci*, "L'Ulisse", 25, 2022, p. 164, salvato su Archive.org e consultabile al seguente indirizzo: <https://web.archive.org/web/20230727115407/https://rivistaulisse.files.wordpress.com/2023/01/ulisse-257_def.pdf>.
- (35) G. Guglielmi, *La voluttà di essere fischiati*, in Id., *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Einaudi, Torino 1979, p. 20.
- (36) *Ibidem*, p. 19.
- (37) L. Socci, *L'album delle figurine retoriche*, cit., p. 107.
- (38) Id., *Poesia viva*, in Id., *Regie senza films*, Elliot, Roma 2020, p. 39.
- (39) Id., *L'album delle figurine retoriche*, cit., pp. 106-107.

(40) *Ibidem*, pp. 106-107.

(41) F. Zinelli, *Il rovescio del dolore*, “Semicerchio”, 50, 2014.

(42) E. Sanguineti, *Orlando furioso*, Bulzoni, Roma 1970, p. 14.

(43) K. Popper, *Logica della scoperta scientifica* [1934], Einaudi, Torino 2010.

(44) Riferisco dichiarazioni dell'autore, che ringrazio per le sue indicazioni.

TESTO E MUSICA NEL *VILLON* DI POUND (CON QUALCHE RIFERIMENTO DI CONTESTO)

1. Da *Hesternae Rosae* al *Villon*: il modello ritmico.

Ezra Pound compose *Le testament de Villon*, il suo contributo di gran lunga più ambizioso all'arte musicale, tra il 1920 e il 1921, con la collaborazione del compositore George Antheil. L'opera, costruita appunto sui testi del cosiddetto *Grand testament* del poeta quattrocentesco francese François Villon, venne rappresentata solo parzialmente a Parigi, prima nel 1924 e poi nel 1926 alla Salle Pleyel; e completa, ma con alcuni adattamenti, nel '31 dall'orchestra della BBC; per poi subire un lungo oblio, complici certamente le vicende personali di Pound. Soltanto a partire dal 1965, quando fu inserito nella programmazione del Festival dei due mondi diretto da Gian Carlo Menotti, il *Villon* conobbe una relativa ripresa di interesse, seguita da ulteriori esecuzioni a cadenza abbastanza regolare (per quanto certamente non frequenti) e una certa attenzione critica, che ne ha messo in luce gli aspetti che ne fanno un *unicum* nell'ambito della storia della musica novecentesca(1).

Il *Villon* non è il primo tentativo di Pound in ambito musicale: formato da ragazzo, anche se in maniera dilettantistica alla musica, estimatore di Vivaldi e attento agli aspetti anche teorici della composizione musicale, nel 1913 aveva già lavorato, in collaborazione con il pianista Walter Morse Rummel, all' 'arrangiamento' moderno per voce e pianoforte di liriche trobadoriche, nell'ambito della raccolta *Hesternae Rosae*. In entrambe le opere lo scopo dichiarato di Pound, che si era avviato agli studi letterari proprio nel campo della filologia romanza, è quello di mantenersi fedele al ritmo della musica della poesia lirica occitanica e oitanica, secondo un approccio che tuttavia subisce una profonda revisione tra le due opere, riflettendo un mutamento nell'interpretazione del ritmo di questi repertori nella letteratura musicologica.

I primi testi si ispirano infatti a una organizzazione 'modale' del ritmo, quella cioè che caratterizza la cosiddetta polifonia di Notre Dame, praticata in Francia fra la fine del dodicesimo secolo e l'inizio del tredicesimo e così chiamata perché aveva come centro di irradiazione la cattedrale parigina. In breve, la nozione di ritmo modale si riferisce a un linguaggio ritmico basato sull'iterazione di alcuni disegni caratterizzati da suddivisione ternaria, a base trocaica o giambica, accostati in varie combinazioni(2), la cui possibile applicabilità alla lirica romanza è stata per la prima volta suggerita negli studi di Friedrich Ludwig in Germania, e di Pierre Aubry e Jean Beck in Francia. La problematicità di questa proposta risiede però nella mancanza nel repertorio romanzo delle caratteristiche notazionali che rendono possibile ricostruire il ritmo modale in quello di Notre Dame, ovvero l'utilizzo delle *ligaturae* – segni notazionali che congiungono le altezze notate e che, interpretate secondo il sistema di regole esplicitato dai teorici duecenteschi, ne orientano l'interpretazione ritmica. Ora, il mancato utilizzo delle *ligaturae* non significa di per sé che una lettura modale di questo repertorio fosse illegittima: in primo luogo, infatti, la propagazione dei principi di organizzazione ritmica e dei sistemi di notazione può naturalmente essere indipendente; inoltre, e soprattutto, la natura prevalentemente sillabica del repertorio lirico romanzo avrebbe in ogni caso impedito l'utilizzo di *ligaturae*, che anche nel *corpus* di Notre Dame sono associate esclusivamente a uno stile di scrittura melismatico. Resta però che la mancanza delle *ligaturae*, anche laddove la pertinenza dei principi modalis venisse accettata in linea di principio, rende in ogni caso impossibile proporre una interpretazione ritmica univoca di uno specifico passaggio: il che avrà certamente contribuito a una perdita di interesse verso una linea esegetica che non poteva in ogni caso condurre a proposte concrete di trascrizione moderna.

L'interpretazione alternativa, alla quale si rivolgerà Pound nel *Villon*, si basa invece sul principio di quello che si può definire 'ritmo libero'. Questo approccio, che costituisce in realtà una estensione al repertorio romanzo della lettura solesmense della monodia liturgica, il cosiddetto canto gregoriano, è caratterizzato dal riconoscimento di una articolazione ritmica 'libera' del fluire della melodia, fondata sul rispetto delle qualità metrico-prosodiche, sintattiche e semantiche della parola, e che dovrebbe contemplare una gamma vastissima, e potenzialmente infinita, di varietà di durata per ogni nota, in base all'interazione delle caratteristiche testuali.

Se questo è a grandi linee il contesto (su cui torneremo più avanti) entro il quale si situa la composizione del *Villon*, e per il quale esiste già una bibliografia, molto limitata ma informativa(3), quel che interessa qui in particolare è stabilire quale ruolo il dibattito sul ritmo della musica della lirica romanza rivesta all'interno della generale riflessione poundiana sulle prospettive creative dell'arte, non solo musicale, e quali siano le possibili consonanze con le posizioni sullo status artistico della musica coltivate nell'ambito delle avanguardie musicali, soprattutto nordamericane e anglofone, anche successivamente al periodo di attività musicale del poeta, e bene addentro alla seconda metà del secolo.

2. Motivazioni e forme delle posizioni musicologiche poundiane.

L'origine dell'interesse poundiano per la musica, e per i problemi del ritmo musicale in particolare, è evidentemente da ricercarsi nell'ambito della sua attività poetica, e specificamente della sua sensibilità prosodica, che Stephen J. Adams ha definito

Pound's faith in "absolute rhythm", in the inherent emotional qualities of word sounds – a notion not limited to rhythm but encompassing the whole aesthetic of sound.(4)

L'attenzione alle qualità prosodiche del verso, e in particolare alle *nuances* (determinate dalle caratteristiche fonetiche, sintattiche e semantiche del verso) che differenziano l'uno dall'altro anche versi identici dal punto di vista della struttura accentuativa, si porta infatti alla convinzione che

no composer of the modern age was setting fine verse with proper attention to the niceties of prosody.(5)

donde l'esigenza di

provid[ing] a musical setting for words that does not distort any element – stress, quantity, whatever – of the sacrosanct verbal rhythm.(6)

Ciò che si traduce in una idiosincratia lettura della storia della musica occidentale, che nel corso del suo sviluppo avrebbe progressivamente abbandonato l'originario, 'naturale' principio dell'unità inscindibile di verso e musica, in un processo di progressiva alienazione.

I vari scritti teorici nei quali Pound sviluppa questo punto di vista sono stati oggetto, come tanti aspetti della sua attività, di valutazioni contrastanti; mi sembra però si possa dire che prevalgano in questo caso i giudizi negativi, sia pure con eccezioni rilevanti (come il compositore e teorico canadese Murray Schafer, curatore dell'edizione completa degli scritti di critica musicale di Pound). Le ragioni di questa accoglienza generalmente negativa sono a mio parere di due diversi ordini, il primo dei quali di tipo ideologico: è chiaro infatti come una visione critica basata sulla mitizzazione di un passato incorrotto di perfetta aderenza di musica e poesia, seguito da un periodo di progressiva corruzione portato dallo sviluppo storico della tecnica musicale, trovi evidenti consonanze con gli aspetti più problematici – e anzi, per certi aspetti notoriamente aberranti – del pensiero, anche politico e sociale, poundiano; anche se va detto che gli scritti musicali del poeta, a differenza di quelli dedicati ad altri temi, si mantengono completamente alieni da riferimenti politico-ideologici espliciti. D'altro canto è indubbio che lo stile abitualmente idiosincratia del Pound critico sia in questo caso reso di interpretazione ancor più ardua da una padronanza evidentemente non completa di alcuni concetti e del linguaggio della teoria musicale tradizionale che richiede necessariamente lo sforzo di cogliere almeno i punti fondamentali del suo pensiero. Mi sembra perciò utile riportare qui, senza tentare una sintesi complessiva che richiederebbe ben altro spazio, alcuni passaggi nodali, cercando di chiarirne il senso e di evidenziare come si inseriscano in un discorso complessivamente coerente.

Il tema centrale affrontato da Pound in tutti i suoi scritti è la denuncia di un processo di astrazione del linguaggio e della teoria musicale, che avrebbe condotto a una perdita di contatto con la realtà fisica, materiale del suono:

The element most grossly omitted from treatises on harmony up to the present is the element of TIME. The question of the time-interval that must elapse between one sound and another if the two sounds are to produce a pleasing consonance or an *interesting* relation, has been avoided. AND YET the simplest consideration of the physics of the matter by almost the simplest mathematician, should lead to equations showing that
A SOUND OF ANY PITCH, OR ANY COMBINATION OF SUCH SOUNDS, MAY BE FOLLOWED BY A SOUND OF ANY OTHER PITCH, OR ANY COMBINATION OF SUCH SOUNDS, providing the time interval between them is properly gauged; and this is true for ANY SERIES OF SOUNDS, CHORDS OR ARPEGGIOS.(7)

Fra le cause di questo processo Pound individua da un lato la presunta autoreferenzialità dello sviluppo della teoria musicale:

WHY IS THIS QUESTION OF TIME-INTERVALS OMITTED FROM ALL OTHER TREATISES ON HARMONY?

Parenthesis for historic survey.

1. Musical theoreticians are exceedingly conventional, for centuries they went on quoting Franco of Cologne instead of listening to sound.(8)

e dall'altro l'evoluzione stessa del sistema notazionale nel corso dei secoli: ossia la sempre maggiore prescrittività di un sistema fisso di durate, e di dettagli di esecuzione, che avrebbe sottratto al musicista la capacità di percepire naturalmente e istintivamente i rapporti e le proporzioni musicali:

PROGRESS OF NOTATION . . .

... from the times when written music was merely a mnemonic device, through Couperin's complaint: "We do not play as we write" to the modern "composers" who mark it: "rit," "allargando," etc., and leave their *harmony* to the feel of the players.(9)

But after a century of trained orchestral performers, and of the present system of training, we find "musicians" who are solely sensitive to size. Their ability to count, their metronomic ability, has engulfed them, and they have become insensitive to shape; they don't know what one means when one talks about it; they are amazed that a musical ignoramus can feel it; can tell one form from another, can detect the slightest deformity in a beautiful line of Mozart or Faidit.(10)

E ancora:

It is exactly as if one man were sensitive, amazingly so, to the line of Botticelli; and as if a set of trained painters could tell you, oh to the tenth of a millimetre, the length of Mona Lisa's nose, or of Primavera's.(11)

Questo sviluppo avrebbe inoltre, successivamente, portato a un irrigidimento in senso esclusivamente prescrittivo della grammatica musicale (anche tonale) – quando in effetti, una autentica comprensione della realtà fisica del suono nel tempo rivelerebbe che:

Any series of chords can follow any other, provided the right time-interval is discovered.(12)

O in altri termini:

The duration of the resolving chord must also be considered; and the duration of the various chords in a sequence will be subject to mathematical computations, if people prefer mathematics to judging the sounds by ear.(13)

Oltre a tenere insufficiente conto della 'materialità' dell'aspetto temporale, la grammatica armonica si sarebbe sviluppata con scarsa considerazione anche dell'aspetto timbrico: mentre in effetti

THE HARMONY FOR ONE INSTRUMENT MAY NOT BE THE HARMONY FOR ANOTHER.(14)

Ma la causa ultima del fenomeno viene individuata nella perdita del senso di unità inscindibile di musica e parola – il ‘divorzio fra musica e poesia’ teorizzato da Gianfranco Contini – o, di nuovo nelle parole di Pound, «the fitting of motz el son; i. e. the fitting of words and music»:

I am inclined to think that the horizontal merits faded from music, and from the rhythm of poetry, with the gradual separation of the two arts. A man thinking with mathematical fractions is not impelled toward such variety of raga as a man working with the necessary inequalities of words. But the verbal rhythm is monolinear. It can form contrapunto only against its own echo, or against a developed expectancy.(15)

E rispetto alla quale un antidoto possibile è individuato in un recupero delle concezioni e della prassi musicale antica. È già stata rimarcata la vicinanza di Pound al movimento dell’Early music revival, il movimento di riscoperta del repertorio preclassico (barocco, rinascimentale e medievale) sviluppatosi, inizialmente in Inghilterra, a partire dagli anni’30 del XX secolo ad opera di figure pionieristiche come Arnold Dolmetsch e Alfred Deller. Il musicologo Richard Taruskin ha messo a fuoco, in una recensione del *Villon*, alcuni aspetti nei quali si rivela chiaramente l’influenza di quelle prime esecuzioni e registrazioni di repertorio antico, inclusi quelli che Taruskin (su posizioni generalmente critiche rispetto all’Early music revival) considera essere tratti di ingenuità, sulla concezione musicale di Pound:

the whole production [of *Villon*] sounds like something the Hell Pro Musica might have put on, directed by the shade of Arnold Dolmetsch, a Pound friend and adviser.(16)

Il prevalere nello sviluppo musicale dei secoli successivi di una attitudine ristrettamente ‘matematica’, basata su una concezione delle durate musicali, e dei loro rapporti, rigida e insensibile alle possibilità di *nuances* più sottili, avrebbe insomma determinato un inaridimento dell’arte musicale, che può essere rimediato solo grazie al recupero di quella unità inscindibile di musica e parole considerata la caratteristica originaria e naturale della lirica e della musica profana europee:

I used to ask Dolmetsch to write a manual for beginners, seeing how amazingly he had taught his own children to play the delicate ancient music. He never gave them scales or exercises, they learned the music; i. e. the tunes, the shape of the tunes, and the size seemed to come perfectly and of itself.(17)

Si può insomma dire che Il *Villon* di Pound, a dispetto dell’evidente eccentricità di alcune delle sue caratteristiche musicali, si colloca tuttavia chiaramente all’interno di un definito panorama interpretativo, caratterizzato da un’idea di primazia della parola rispetto alla musica, comune del resto ad altre tendenze associate alla riscoperta del repertorio musicale genericamente ‘antico’: si pensi solo al concetto monteverdiano di ‘musica serve dell’orazione’, che tanto colpì l’immaginazione di musicologi e musicisti nell’ambito della cosiddetta Monteverdi renaissance dello scorso secolo. Ed è interessante notare come anche qui, in evidente parallelismo con l’operazione di Pound, questa primazia della parola sia presentata come mezzo per scardinare le certezze della grammatica musicale ‘convenzionale’: è stato osservato ad esempio come nella sua edizione dei madrigali monteverdiani (comunque meritoria per la sua natura pionieristica) il compositore e musicologo Gian Francesco Malipiero, uno dei maggiori esponenti della riscoperta del repertorio monteverdiano, sembri propenso a giustificare la lezione di pressoché qualunque passaggio palesemente scorretto rispetto alla grammatica musicale dell’epoca in nome dell’espressione del testo(18).

3. Il ritmo libero come lettura ideologizzata del rapporto tra parola e musica?

Di più, mi pare che una forzatura ideologica a favore del primato della parola fosse in qualche modo già sottesa nello stesso dibattito musicologico sul ritmo libero nei repertori medievali, di cui si è detto e al quale Pound si ispira nel *Villon*. Si è già notato come la formulazione del concetto di ritmo libero risalga originariamente a una interpretazione della monodia liturgica, nell'ambito della semiografia gregoriana solesmense a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo, che poggia certamente su uno studio scientifico e rigoroso, quantomeno secondo i parametri e gli standard dell'epoca, ma che si colloca a un livello di certezza molto inferiore, rispetto a quella del ritmo della polifonia, modale e poi mensurale. Se è infatti certamente vero che molti aspetti della prassi esecutiva anche della polifonia sfuggono alla nostra capacità di ricostruzione (nell'ovvia assenza di documenti sonori preservati), rimane però il fatto che l'aspetto principale, la *raison d'être* più profonda, del repertorio polifonico è la creazione di una rete di rapporti proporzionali fra le durate, e l'interazione contrappuntistica di queste durate utilizzate nelle varie voci; e che questo tratto fondamentale è ricostruibile sulla base della teoria notazionale che ci è giunta. Per quanto riguarda invece il ritmo libero, la sua sostanza più profonda dovrebbe consistere nella *nuance* dell'utilizzo di durate che differiscono solo di poco le une dalle altre, a scopo di resa della declamazione del testo. Ma è ovvio che un linguaggio ritmico basato su differenze di valore sottili non si presti a essere ricostruito con esattezza o con certezza, appunto perché a differenza di un sistema di durate proporzionale non può essere descritto agevolmente nella teoria. In altri termini, possiamo ritenere che un sistema basato su una articolazione libera del ritmo esistesse: ma non ricostruire con precisione come suonasse.

Inoltre, qualche precisazione è necessaria anche sulla pertinenza del concetto di ritmo libero per una parte del repertorio della monodia liturgica. Il repertorio 'gregoriano' sulla base del quale la teoria solesmense del ritmo libero è stata sviluppata è infatti solo quello dei secoli più alti, trasmesso in una notazione di carattere adiaستمatico, che indica cioè il movimento generale della melodia ma non le esatte altezze (e che può quindi servire da ausilio alla memoria per composizioni tramandate oralmente, ma non permette una lettura che non sia supportata da una precedente conoscenza aurale), cosicché qualsiasi esecuzione moderna del repertorio deve necessariamente basarsi sulla trascrizione nella notazione diastematica, ovvero con esatta specificazione delle altezze, sviluppata nei secoli successivi. E tuttavia in queste trascrizioni non solo non esistono indicazioni di *nuances* ritmiche simili a quelle ricavabili dalla notazione dei secoli più alti, ma abbiamo anzi buone evidenze di una esecuzione del repertorio monodico liturgico non basata sul ritmo libero: con riferimento a secoli diversi e luoghi, troviamo in effetti sia una interpretazione 'ritmizzata' di questo repertorio (con l'utilizzo cioè di un numero limitato di valori di lunghezze diverse), sia una interpretazione isometrica, caratterizzata cioè da valori di durata uguali, e anch'essa incompatibile con il concetto di ritmo libero alla maniera solesmense. Per non dire che un approccio di ritmo libero viene adottato anche per brani di monodia liturgica che sappiamo essere stati composti in secoli per i quali questo non sarebbe pertinente: il che risulta in un *pastiche* moderno che non è mai esistito, storicamente, nella forma in cui viene presentato. Insomma, al di là dell'indubbio valore artistico delle moderne esecuzioni di repertorio gregoriano, mi pare che alla base di questa prassi sia possibile individuare alcune forzature storiche (che non inficiano l'interesse musicale e intellettuale di questa pratica, nell'ambito di una reinterpretazione creativa del passato) riconducibili, in ultima analisi, a profonde motivazioni di natura ideologica. All'epoca dello studio solesmense di questo repertorio, premeva infatti sottolinearne la radicale alterità rispetto alla musica liturgica allora corrente, influenzata dai generi musicali contemporanei e considerata corrotta e inappropriata rispetto alla destinazione sacra. E in verità ancora al giorno d'oggi è frequente sentire dagli specialisti di repertorio gregoriano (in veste di esecutori, musicologi, o entrambe le cose: il confine fra queste categorie è certamente più sfumato di quanto non sia nello studio di altri generi o tradizioni musicali del passato) dichiarazioni su come la monodia liturgica, nella sua funzione di ausilio alla preghiera, sia qualcosa di radicalmente altro rispetto agli altri generi musicali; e anzi, che strettamente parlando

non è musica. Il gregoriano è preghiera sin nelle sue radici più profonde. (19)

e perciò:

non deve mai essere trasmessa e percepita come qualcosa di interessante o piacevole, ma solo come espressione di fede orante.(20)

Una modalità di esecuzione che funge dunque da pura amplificazione della parola, che in questo caso si identifica con la preghiera.

Nel campo della lirica romanza le motivazioni ideologiche possono certo parere meno cogenti, ma si può notare come gli studiosi che hanno sostenuto una interpretazione 'ritmicamente libera' della musica della lirica medievale siano in maggioranza filologi romanzi, piuttosto che musicologi, sensibili perciò da un lato all'idea della primazia della parola, e dall'altro meno interessati, e probabilmente anche meno competenti, sui problemi tecnici della notazione e del ritmo modale e mensurale. Mi sembra istruttivo ad esempio un passaggio tratto da una trasmissione culturale della RAI degli anni '70, nel quale uno dei più autorevoli filologi romanzi, Aurelio Roncaglia, si esprime a favore di una interpretazione di ritmo libero della pastorella di Marcabruno, *L'autrer jost'una sebissa* (presentata nella trascrizione di Raffaello Monterosso) rispetto a una modale (nella trascrizione di Friedrich Gennrich), considerando la prima preferibile dal punto di vista della resa prosodica del testo: cadendo però, mi pare, in un doppio equivoco(21). Da un lato infatti se, come abbiamo già sottolineato a inizio di questo contributo, il fatto di accettare la pertinenza della interpretazione ritmica modale della lirica romanza non implica la possibilità di proporre una *unica* specifica lettura modale di un brano o passaggio, ciò comporta che dall'eventuale inadeguatezza dal punto di vista della prosodia di una specifica soluzione modale di un brano lirico romanzo non è lecito inferire una globale inadeguatezza della sua interpretazione modale ma di nuovo, eventualmente, di *quella specifica incarnazione*; cosa che sembra sfuggire a Roncaglia, che presenta la trascrizione modale di Gennrich come l'unica possibile(22). Il problema fondamentale mi sembra però l'inevitabile soggettività del giudizio su cosa costituisca una 'buona' resa ritmico-musicale della parola. Roncaglia, analogamente agli studiosi post-solesmensi e moderni della monodia liturgica, sembra ritenere che essa si identifichi con la resa chiara e prosodicamente naturale della parola. Ma naturalmente, non c'è alcuna garanzia che gli autori e gli esecutori del repertorio lirico romanzo dovessero necessariamente condividere questa valutazione stilistica; di fatto, in generi e repertori più tardi che incorporano testi romanzi (francesi) abbiamo incontrovertibili evidenze di pratiche che rendevano, non che poco naturale, largamente incomprensibile la declamazione del testo; e penso, ad esempio, alla prassi del mottetto pluritestuale. L'orientamento cui Roncaglia sembra dar qui voce sembra cioè essere guidato da presupposizioni su quale sia un appropriato rapporto fra testo e musica che derivano in larga misura dall'orientamento già precedentemente sviluppato nell'ambito della semiografia solesmense in relazione alla monodia liturgica, e che si arricchiscono di ulteriori motivazioni ideologiche specifiche alla lirica romanza: sostanzialmente, nell'identificazione dell'idea di ritmo libero come una sorta di parallelo musicale, e al contempo una amplificazione, delle possibilità di innovazione letteraria offerte dalla ripresa di interesse per la lirica occitanica. È stato notato, ad esempio da Gianfranco Contini, come il ritorno di interesse novecentesco per la poesia trobadorica e trovierica sembri accompagnarsi a un'istanza non solo di rinnovamento letterario, in termini metrici e di linguaggio, ma anche di superamento dei vincoli e delle strutture che caratterizzano lo sviluppo storico della letteratura italiana fino a quel momento e in cui Contini riconosce un elemento ideologico di derivazione crociana(23).

4. Il problema del ritmo libero: paralleli con altre esperienze sperimentali

Può essere infine interessante rilevare come ciò che costituisce il nodo riflessivo centrale delle diverse esperienze che abbiamo discusso finora – l'idea dell'insufficienza della musica ad aprirsi ad istanze, ideologiche ed espressive, estranee al ristretto ambito tecnico espressivo definito nel corso di uno sviluppo secolare, e dunque la necessità di rinnovarne la prospettiva attraverso un procedimento analogico di innesto da ambiti artistici paralleli (la parola e la poesia nel caso

poundiano) – torni in altre esperienze del Novecento musicale e in particolare, all'interno della cosiddetta 'scuola sperimentale' (riprendo la definizione da Michael Nyman)(24) che si sviluppa prima negli Stati Uniti a partire dalla scuola di New York, associata alle figure di John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff, e poi, sul modello statunitense, in Inghilterra, con compositori come Cornelius Cardew e i suoi seguaci.

Esemplare è in questo senso la posizione di Feldman, che mi sembra utile ricostruire brevemente, e anche qui a partire dalle sue dichiarazioni e dai suoi scritti. La preoccupazione forse fondamentale di Feldman, nel corso delle varie fasi della sua attività compositiva, è l'idea di 'liberare' la musica dalle costrizioni della tecnica compositiva, così come essa si è sviluppata storicamente, per restituirla a una evidenza e immediatezza sensoriale che è andata persa nel corso dello sviluppo del linguaggio:

music was always conceptual. We changed that. Completely. Machaut, Boulez, Beethoven, all of that is conceptual. Music was a conceptual art. And we released it, we freed it.(25)

Una simile 'liberazione', che metterebbe la musica al passo con le innovazioni più radicali sperimentate dalle avanguardie contemporanee in altri ambiti artistici, è tuttavia resa ardua dall'intrinseca difficoltà del linguaggio musicale:

The first question that I asked myself: "Is music an art form?" And I've come to the conclusion that maybe music is not an art form. That there are really some things that you can't do that you could do for example in literature, in painting or in the cinema. I think that one of the reasons it can't be done is quite simply because music is so difficult to write.(26)

L'interesse di Feldman è dunque rivolto ad esplorare la possibilità di scardinare le regolarità e le certezze metronomiche della musica in favore di un'arte musicale che incorpori come elementi costitutivi l'esitazione e l'indeterminazione, che sembrano invece essere precluse dalla grammatica e dagli elementi di base del linguaggio musicale. Di nuovo nelle parole del compositore:

Renoir once said the same color, applied by two different hands, would give us two different tones. In music, the same note, written by two different composers, gives us – the same note. When I write a B flat, and Berio writes a B flat, what you get is always B flat. The painter must create his medium as he works. That's what gives his work that hesitancy, that insecurity so crucial to painting. The composer works in a pre-existent medium. In painting if you hesitate, you become immortal. In music if you hesitate, you are lost.(27)

Uno dei mezzi attraverso i quali questa liberazione dei parametri puramente sonori dall'ingabbiamento della notazione e della tradizione viene perseguita è un'attenzione idiosincratia al timbro – teorizzata da Feldman in un passaggio (del quale non sfuggiranno le evidenti consonanze con quello poundiano citato a p. 153) nel quale il compositore si interroga sulla possibilità di porre il timbro a base strutturale della composizione, sullo stesso piano rispetto al parametro delle altezze (the notes):

What's material? How important is orchestration to a piece? Do the notes alone tell the story? Does orchestration alone tell the story?(28)

Ma il *focus* principale della sperimentazione feldmaniana, come di quella di Pound, è nel campo del ritmo. Il compositore discute esplicitamente di come il timbro possa essere utilizzato per 'scardinare' il meccanicismo del ritmo e del fraseggio, e per raggiungere un senso 'naturale' delle proporzioni musicali, in termini che ancora una volta appaiono molto vicini ad alcuni dei concetti espressi negli scritti di Pound:

In this piece the focus as I remember it had to do with breathing. Breathing in terms of a kind of breathing timbre. Listening to the instruments and trying to clock what I feel their own timbral

rhythm would be. That's essentially what the whole series of these three pieces were concerned with. Breathing, rhythm as breathing.(29)

Ed è interessante come anche in Feldman si trovi, nel corso di una intervista con la giornalista e critica francese Françoise Esselier, un riferimento (*en passant*) alla monodia liturgica come antecedente rispetto al proprio tentativo creativo (con il termine *philosophical*, l'autore si riferisce alla capacità di trascendere i limiti tradizionali del linguaggio attraverso uno sguardo radicalmente nuovo e 'fresco'):

FE: Isn't the music philosophical in Europe?

MF: No. It could have been philosophical. Gregorian chant maybe had a philosophical side. But something happened when it became shameful to be a philosopher, because it wasn't proper enough.(30)

Tuttavia, il modello di riferimento principale di Feldman nel tentativo di superare i limiti congeniti della musica non è il rapporto con il testo e con la parola (al contrario, poche delle composizioni di Feldman utilizzano la voce, e fra quelle che lo fanno, alcune si basano su vocalizzazioni prive di contenuto semantico), ma, come per tutta la cosiddetta scuola di New York, quello delle arti visive, che esercitavano senz'altro un ruolo trainante nella scena culturale artistica del secondo dopoguerra (anche nei confronti della letteratura: si pensi, ad esempio, come uno dei poeti più rappresentativi dell'avanguardia letteraria dell'epoca, Frank O'Hara, mantenesse una attività parallela di critico d'arte). La metafora che guida Feldman, secondo il passaggio citato sopra, è appunto l'esitazione e l'indeterminatezza introdotta dalla mano del pittore, così come per Pound lo è la sottile articolazione e la *nuance* introdotta dalla declamazione naturale della parola. Anche in questo caso, come per la definizione di ritmo libero nell'ambito della monodia medievale, la difficoltà sta però in una delineazione precisa di questo stile, proprio perché basato sull'indeterminazione (o quantomeno sull'indeterminazione di alcuni parametri).

Un contributo utile in questo senso si trova in uno scritto critico di Howard Skempton, compositore e esponente importante della tendenza sperimentale inglese che molto deve all'esempio della scuola di New York. Facendo riferimento al passaggio feldmaniano che abbiamo già citato, Skempton chiosa:

There is indeed something gloriously "fishy" about him as a composer. Which is why he is wrong to suggest that his B flat is simply a B flat. Feldman's greatness as a composer is due in large part to the fact that his B flat is palpably his own. Compared to Feldman, other composers (Berio, Boulez, and the rest) seem to be constructing their works with Lego. Maybe composing is mainly this: working "in a pre-existent medium"; which is why Feldman is uniquely "fishy".(31)

Quali sono i *lego pieces*, o il *pre-existent medium*, a cui si riferisce Skempton?

Gli elementi di base con i quali il musicista lavora nella tradizione della polifonia occidentale – in termini di ritmo, ma anche di altezze – sono entità discrete, individuate però all'interno di un *continuum*: il *continuum* del tempo per quanto riguarda l'aspetto ritmico (che viene discretizzato in valori di durata) e quello delle altezze (discretizzato in note, generalmente 12 per ottava, ma il principio della discretizzazione permane anche nella musica basata sulla partizione microtonale in un numero maggiore di note). Per quanto riguarda l'aspetto temporale l'operazione di discretizzazione consiste, sostanzialmente, nell'assegnazione di una precisa durata temporale a un valore musicale all'interno di un *range*, ossia di una fascia di tolleranza. Questo importa ovviamente un processo di astrazione, di allontanamento dalla realtà fisica del suono, nel senso che le differenze 'sonore' che ricadono all'interno di una fascia di tolleranza non assumono valore grammaticale, e inoltre alcuni parametri (come il timbro) non vengono affatto posti a base di un sistema di opposizioni grammaticale.

Sul piano ritmico Feldman sembra puntare sull'effetto di spiazzamento dell'interprete per creare un effetto di incertezza e di esitazione. Nella prima fase della sua produzione compositiva, questo coinvolgimento dialettico dell'interprete prende la forma evidente della notazione ritmicamente indeterminata (in tutto o in parte), nella quale dunque le scelte ritmiche devono essere fatte da parte

dell'interprete (eventualmente con l'ausilio di alcune indicazioni orientative). Ma è stato osservato come anche nella sua produzione matura il compositore adottò una serie di strategie grafiche (incluso l'utilizzo di spazi e disallineamenti fra le voci) per suggerire sfumature ritmiche, o addirittura per mettere in qualche modo in discussione il ritmo indicato dalla notazione(32). Come nota Nils Vigeland, compositore americano e per un certo periodo allievo di Feldman:

Certain kinds of Feldman's notation look complex but aren't difficult to play because the rhythms are not polyphonic, they are breathing indications.(33)

Nella pratica di Feldman è evidente anche il tentativo di mettere in discussione l'aspetto della discretizzazione delle altezze. Vigeland ricorda una conversazione con Feldman a proposito di una composizione che utilizzava un numero ristretto, e apparentemente limitato, di altezze:

I remember asking him why he didn't expand the range of the melos, to which he replied "I'm looking for the space between the cracks".(33)

E in effetti, nella pratica notazionale del compositore newyorkese, il tentativo di mettere in crisi la concezione abituale delle altezze prende la forma di un utilizzo idiosincratico dei segni di alterazione – con ampio utilizzo dei doppi diesis e doppi bemolli – che non è ovviamente legato ad alcuna considerazione di armonia tonale/funzionale, e che può risultare a un primo approccio sconcertante. Proprio questo elemento di sconcerto è lo strumento, il grimaldello per così dire, attraverso il quale il compositore spinge l'interprete a riflettere sulla natura del *continuum* delle altezze, attraverso un processo di straniamento.

Tornando ora al confronto con Pound, è chiaro come rispetto alle proposte del poeta la pratica di Feldman rappresenti un approccio rigoroso e coerente, e certamente più 'professionale' a problemi per certi aspetti simili; e al contempo una dimostrazione di come questi problemi rimangano importanti e vitali in esperienze artistiche bene addentro alla seconda metà del secolo.

Si è già osservato però come, a differenza degli altri casi discussi, la ricerca artistica di Feldman non tragga origine, e non si leghi, a un interesse precipuo per il ruolo della parola e della declamazione; per altro verso, Pound non estende la propria sperimentazione al tentativo di mettere in discussione la discretizzazione dello spazio sonoro, sebbene anche questa potrebbe costituire una estensione perfettamente naturale dell'approfondimento delle qualità musicali della prosodia. Ma la differenza più notevole fra le due esperienze artistiche sta a mio parere nella tecnica notazionale attraverso la quale le loro mire estetiche vengono perseguite: laddove infatti Feldman cerca di ottenere un effetto di esitazione e di *nuance* attraverso il coinvolgimento attivo dell'interprete, e della sua reazione a una situazione di 'spiazzamento' rispetto alle aspettative consuete, Pound e Antheil – in paradossale contrasto con la critica all'eccessivo irrigidimento prescrittivo della notazione presente negli scritti critici poundiani – cercano invece di 'catturare' la *nuance* delle durate della declamazione attraverso una notazione ritmica estremamente dettagliata, e molto complessa all'impatto visivo. Si tratta, però, di una complessità di genere radicalmente differente rispetto a quella che si può incontrare in altri autori sperimentali novecenteschi. Il pensiero ritmico e notazionale di un autore come Stravinsky ad esempio, si basa, si potrebbe dire, sulla creazione di situazioni ritmiche complesse attraverso l'interazione di rapporti proporzionali semplici; e persino l'estrema complessità ritmica di un autore come Conlon Nancarrow (che lo porta a scrivere preferenzialmente per pianola meccanica, piuttosto che per interpreti umani) contempla sì rapporti proporzionali articolati fra voci e valori, ma sempre mantenendo centrale l'attenzione sulla relazione fra voci, piuttosto che sulla creazione di *nuance* attraverso sottili differenze di durata, che assumono invece, come accade tradizionalmente nell'ambito del sistema notazionale dell'occidente medievale e moderno, un valore extragrammaticale: non sono cioè inserite nel sistema di opposizioni che costituiscono gli elementi di base della creazione di una grammatica.

In altri termini, la scelta di una definita struttura metrica (espressa attraverso la scelta di una certa segnatura di battuta) non esclude affatto la possibilità di creare situazioni di esitazione, rubato etc: quello che il ritmo rappresenta è semplicemente la regolarità della struttura degli accenti; e di

converso, l'ampio utilizzo di rubato in vari generi e forme musicali non preclude in alcun modo la percezione della regolarità accentuativa di cui la scelta della segnatura di chiave rende ragione.

La particolare tipologia di notazione adottata da Pound e Antheil può essere spiegata, in parte, alla luce della limitata esperienza musicale di Pound da un lato, e dall'altro dal desiderio da parte di Antheil di accentuare le proprie credenziali 'moderniste' (esigenza sentita da molti compositori americani della sua generazione) attraverso una scrittura ritmica complessa. Tuttavia, ci possono essere anche motivazioni più pratiche alla base della scelta. Una notazione che sollecitasse la collaborazione dell'interprete, come quella adottata da Feldman, avrebbe potuto creare un effetto di esitazione e di *nuance*, ma non trasmettere in modo preciso una specifica interpretazione ritmico-musicale della prosodia poetica; ciò che era l'intenzione di Pound. Il che, naturalmente, rimanda all'aporia di fondo che abbiamo già rilevato: il problema di esprimere (o di ricostruire, in sede musicologica) l'indeterminazione in modo esatto.

5. Conclusioni provvisorie: Metro e polifonia

La storia dello sviluppo ritmico della musica è anche, e largamente, la storia dello sviluppo della sua notazione: il linguaggio notazionale, e il sistema di relazioni che si istituiscono al suo interno, determina in misura decisiva l'insieme delle configurazioni ritmiche possibili. Il tema del rapporto fra notazione e ritmo, e delle limitazioni poste dalla prima sulle possibilità del secondo, viene posto esplicitamente nella teorizzazione sulla musica occidentale almeno a partire dal XIV secolo; e se la notazione moderna, e particolarmente novecentesca, sembra apparentemente avere superato questo problema attraverso la possibilità di esprimere rapporti di durata di complessità potenzialmente illimitata, si può dire che questo sia in effetti vero fino a un certo punto: perché il pensiero di fondo alla base del pensiero musicale, l'orizzonte per così dire di attesa stilistica, si appunta pur sempre sulla creazione di rapporti proporzionali (fra valori e fra voci in contrappunto) semplici e facilmente percepibili all'ascolto. Questo stato di cose pone inevitabilmente dei limiti all'ambito espressivo della musica; e fra l'altro, limita ovviamente la possibilità da parte della prosodia verbale di influenzare il linguaggio musicale a livello profondo. Il che può spiegare perché, sebbene la prosodia della lingua abbia esercitato una certa influenza su vari compositori (soprattutto russi o est-europei) a partire almeno dal XIX secolo, a livello di scelta sia delle durate che delle altezze, questa influenza si sia tuttavia mantenuta generalmente al livello, per così dire, della superficie della musica, senza andare a intaccare profondamente il linguaggio musicale.

Un genere di musica in grado di sovvertire queste priorità, e di esplorare completamente la potenzialità dell'utilizzo dello studio della prosodia a fini musicali, richiederebbe, probabilmente, un nuovo tipo di notazione, in grado di esprimere in misura maggiore le caratteristiche 'continue' della musica, ciò che costituisce uno dei dilemmi centrali della musica non solo europea, e del suo sviluppo storico. Il prezzo da pagare per uno sviluppo di questo tipo potrebbe essere la rinuncia alla polifonia: dal momento che il coordinamento fra diverse voci si basa largamente – per ragioni sia di coordinamento pratico, sia di comprensibilità estetica – su rapporti proporzionali semplici fra valori. E in effetti abbiamo osservato come una natura fondamentalmente non-polifonica caratterizzasse sia il *Villon* di Pound (nel quale la scrittura strumentale tende o a presentarsi come accordale, o a raddoppiare, talvolta eterofonicamente, la linea vocale) sia, naturalmente, generi monodici come la monodia liturgica e la musica della lirica romanza; e anche nel caso di Monteverdi e della sua ricezione novecentesca, a cui abbiamo accennato *en passant* più sopra, l'enfasi sulla natura monodica della voce che declama il testo costituiva un aspetto decisivo. Infine, la tendenza a evitare la polifonia è stata più volte rimarcata anche a proposito della musica di Feldman, ed è del resto stata esplicitamente formulata dallo stesso compositore nel corso di una masterclass per giovani compositori in Sud Africa: «Get out of polyphony, you're too talented for it and it's very fake»(35), fino all'ancora più icastico (e provocatorio): «polyphony sucks».

L'idea che la musica, esaurite le possibilità di ricerca ed espansione nel campo della polifonia, debba rivolgersi nuovamente a una esplorazione delle possibilità della monodia non sarebbe d'altra parte nuova: già nel 1930 Ludwig Wittgenstein – che mantenne un interesse, e commentò su

questioni musicali, nel corso di tutta la sua attività – scriveva (riporto il passaggio in traduzione italiana):

Non sarei sorpreso se la musica del futuro fosse monodica [*einstimmig*]. O è [solo] perché non sono capace di immaginare [l'interazione di] varie voci? In ogni caso [...] se qualcosa arriverà [ovvero, se uno sviluppo fruttuoso dell'arte musicale si presenterà] dovrà essere – penso – semplice, trasparente. In un certo senso, nudo.(36)

Giacomo Ferraris

Note.

- (1) Cfr. Robert Hughes, *Ezra Pound's Opera: Le Testament de Villon*, in «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», vol. 2, n. 1, Spring 1973, pp. 11-16.
- (2) Si tratta ovviamente di una definizione di massima che richiederebbe maggiore specificazione, e in verità si potrebbe dire che la stessa nozione di ritmo modale sia riconducibile in ultima analisi a una semplificazione didattica, da parte dei teorici medievali, di una realtà più articolata; tuttavia, questa approssimazione può essere sufficiente al nostro discorso.
- (3) Cfr. Nota 1 e inoltre lo studio più esaustivo di Charles Mundy, “*Motz el Son*”: *Pound's Musical Modernism and the Interpretation of Medieval Song*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 20, n. 1, Mar. 2008, pp. 53-78.
- (4) Stephen J. Adams, *Pound's Quantities and “Absolute Rhythm”*, in «Cambridge Opera Journal Essays in Literature», n. 4, 1977, pp. 95-109: p.95.
- (5) Ivi, p. 99.
- (6) Ivi, p. 96.
- (7) Ezra Pound, *The Treatise on Harmony*, in id., *Antheil and the Treatise on Harmony with supplementary notes*, Chicago, Pascal Covici Pub., 1927, Chap. I, p. 9.
- (8) Pound, *The Treatise on Harmony*, cit., Chap. I, p. 10.
- (9) Id, *Varia*, in *Antheil and the Treatise on Harmony*, cit., III, p. 134.
- (10) Ivi, p. 132.
- (11) Ibid.
- (12) Id., *The Treatise on Harmony*, cit., Chap. II, p. 14.
- (13) Ivi, Chap. IV, p. 20.
- (14) Ibid.
- (15) Id., *Antheil*, in *Antheil and the Treatise on Harmony*, cit., II, p. 47.
- (16) Richard Taruskin, *Ezra Pound, Musical Crackpot*, in «The New York Times», 27 July 2003: <https://www.nytimes.com/2003/07/27/arts/music-ezra-pound-musical-crackpot.html>: consultato il 10.8.2023. Il riferimento è all'ensemble musicale New York Pro Musica, fondato nel 1952 inizialmente con il nome di Pro Musica Antiqua, e dedicato all'esecuzione di repertorio medievale e rinascimentale. La designazione sarcastica di “Hell Pro Musica” riflette la posizione critica di Taruskin rispetto alle esecuzioni di repertorio musicale “antico”, nell'ambito della prassi esecutiva “storicamente informata”!
- (17) Pound, *Varia*, cit., III, p. 131.
- (18) Cfr. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale I, Istituzioni, storia, strumenti critici. Fondamenti storici e metodologici della Filologia musicale*, Lucca, LIM, 2005.
- (19) Giacomo Baroffio: http://new.psallite.net/a/Alcune_riflessioni_a_due_voci_sul_canto_gregoriano_/20/9/: consultato il 10.8.2023.
- (20) Ezio Aimasso: <http://www.allegroblog.it/2019/02/18/il-canto-gregoriano-musica-o-preghiera/>: consultato il 10.8.2023.
- (21) https://www.youtube.com/watch?v=C29Rqnp-V_U&t=350s: consultato il 10.8.2023.
- (22) E si potrebbe tra l'altro avanzare la stessa osservazione anche riguardo all'interpretazione di ritmo libero proposta da Roncaglia: anche in quel caso, si potrebbero infatti proporre altre diverse esecuzioni, ugualmente in ritmo libero.
- (23) Gianfranco Contini, *Palazzeschi: il congedo poetico*, «Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura», a. 27, n. 322. 1976.
- (24) Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 2 ed., 2003.
- (25) Morton Feldman, *Interview with Françoise Esselier* (1970) Translated from the French by Ivan Ilić, «Tempo», vol. 69, n. 271, January 2015, pp. 48-56: p. 50. <https://www.cnvill.net/mfesselier.pdf>: consultato il 10.8.2023.

- (26) Id., *Current Trends in America*. Lecture given at the South African Broadcasting Corporation, Auckland Park, Johannesburg, July 1983. Transcribed by Rüdiger Meyer: <https://www.cnvill.net/mfjobur1.htm>: consultato il 10.8.2023.
- (27) Id., *Some Elementary Questions* (1967), citato in Howard Skempton, *Feldman's B Flat*: <https://www.cnvill.net/mfskempton.pdf>: consultato il 10.8.2023.
- (28) Morton Feldman: The Johannesburg Masterclasses, July 1983 Session 7: Works by Bunita Marcus <https://www.cnvill.net/mfmasterclasses07.pdf> consultato il 10.8.2023.
- (29) *Feldman on Feldman*. Lecture given at the South African Broadcasting Corporation, Auckland Park, Johannesburg, July 1983. Transcribed by Rüdiger Meyer: <https://www.cnvill.net/mfjobur2.htm>: consultato il 10.8.2023.
- (30) Morton Feldman, *Interview with Françoise Esselier*, cit.
- (31) Howard Skempton, *Feldman's B Flat*, cit.
- (32) Un breve scritto del musicologo ed esperto della scuola di New York James Pritchett, che contiene considerazioni interessanti in questo senso, si può trovare online all'indirizzo: <https://rosewhitemusic.com/piano/2015/10/07/a-question-about-rhythm-in-triadic-memories/>.
- (33) *Looking for the space between the notes*. An interview with Nils Vigeland about Morton Feldman: <https://www.cnvill.net/mf-interview-with-Nils-Vigeland.pdf>: consultato il 10.8.2023.
- (34) Nils Vigeland, *Morton Feldman I*: <https://www.nilsvigeland.com/writings/morton-feldman-i>: consultato il 10.8.2023.
- (35) Morton Feldman: *The Johannesburg Masterclasses*, July 1983 Session 2: Works by Graham Newcater, John Coulter & Hannes Gerber, Transcribed by Dirk de Klerk: <https://www.cnvill.net/mfmasterclasses02.pdf>: consultato il 10.8.2023.
- (36) Ludwig Wittgenstein, pagina di diario del 4 ottobre 1930, citata in Eran Guter, *The Good, the Bad, and the Vacuous: Wittgenstein on Modern and Future Musics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 73, n. 4, 2015, pp. 425-439 [originale in tedesco, citato in inglese, traduzione italiana mia].

RILKE E ALTRE VOCI. ELEMENTI DI “STILE TARDO” NELLE *CORRESPONDANCES* DI HENRI DUTILLEUX

Il titolo di questo intervento evoca una categoria ermeneutica assai produttiva, lo “stile tardo” (*Spätstil*), la cui gravidanza si deve alle pagine-apripista che Theodor W. Adorno le dedica in un saggio degli anni Trenta ricco di spunti, malgrado sia rimasto allo stadio di bozza(1). Cercherò di mostrare come il discorso sullo “stile tardo” – generalmente legato alle opere della vecchiaia o alla cosiddetta “tardività” – in realtà proietti una luce analitica anche su altre questioni, come quella, assai stringente e importante per lo stesso Adorno, della “tenuta organica” o della coesione dell’opera. In una parola: del suo essere una totalità. Nel far questo, riprenderò la lettura che un altro importante intellettuale del secolo scorso, a suo modo adorniano, Edward W. Said, ha fornito non solo dello “stile tardo” in sé, ma anche dei modi in cui un’opera letteraria o musicale può essere letta insistendo sui suoi punti di sutura o sulle sue strategie di contenimento, o ancora sulla presenza al suo interno di più “voci”(2). Said, com’è noto, ha chiamato “contrappuntistica” una critica siffatta(3). Il banco di prova sarà una delle ultime, grandi partiture di Henri Dutilleux, universalmente riconosciuto come fra i massimi compositori del Novecento, la cui proposta musicale, lontana dalla furia avanguardistica (e dalla sua paradossale oltranza) del secolo scorso, appare ancorata a un’idea moderna di stile e di tradizione(4).

Pertanto, in gioco vorrei porre due categorie o nozioni – lo “stile tardo” e il contrappunto –, l’una diagnostica e descrittiva, l’altra metodologica, per mostrare come concetti nati in ambito musicale possano essere fruttuosamente traslati nell’ambito di una più generica critica della cultura. A proposito del contrappunto, ci si potrebbe persino spingere oltre (e in qualche modo lo farò, solo evocando questa possibilità), e dire che, perlomeno in Said, si tratti di una categoria intimamente politica, legata a una precisa contingenza storico-culturale (nello specifico, la presa di posizione sul conflitto israelo-palestinese). Il fatto che lo “stile tardo” e il “contrappunto” derivino da un contesto musicale non deve ovviamente porre in secondo piano la loro specificità. Di “stile tardo” parliamo, attraverso Adorno, con un riferimento all’ultimo Beethoven, alla sua terza fase o “fase tarda”, in cui il linguaggio consolidato del compositore diventa chiaramente qualcos’altro (che per alcuni si spinge persino ai limiti dell’incomprensione); con “contrappunto” si designa una precisa tecnica musicale che prevede la possibilità di intrecciare in unico disegno più voci, nel rispetto della loro indipendenza: una “testura”, insomma, che di per sé esplicita i caratteri di costruzione e di edificazione che sono propri, potremmo dire, di qualsivoglia testo culturale. Nell’insistere sulla traslazione di categorie o tecniche specifiche lungo l’asse della critica della cultura, vorrei sottolineare, in partenza, che non si tratta di riferimenti metaforici: sia in Adorno che in Said viene conservata la loro origine musicale; la traslazione, se così vogliamo chiamarla, eventualmente le potenzia, le amplifica.

Come si diceva, le riflessioni di Adorno sullo stile tardo sono inserite in un ampio progetto di ricerca su Beethoven che prende corpo a partire dal 1934. È un anno significativo. Il nazismo è al potere e Adorno è in procinto di riparare negli Stati Uniti. Il libro resterà incompleto. I testi, le bozze e gli appunti saranno pubblicati postumi come corpus a sé nel 1993 per la cura di Rolf Tiedemann. Si resta senza dubbio impressionati da alcune affermazioni disseminate qua e là negli schizzi adorniani. Ad esempio, possiamo leggere che «La musica di Beethoven è l’immagine del processo secondo il quale la grande filosofia comprende il mondo» (B, 19); in essa – secondo un motivo importante degli scritti dialettici di Adorno – «la mediazione [...] è il tutto come forma» (*ib.*). Siamo nell’ambito di una teoria della forma come teoria della totalità. Questa forma per Adorno ha caratteri di immanenza: è in essa e attraverso essa che la filosofia – il concetto – abita, generandosi e rigenerandosi nell’opera. Per questo il discorso sul carattere immanente dell’opera, e quindi sulla sua storicità e sul suo essere espressione totalizzante di un momento concreto, passa inevitabilmente da un discorso sulla forma e sulla sua specificità. Non si dà analisi estetica senza un confronto col carattere estremamente specifico e tecnico dell’opera d’arte. Nello stesso tempo, in Beethoven – dice Adorno – siamo di fronte a un processo, a uno svolgimento che segue direzioni le più diverse. Fino a dire, in un passaggio impressionante per la sua nettezza, che «La musica di Beethoven è la filosofia hegeliana» (B, 23). Nello stesso tempo essa è più autentica della filosofia di

Hegel perché ha messo in evidenza l'artificialità del momento sintetico, della conciliazione identitaria: la forma che Beethoven ha dato via via alla sua musica non restituisce cioè un carattere definitivo, ma tiene in moto il processo, lo svolgimento, le aperture possibili, costantemente cercando di superarsi, senza mai arrivare a una sintesi che suonerebbe come falsa. È nel modo in cui Beethoven trasforma l'impianto classico della forma-sonata che Adorno vede la certificazione di questa differenza: Beethoven finirà per trovare insopportabile qualsiasi involucro formale dato a priori. E il suo stile tardo sarà, per il filosofo della scuola di Francoforte, il sigillo di una totalità che aspira a essere totalità, ma che pone se stessa costantemente in moto, in continuo autosuperamento. Vorrei restare un attimo su questo punto, per arrivare a dire, riferendomi a un'ormai classica periodizzazione, che se il Beethoven del primo e, in parte, del secondo periodo corrisponde alla filosofia di Hegel (anzi è la filosofia di Hegel), allora il Beethoven dello "stile tardo", che fai conti con una totalità possibile ma frantumata, corrisponde alla filosofia posthegeliana di Adorno, alla sua critica della conciliazione, alla sua dialettica negativa. È il caso di citare uno di passi più intensi degli appunti di Adorno, che precede di poco l'affermazione per cui la musica di Beethoven sia in tutto e per tutto la filosofia di Hegel. «La musica beethoveniana – scrive Adorno – presenta nella totalità della sua forma il processo sociale, e in modo tale che ogni singolo momento [...] diviene comprensibile soltanto in base alla sua funzione nella riproduzione della società come intera» (B, 22), cioè come tutto. Qui lo hegelismo è lampante, tant'è che poco dopo si legge: «La musica beethoveniana è [...] la dimostrazione che il tutto è la verità» (*ibidem*). Ma, aggiunge Adorno, la tipicità dello svolgimento di questa totalità in Beethoven sta tutta nella logica del *contrasto* che essa dispiega. Gli elementi che il compositore mette in gioco sono cioè caratterizzati da forti spinte contrastive, si pongono in netta contrapposizione tra loro, e da questo stesso urto derivano la loro identità di elementi, per così dire, strutturali.

È dunque lo "stile tardo" un sintomo di lacerazione, potremmo chiederci? Forse. Restiamo alla lettera di Adorno, intanto: «La forma beethoveniana è un tutto integrale, in cui ogni singolo elemento si determina in base alla sua funzione nel tutto solo nella misura in cui questi singoli elementi sono in contraddizione tra loro e si superano nel tutto» (B, 23). Questa contrastività tende, pertanto, a prendersi la scena – la sua raffigurazione può cogliersi nella frantumazione del discorso classico, nella scomposizione di una forma che non può dirsi più manifestamente coesa; il sigillo, dice Adorno, diventa la "sospensione" della verità: essa dev'essere continuamente trascesa perché non può darsi più a priori. Nel ricercarla c'è un moto di speranza, di utopia. La contrastività si oppone alla continuità, al transitare calmo degli elementi che compongono l'opera. Essa preannuncia, pertanto, una lacerazione più sentita, più esplicita. Ed è a questo punto che per Adorno si rende necessario parlare di uno stile diverso, di quello stile che certamente definisce l'ultimo, tardo Beethoven, ma che non va inteso come una cesura, bensì come il percorso inevitabile di una lacerazione che si era già palesata in precedenza. Così leggeremo anche l'ultimo Dutilleux.

La totalità non può che andare verso quella direzione. «La chiave per comprendere l'ultimo Beethoven – scrive Adorno – consiste probabilmente nel fatto che in questa musica la presentazione della totalità come già compiuta divenne insopportabile per il suo genio critico» (B, 24). Se cambiassimo i nomi dei protagonisti di questo giro logico, giungeremmo ad una verità storiografica (nei termini di storiografia filosofica) largamente accettata: "La chiave per comprendere Adorno consiste nella sua insopportabilità nei confronti di qualsivoglia totalità compiuta o data in anticipo". Insomma, la verità filosofica dell'ultimo Beethoven è la prefigurazione della dialettica negativa di Adorno. Ciò pone, come vedremo, qualche problema rispetto al nesso, forse troppo abusato, che lega Adorno alle avanguardie o, per meglio dire, al modernismo europeo della prima metà del Novecento.

La lacerazione è allora la verità al negativo, l'espressione del non-vero, come falso, come artificio identitario. Beethoven lo mostrerebbe pienamente nella sua rinuncia al carattere pacificato dell'opera e dei suoi elementi costitutivi. In cosa consiste allora lo stile tardo e in che modo esplicita questa tensione beethoveniana al non-conciliato? È possibile partire da un dato meramente esperienziale. Se siamo abituati al Beethoven più noto – quello della Quinta sinfonia o di sonate come *La Tempesta* (op. 31, n. 2) o la cosiddetta *Waldstein* (op. 53), o se abbiamo avuto la ventura di assistere a una rappresentazione del *Fidelio* –, l'ascolto un'opera tarda come la *Grande fuga* op. 133 per quartetto d'archi, delle ultime sonate o della *Missa solemnis* non può che suscitare sensazioni

contrastanti, se non altro perché la musica ci impone senza dubbio un ascolto più arduo. Peraltro, le fonti ci informano che molti ascoltatori dell'epoca ritennero quelle opere – specie gli ultimi quartetti – praticamente inascoltabili(5).

Tuttavia, la domanda di Adorno si rivolge, come sempre del resto, alla forma: che forma hanno questi lavori? Ecco la risposta, che suona già come un motto definitivo: «La maturità delle opere tarde di importanti artisti non somiglia alla maturazione dei frutti. Generalmente esse non sono tonde, ma corrugate, addirittura dilaniate» (B, 174). Si presentano, cioè, in tutta la loro disarmonia e persino brutalità: «sono solite fare a meno della dolcezza e rifiutano la mera degustazione; manca loro tutta quell'armonia che l'estetica classicistica dell'opera d'arte è abituata a pretendere e recano la traccia più della storia che della crescita» (*ib.*). Il carattere problematico di tale forma è assunto da Adorno come paradigma della lacerazione. Si tratta però di un punto di arrivo e non di un paradigma estetico. In tal senso, ciascuna opera tarda è irriducibile e uguale solo a se stessa. Nella misura in cui la tardività è vissuta dall'autore nella specificità del suo decadimento corporeo, siamo di fronte a un soggetto che, vivendo il suo dissolversi e il suo decadere, «si manifesta senza riguardo» e «spezza la rotondità della forma per amore dell'espressione di sé» (*ib.*). C'è, quasi per paradosso, un'oltranza del soggetto: da un lato, è la resistenza esercitata nei confronti della decadenza; dall'altro, è una sorta di trascendimento, di ribellione ai danni di una materialità costrittiva. Per questo motivo, l'immanenza concreta dell'opera tarda è sempre assai evidente, proprio nella lotta tra il dato materiale dell'indebolimento e dell'infiacchimento e il dato spirituale cui la forma, nel trascendere i contenuti, dà manforte.

Adorno indirizza questa particolare dialettica verso il rapporto, tutto da studiare, tra la soggettività in gioco nell'opera tarda e il nesso con le convenzioni. L'opera tarda, in virtù del suo gesto sprezzante nei confronti della rotondità, ingaggia una lotta con le convenzioni della tradizione: ma può farlo, suggerisce Adorno, solo perché le ha assorbite nel suo passato. Nelle opere del tardo Beethoven, d'altra parte, si trovano disseminate, pressoché ovunque, modi, pose, formule della convenzione. La loro presenza è però straniante o, perlomeno, problematica. Si manifestano – dice Adorno – come macerie: dal loro assorbimento si passa alla loro cruda estenuazione. Fra la loro apparizione, negli interstizi della loro presenza, sembra stare la soggettività. Le forme appaiono involucri vuoti, vitali solo perché oggetti di riferimento, ma in realtà sono sedimenti vuoti: «Toccata dalla morte, la mano del maestro libera le masse di materia cui dava prima forma; le fessure e crepe ivi presenti, testimonianza dell'impotenza finita dell'Io di fronte all'esistente, sono la sua ultima opera» (B, 178). Insomma, nell'opera tarda, cioè nel quadro di una totalità frantumata, si assisterebbe, per Adorno, a un conflitto permanente tra una soggettività senza riguardi e senza limiti (ma in realtà limitata dal pensiero della morte) e una serie di convenzioni ora spogliate di qualsiasi determinazione o funzione. Le rovine della tradizione diventano morti involucri e risultano dialetticamente slegate dalla soggettività che si esprime. Sono «schegge», dice Adorno. E poi aggiunge, complicando il quadro: «Come schegge, disgregate e abbandonate, alla fine si mutano improvvisamente esse stesse in espressione; espressione, ora, non più dell'Io isolato, ma della natura mitica della creatura e della sua caduta» (*ib.*). Pertanto, le convenzioni – quasi straniate da tutto il resto – recuperano espressività, ma è un'espressività relativa solo alla loro nuda e disorganica rappresentazione. Con una bella espressione, Adorno scrive che «la formula retorica liberata, staccata dalla dinamica, parla per sé» (*ib.*). Ma in realtà, tra le pause del suo apparire, passa attraverso di essa la soggettività autoriale.

Da qui, una lezione definitiva sul carattere di questa particolarissima totalità estetica. È nelle opere tarde – proprio perché in esse è palese – che il “tutto” diventa un'esplosione di frammenti. In atto è sempre un processo – perché per Adorno il Beethoven tardo continua a svolgere una costruzione, una totalità – ma in essa si verifica un'«accensione tra estremi che non sopportano più nessun centro sicuro e armonia derivante dalla spontaneità» (B, 178). La soggettività si pone tra questi estremi, ma la loro dislocazione produce un paesaggio di rovine, che sarebbe piaciuto a Walter Benjamin. E in effetti le opere tarde sono allegorie; nella fattispecie, chiude Adorno, «sono catastrofi» (B, 179).

Ora, volendo riassumere, non possono sfuggire due punti problematici.

Il primo è questo. Lo si può dire con le parole di Adorno: «Proprio nel punto in cui un tempo c'era totalità dinamica, ora c'è il frammentario» (B, 193), dunque la catastrofe. Beethoven lo sperimenta negli anni Venti del Diciannovesimo secolo. Ma l'alfabeto con cui Adorno descrive il dissolvimento

della totalità somiglia terribilmente a quello con cui il filosofo (e non solo) ha descritto la condizione dell'arte a lui contemporanea. Mi riferisco a quell'arte testimone del negativo in cui Adorno attribuisce, prima di decretarne l'inevitabile invecchiamento, un potenziale addirittura politico. Troppo semplicemente, in tal caso, si è parlato di avanguardia; più precisamente, si potrebbe oggi parlare del modernismo e fare qualche nome (da Kafka a Beckett). Ma incrociando queste riflessioni a quelle parallele di un Lukács che, a differenza di Adorno, vedeva nell'arte modernista la realizzazione di una decadenza già avviata dal naturalismo(6), possiamo forse chiederci se lo "stile tardo" di Beethoven non possa essere come il primo stadio di quella che sarebbe stata, successivamente, una universalizzazione del carattere frammentario dell'opera d'arte. Se, dunque, lo "stile tardo", in quell'occasione, non sia che il sintomo di un'alienazione avvenire, sostanziata in un'individualità sempre più scissa dall'ordine sociale. Forse lo stesso Adorno ci autorizza a una lettura del genere, quando, in uno degli ultimi frammenti, all'alienazione delle convenzioni unisce l'alienazione di una individualità che, non riconoscendosi più in alcunché, e anzi sentendosi ormai priva della sua causalità e del suo rapporto con gli altri elementi, si rassegna alla sua nullità. E allora, dice Adorno, «lo stile tardo è l'autocoscienza della nullità dell'individuale, dell'esistente» (B, 224). Un portato apocalittico in cui consisterebbe «il rapporto dello stile tardo con la morte» (ib.).

Un'ulteriore conferma potrebbe venire non solo dal fatto che per molti l'ultimo Beethoven sia la fonte o il modello delle grandi rivoluzioni novecentesche, ma anche dal modo in cui Mann, nel suo *Doktor Faustus*, ha rappresentato il carattere di un'opera tarda e apocalittica e ne ha mostrato gli effetti sugli ascoltatori. Aggiungo che le pagine del 1934 da cui siamo partiti erano note a Mann e che non poche parole adorniane penetrano nei passaggi più specificamente musicologici del romanzo. Il fatto che la problematica beethoveniana penetri nella grande allegoria manniana della fine della civiltà la dice lunga sulla possibile tesi di un inveramento dello stile tardo nel sentimento di una totalità ormai frammentata, implosa, irrecuperabile, messo a tema certamente dal modernismo europeo più radicale, ma anche da un autore, mi si passi il termine, sostanzialmente "classico" come Mann. Vorrei ricordare una di queste pagine, perché in effetti sembra di ascoltare, sullo sfondo, gli appunti di Adorno:

La ragione per cui Kretzschmar ne trattava in quella conferenza era la disperazione con cui fu accolta in primo luogo, se non esclusivamente, la fuga del finale. Quel brano era risultato terribile per il sano orecchio dell'epoca, che si ribellava a quanto l'autore, non costretto all'audizione, aveva avuto la temerarietà di escogitare: cioè una zuffa selvaggia di voci strumentali smarrite nelle supreme altezze e nelle massime profondità, voci figurate in modo svariato e incrociandosi con passaggi irregolari e attraverso dissonanze diaboliche, dove gli esecutori, poco sicuri di sé e di tutta la faccenda, avranno suonato in modo approssimativo completando la babilonia.(7)

Il secondo punto, che peraltro ha affascinato uno studioso importante di Beethoven come Maynard Solomon, riguarda l'opportunità di vedere nello stile tardo una tendenza spiccata alla manipolazione del materiale, cioè il suo carattere laboratoriale(8). Probabilmente anche in questo caso Beethoven risulterebbe un precursore delle tecniche più care allo sperimentalismo (se non vogliamo utilizzare la parola avanguardia). Ma certamente qui è in gioco il "senso della fine" o, per meglio dire, una domanda estetica: "come finire?". L'opera tarda – Solomon scrive delle pagine memorabili sulla Nona sinfonia(9) – sarebbe in tal caso l'espressione di una "narratività alternativa" o del mantenimento costante di questa stessa potenziale alternativa. Come scrive Solomon – ed è interessante estendere a opere non solo musicali questa possibilità analitica – «per alcune delle ultime opere di Beethoven esist[e] una pluralità di alternative potenziali, le quali possono, a seconda dell'intuito, della contingenza e del caso, pervenire all'attuazione o restare latenti»(10). Attraverso esse, insomma, si pone la questione «di cosa costituisca un'opera finita»(11); che idea di integrità formale viene fuori dall'opera tarda o da opere che sembrano entrare in rapporto col pensiero della fine e quindi, direbbe Adorno, col pensiero della morte e dell'annullamento dell'individualità. Il nodo è pertanto comprendere in quale misura questa tendenza alla lacerazione non sia un dato potenzialmente universale dell'opera d'arte moderna e in che termini specificare la sua adesione allo stile tardo. È un nesso materialista o immanente, in fondo, a permetterci di non generalizzare:

perché la lacerazione dell'opera d'arte tarda – Adorno ce lo ricorda – corrisponde al dissolvimento di una soggettività in pericolo, al suo presentimento della catastrofe. Ciò che viene trasformato esteticamente è, insomma, il tracollo della vita, l'avvicinarsi della morte: qualcosa che, come sembra insistere Adorno, ha a che vedere sostanzialmente col deperimento materiale del corpo. In sé, però, lo stile tardo sarebbe una sublimazione non repressiva di questo dato, un tentativo utopico di ricongiungimento con una totalità a cui tendere, se non altro in quanto sigillo di una chiusura, di una fine che darebbe senso a tutto il resto. Ipotesi senza dubbio suggestiva e che andrebbe suffragata guardando alle opere dei “grandi vecchi” – com'è stato fatto, in Italia, da Luca Lenzini a proposito di una serie di poeti italiani(12) – e alla particolarità, sia materialistica che spiritualistica, della loro proposta tarda, nella quale la soggettività non solo tenderebbe a un rapporto diverso con la convenzione, ma risulterebbe tutta tesa a estenuare la dialettica tra lacerazione e reintegrazione in un destino(13).

Scrivendo di stile tardo, Edward W. Said, insiste sul suo carattere eretico e antagonistico. La ricognizione che egli propone di diverse esperienze di tardività – da Richard Strauss a Glenn Gould, da Mozart a Tomasi di Lampedusa, il cui *Gattopardo* sarebbe l'emblema di una caducità di classe vissuta attraverso il ricorso a una forma aristocratica di scrittura e di romanzo – è depositata nelle pagine di un libro postumo, *Sullo stile tardo*(14). Il senso dell'imminente morte – Said scompare nel 2003 per leucemia – traspare in queste pagine in modo assai netto. Ma queste analisi permettono di ampliare senza dubbio la prospettiva di Adorno e di radicalizzare quel dinamismo dell'opera tarda capace di restituire tensioni dialettiche spesso irrisolte. L'opera tarda esalta ciò che Said attribuisce, quasi per costituzione, alla letteratura e in particolare al romanzo: la necessità di vedervi il riflesso di una complessità irriducibile, una pluralità di voci che si incontrano e scontrano e che definiscono il testo come un'arena di conflitti. È lo scontro di punti di vista a far sì, secondo Said, che il testo letterario incorpori la logica complessiva e conflittuale della società. Se si vuole è una versione aggiornata del concetto di polifonia di Bachtin. Said ricorre tuttavia a un termine musicale per esemplificare questa idea: il termine “contrappunto”, come già anticipato. Il romanzo e, più in generale, l'opera letteraria, al pari di una composizione polifonica, è un tessuto a più voci, capace di conquistare un'unità di senso e di accordare ai diversi punti di vista una parziale autonomia. La riuscita di questo complesso edificio polifonico può tuttavia incontrare diversi problemi – al pari di quanto accade a un compositore nel progettare un'architettura contrappuntistica o una partitura sinfonica –, problemi dovuti alle tante strade che gli elementi costitutivi dell'intelaiatura possono percorrere o meno. Nello “stile tardo”, seguendo Adorno, queste liberazioni inconsulte, senza freni, della particolarità tendono a esaltare il gioco polifonico interno dell'opera, ma anche a esasperarlo e a esibire il suo fallimento. Si tratta però sempre di una dialettica tra liberazione e costrizione: nell'opera d'arte non si dà libertà assoluta di un elemento se non nel rapporto costrittivo con tutti gli altri. Anche nelle opere più rivoluzionarie – pensiamo a un caso adorniano: lo sconvolgimento dell'armonia tradizionale operato da Schoenberg all'inizio del Ventesimo secolo o la poetica della frammentarietà e del silenzio messa in campo da Webern – sussiste la necessità di un ordine che salvaguardi il caos e che dia all'opera stessa una sua coerenza, per così dire, sistematica. La dodecafonia nasce da questa esigenza.

Il punto, tuttavia, per Said è che l'opera d'arte e, nello specifico, il testo letterario vadano intesi anzitutto come totalità in costruzione e che in questa edificazione dello spazio romanzesco si dispone una pluralità di voci, di punti di vista, che rimandano alla presenza “laica” di un universo sociale stratificato. Said, che marxista non è(15), non intende riformulare una sorta di “rispecchiamento” lukacsiano e non si spinge a vedere in questa polifonia un conflitto di classe, ma preferisce parlare di voci sepolte e silenziate, che tuttavia riemergono nello spazio della totalità. Il contrappunto è la verifica di voci ridotte al silenzio, potenzialmente liberate da uno sguardo critico attento. Trovo in un altro teorico del secolo scorso la formula più netta di questa visione: Franco Fortini, in uno scritto del 1989, parla del testo letterario e dell'opera d'arte come *depositum historiae*, cioè come deposito di storia, come contenitore dinamico di presenze evidenti o taciute, la cui ricchezza va evidenziata, posta in rilievo, prelevata(16). Per Fortini è l'extratestuale, le condizioni di possibilità del testo, a costituire la fonte di cui troviamo, tuttavia, solo all'interno del testo. Per Said, allo stesso modo, il contrappunto coincide con l'agire del critico, che da una totalità apparentemente marmorea desume i percorsi più diversi, le strade intraprese o non intraprese, le

particolarità pienamente espresse o meno. Il testo viene così a rappresentarsi come un organismo stratificato di senso, che tuttavia tende a lasciare sullo sfondo una quota di “inespresso” (utilizzo un termine che troviamo persino in Gramsci(17)) o una quota di irrealizzato: sono a quelle voci silenziate che il contrappunto di Said anzitutto guarda. E, potremmo dire, ma è tutto da verificare, che quelle stesse voci nello stile tardo riescano talvolta a realizzarsi e a farsi presenti, proprio in virtù di quell’istinto sovversivo della soggettività che rende l’opera molto più evidente nella sua costruzione intima, molto più propensa a mostrarsi nella sua interna architettura.

Con un salto in avanti nel tempo, chiediamoci allora quale senso possa avere oggi – a modernità per alcuni dissolta o a postmodernità avanzata per altri – l’interrogazione filosofica animata dallo “stile tardo”. Nel settembre 2003 i Berliner Philharmoniker, sotto la direzione di Simon Rattle, hanno presentato uno degli ultimi lavori di Henri Dutilleux (nato nel 1916 e scomparso nel 2013), senza dubbio uno dei massimi compositori del Novecento, per alcuni (ad esempio, per l’estensore di queste note) l’ultimo dei grandi. *Correspondances*, scritto per soprano e orchestra, è un ideale poema sinfonico in cinque quadri, ciascuno dei quali presenta testi in francese di varia estrazione (tra il secondo e il terzo è collocato un interludio orchestrale). Si inizia con versi di Rilke, si procede con quelli di Prithwindra Mukherjee, a seguire con una sorta di biglietto di ringraziamento scritto da Aleksandr I. Solženicyn e indirizzato a Mstislav L. *Rostropovich e a sua moglie Galina Vishnevskaya*, per poi tornare ancora a Rilke (un testo scritto originalmente in francese) e chiudere con una pagina di Vincent van Gogh rivolta al fratello Theo. Il carattere composito dei testi scelti restituisce l’idea di un *bricolage* senza dubbio suggestivo, la cui tenuta sembra garantita dall’idea di corrispondenza che dà il titolo all’opera. All’ascolto questa frammentarietà, che offre obiettivamente un’idea di programmatica lacerazione (o di varietà, per essere più morbidi), risulta essere tuttavia risolta da una specie di dinamismo spaziale che prende corpo sin dal primo brano, *Gong (I)*, con la funzione di portare l’ascoltatore verso una dimensione pressoché atemporale, dilatata e senza punti di riferimento, se non quelli stabiliti dalla voce, il cui carattere alienato (di un’alienazione placida, si direbbe) spicca senza sforzi.

Qui emerge il carattere specifico della musica di Dutilleux, la sua “formatività” materica che pare estroflettere il farsi del discorso musicale in un incontro/scontro con l’esplorazione timbrico-mimetica, senza schemi che possano apparire preconetti, salvo poi coglierli nel loro darsi come disegno (o tentativo di disegno) al quale obbedire. È lo stesso compositore a dirlo, in un libro-intervista che precede di qualche anno la composizione di cui stiamo parlando:

Moi, je cherche mes propres formes. Ce que vous évoquez, ce sont des tentatives, des expériences qui souvent, par mimétisme, effectivement, suscitent très vite en cascade une série de contrefaçons. J’ai le plus souvent, au contraire, une position de défense à l’égard de ce genre de démarche. A partir du moment où elle est le fruit de l’imagination du voisin, elle est son bien et ne me tente pas.(18)

Nello stesso tempo, in *Gong (I)*, questo materismo della mimesi è oggetto di riduzione, cioè di una sapienza compositiva assai raffinata nell’orchestrazione, sicché ogni oggetto timbrico, ogni forma disegnata, impone la sua presenza (per poi rarefarsi, su indicazione stessa della partitura) in qualche modo liberandosi, di volta in volta, dalla prigionia della struttura. Come nelle opere dello “stile tardo” indagate da Adorno, qui la particolarità – che certo non è più convenzione (ma sul punto ritorneremo, perché Dutilleux sorprende quando ormai i giochi sembrano chiusi), bensì elemento strutturale che pare disperdersi, pur conservandosi e riapparendo non solo sotto forma di eco o ritorno dell’identico – si stacca dal tutto presentandosi nella sua supposta nudità, salvo poi immergersi nuovamente nella totalità che ha contribuito a disegnare.

Nell’incipit di *Correspondances* (miss. 1-3; cfr. Fig. 1), l’orchestrazione di Dutilleux restituisce questa specifica dialettica: la costruzione timbrica, dovuta all’accostamento senza dubbio laboratoriale di strumenti fra loro lontani (il tremolo dei clarinetti nel registro basso, insieme a quello dei timbales e del piatto sospeso, sostenuto solo nella prima battuta – quasi una *mise en abyme* – dalla marimba), sfuma sotto un pedale dei contrabbassi alimentato dai suoni armonici, altro elemento, per così dire, strutturale che ritroveremo lungo tutto il brano, sempre in apparente conflitto col movimento tremolante dei fiati e delle percussioni; la coesione è inoltre garantita, ma solo per una battuta che si prolunga brevemente nella successiva (miss. 1-2), dagli ottoni, che

peraltro giocano con un *glissando* in doppia direzione affidato ai tromboni, sorta di corrispettivo timbrico del *glissando* parimenti esibito in apertura dai contrabbassi in pizzicato (nella regione più grave, peraltro).

The image shows a page of a musical score for 'Correspondances: Gong (1)', measures 1-3. The score is written for a large ensemble. At the top, the time signature is 9/8 and the tempo is marked as quarter note = 40. The instruments listed on the left are: 2 Clarinettes, Clarinette basse, 3 Cors, 3 Trombones, Tuba, Timbales, Cymb. susp. médium, Marimba, Harpe, Voix, and Contrebasses. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *subito*, *ppp*, *sf*, *f*, *dim. molto*, *pp*, *perdendosi*, *gliss.*, *bag. douces*, *ff (non arpégé)*, *p*, *unis.*, *pizz.*, *div.*, and *gliss.*. The bottom part of the score shows the double basses with 'pizz.' and 'gliss.' markings.

Fig. 1: *Correspondances: Gong (1)*, miss. 1-3.

Ora, questa struttura tradica – il *perdendosi* (così in partitura) dei tremoli, le note tenute dagli archi, gli ottoni in assetto da sostegno – appare come la somma di tre diversi gesti, che pure articolano una qualche unità, senza dubbio verificata dall’armonia: archi e ottoni presentano, colorata dagli

armonici, un accordo di undicesima la cui base è una settima di dominante (che diventa tredicesima grazie all'arpa e alle percussioni), mentre i fiati articolano, per ragioni di movimentazione timbrica, una seconda maggiore. Ma il punto è che questa particolare rarefazione, che mostra, come abbiamo visto, un'architettura assai elaborata, si spegne, introducendola, con l'avvio del testo rilkiano e l'entrata in gioco della voce, che non a caso isola, con una terza maggiore che richiama l'apparato armonico prima descritto, la parola «Timbre». Alla quale segue, con la ripresa del disegno orchestrale triadico, una prima arricchente specificazione: «qui n'est plus par l'ouïe mesurable». Il testo scopre, insomma, il disperdersi delle parti in causa, dando loro una giustificazione, al di là della scomparsa a cui sono costantemente destinate: è l'*ouverture* all'intero mondo delle *Correspondances*, animato da una dialettica della presentazione, della scomparsa e del riapparire che svolge, senza dubbio, il tema della lacerazione e della morte – temi tipici dello “stile tardo” e della sua idea di decadimento – e la profonda necessità di un moto di riunificazione che lasci convivere, sempre in conflitto, i suoi elementi particolari.

La scelta del testo di Rilke – anch'esso “tardo”, del 1925 – è programmatica:

Nicht mehr für Ohren...: Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört.
Umkehr der Räume...**(19)**

È in gioco, insomma, un elemento materico che sovrasta la materia stessa, una sorta di oltranza che spinge oltre i limiti del consentito il suono, per convertirlo in uno spazio nuovo, in una dimensione che lo conserva nei termini di ampliamento. Può essere questa un'allegoria della morte che abita le opere dello “stile tardo”? Senza dubbio, siamo di fronte a quella demolizione della totalità che non produce, tuttavia, distruzione e nichilismo, ma l'estroflessione di una possibilità utopica che nasce dall'attiva contemplazione (già di per sé un atto progressivo) delle rovine.

L'immagine di movimento che il tremolo di *Gong (1)* ha, per così dire, sussurrato in apertura, si prende tutta la scena nel secondo quadro, *Danse cosmique*, su testo di Mukherjee, sempre affidata al registro grave dei contrabbassi e alle percussioni, con un incremento delle presenze strumentali che diventa pervasivo (si vedano i ghirigori dei fiati alle miss. 15-19 e 21-23, anticipati dai minimi segnali terzinati delle percussioni alle miss. 10-11). Siamo di fronte a uno degli esercizi stilistici più virtuosistici, non solo sul piano timbrico, dell'intera partitura. Ma tale manierismo estenuato si stempera in ragione di quella particolare gestione dialettica del materiale che abbiamo prima cercato di descrivere: un confluire di tutti gli elementi in un vortice spazio-timbrico che pare assegnare loro un'unità di intenti.

Questo modo di procedere, con le sue intime conseguenze strutturali che andrebbero indagate con molta attenzione sin nei dettagli, sembra contrassegnare le intere *Correspondances* fino al penultimo quadro, variamente esplicitandosi nell'*Interlude* che segue la *Danse cosmique*, nel brano su testo di Solženicyn e nel secondo *Gong*, molto più elaborato del primo. Il colpo di scena è dunque affidato a *De Vincent à Théo*, l'ultimo brano. Perché? La ragione può forse intendersi a partire dal ragionamento adorniano a proposito dell'esplosione di elementi in apparenza residuali, fino a quel punto marginalizzati o apparsi in latenza, che aparendo come vere e proprio schegge imprimono un'accelerazione dialettica sorprendente, ricollocando la partitura su un orizzonte storico diverso. Rispetto a tutti gli altri, l'ultimo quadro delle *Correspondances* è un brano neoclassico. Tuttavia, non si tratta di un voluto arcaismo o di un *pastiche* neoclassico: è la possibile evoluzione di ciò che abbiamo fino a quel momento ascoltato, nei termini di una forza inespressa, che pure c'era, era presente, ora liberatasi e divenuta evidente. Le prime 9 misure presentano un contrappunto a due e poi tre voci di grande bellezza (soprano, viole e violoncelli: i due archi restano all'unisono – qualcosa di scandaloso per le convenzioni dello sperimentalismo contemporaneo – fino alla mis. 7), sul quale via via si innestano, con molta moderazione, i fiati. Siamo proiettati in una dimensione sonora senza dubbio diversa dalla precedente, in cui vige, potremmo dire, un regime di *reductio*: non si tratta di mera semplificazione, ma di una liberazione dalla livida atmosfera del *Gong*, come se il gesto, col suo carico timbrico, evolvesse in direzione di una linearità trasparente.

Fig. 2: *Correspondances: De Vincent à Théo*, miss. 1-9.

Ora, si potrebbe obiettare che scelte espressive e compositive del genere si trovano anche in altri brani di Dutilleux, in cui peraltro è quasi sempre esplicita la volontà ideologica di collocarsi ancora in quel che chiamiamo modernità musicale. Se si prende in considerazione un lavoro come il Concerto per violino e orchestra *L'Arbre des Songes* (1983/1985), la sintassi del compositore francese si riconosce attraverso i termini che abbiamo in qualche modo descritto. Ma se si ascolta un brano giovanile come *Mystère de l'Instant* (per 24 archi e percussioni), scritto nel 1954, all'età di trentotto anni, si scopre che la tensione quasi monodica che troviamo nel finale delle *Correspondances* costituisce un sintomo stilistico importante della poetica di Dutilleux. In tal caso, lo "stile tardo" – categoria duttile, che si presta a essere rinvigorita da ulteriori innesti filosofici – presupporrebbe l'emersione del particolare portato ideologico dello stile compositivo dutilleuxiano, cioè proietterebbe lungo l'orizzonte del *suo* Novecento la posizione di un musicista che, per dirla con una battuta, crede ancora in una certa idea di modernità e che rigetta la narrazione egemone dell'avanguardia più agguerrita (o di quella che, a conti fatti, nella storia musicale del secolo scorso è un'ossimorica eterna avanguardia). E tale emersione è un ritorno, in forma esplicita, seppure diversa, di pulsioni che sono attive già nei primi lavori, non solo in quelli per ampie formazioni, ma anche nella sorprendente *Sonata per pianoforte*, datata 1947/1948. Insomma, lo "stile tardo" permetterebbe la presentificazione trasparente di un'identità musicale che, attraversando il secolo, si è imposta nelle forme di una resistenza al postmoderno e alle lusinghe di uno sperimentalismo vuoto.

Occorrerebbe verificare – e lo si farà altrove – se lo "stile tardo" non possa dunque rivelarsi come il luogo al quale si approda alla fine di un percorso e che permette una piena emancipazione di tutte le istanze poetiche attive nella ricerca stilistica di un'intera vita. Qui suggeriamo che tale luogo è anche la sede dell'ideologia autoriale, intesa come elaborazione permanente di una proposta che si colloca storicamente in una data contingenza. Per dire che *Correspondances* testimonia l'esistenza e la possibilità di un'identità musicale, quella di Henri Dutilleux, che ha scelto di percorrere una strada solo apparentemente meno radicale rispetto a quella delle più blasonate avanguardie seconduvecentesche: ha optato, ad esempio, per il mantenimento di una discorsività musicale non disgiunta dalla nettezza della scrittura, e ha collocato lo sperimentalismo timbrico su un versante laboratoriale che non può prescindere dalla condivisione, diremmo umanistica, dell'esperienza sonora. Si tratta di una scelta che si pone in uno spazio diverso da quello immaginato da Adorno – la cui proposta, sia detto chiaramente, non può essere volgarizzata nei termini di una difesa a oltranza del lessico avanguardista –, ma che allo stesso tempo costituisce un modo per manifestare

un'opposizione al liquefarsi del moderno, il cui alfabeto musicale Dutilleux ha contribuito a mantenere vivo e vegeto, dando, come abbiamo visto, alla sua proposta un valore anzitutto storico-umano. Che ciò si riveli in maniera più trasparente nelle ultime opere, è il segno non di una solitaria protesta, ma di una raggiunta unità. A differenza di altri compositori, che nella tardività hanno sperimentato l'ironia e il nichilismo postmoderno (penso a Schnittke su tutti), Dutilleux ha colto negli esiti tardi del suo lavoro una conferma di quel che storicamente è stato, sin dalle prime opere, il suo messaggio compositivo.

Marco Gatto

Note.

- (1) Th.W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica* [1993], a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2001, in part. pp. 175-224. Le successive citazioni saranno indicate direttamente nel testo con la sigla B, seguita dal numero di pagina.
- (2) E.W. Said, *Sullo stile tardo* [2006], Il Saggiatore, Milano 2009.
- (3) Cfr. Idem, *Cultura e imperialismo* [1993], Gamberetti, Roma 1995, oppure *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni* [2004], Il Saggiatore, Milano 2007.
- (4) Studieremo *Correspondances pour soprano et orchestre* (2002-2004), con riferimento alla partitura pubblicata da Schott nel 2009.
- (5) Mi permetto di rinviare a M. Gatto, *Stile tardo e frantumazione della totalità. La Grosse Fuge op. 133 di Ludwig van Beethoven*, "L'ospite ingrato", n. s., 4, 2017, pp. 77-102.
- (6) Ad esempio ne *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi 1957, che, com'è noto, Adorno recensisce duramente (cfr. *Conciliazione sforzata*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi 1979, pp. 238-266).
- (7) Th. Mann, *Doctor Faustus*, Mondadori, Milano 1949, p. 65.
- (8) M. Solomon, *L'ultimo Beethoven. Musica, pensiero, immaginazione* [2003], Carocci, Roma 2010.
- (9) Ivi, pp. 241-257.
- (10) Ivi, p. 243.
- (11) *Ibidem*.
- (12) L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet 2008.
- (13) Mi sembra, a conti fatti, che lo stile tardo, su cui a mio parere sarebbe molto opportuno lavorare in sede teorica per un ampliamento e una verifica delle sue facoltà analitiche, confermi una certa visione dialettica dell'opera d'arte che troviamo in pensatori anche molto diversi come Adorno, Lukács, Benjamin – una visione che vede nel prodotto estetico una totalità in movimento, cioè una totalizzazione che si sviluppa prendendo certe strade e lasciandone sullo sfondo altre, le quali si depositano alla stregua di possibilità inesplorate.
- (14) E.W. Said, *Sullo stile tardo*, cit.
- (15) Sulla questione rinvio a M. Gatto, *L'umanesimo radicale di Edward W. Said. Critica letteraria e responsabilità politica*, Mimesis, Milano 2012.
- (16) F. Fortini, *Opus servile* [1989], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1641-1652.
- (17) Sul tema mi si consenta di rinviare a M. Gatto, *Critica dell'inespresso. Letteratura e inconscio sociale*, Quodlibet, Macerata 2023.
- (18) Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons. Entretiens avec Claude Glayman* [1993], Actes Sud, Paris 1997, p. 170.
- (19) In partitura, nella traduzione francese di Jean-Yves Masson: «Timbre / qui n'est plus par l'ouïe mesurable. / Comme si le son qui nous surpasse de toutes parts / Était l'espace qui mûrit». Cfr. Rainer M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, Einaudi, Torino 2000, pp. 558-559.

CONTROCANTI OGGETTIVI ORALITÀ OGGETTIVISTE E DISPOSITIVI INTERMEDIALI NELLA POESIA FRANCESE CONTEMPORANEA

1. Post-genere e intermedia: poetiche aperte

Affrontare oggi la questione della poesia e della musica in Francia, richiede necessariamente una visione d'insieme che non si limiti all'osservazione del *mondo della musica*, del *mondo della poesia*, e di un supposto interregno. Questo perché le esperienze di ibridazione dei linguaggi poetici e musicali avvengono oggi in un campo intermediale aperto, post-generico, 'generale', che fa proprie una serie di posture di sperimentazione pluridisciplinari assimilabili a quelle dell'arte contemporanea. Questo campo di sperimentazione però non è emerso come coda di un movimento di avanguardia specifico, seguendo una linea di sviluppo teorico unidirezionale. Al contrario, sembra che in Francia una grande varietà di modi di fare poesia, anche opposti tra loro nel corso degli anni sessanta e settanta, abbia prodotto una convergenza di elementi tecnico-teorici che caratterizzano oggi un campo di sperimentazione estremamente variegato. Una visione radicalmente storicistica potrebbe supporre infatti una continuazione delle poetiche testualiste in prosa opposte a una continuazione delle esperienze intermediali sonore e visive. Ma una tale prospettiva elidirebbe i continui passaggi e le intersezioni che si sono generate tra queste due grandi linee direttrici che caratterizzano lo sviluppo della poesia francese a partire dal dopoguerra. Le une vanno di certo ricondotte allo sviluppo delle concezioni della prosa, dai quaderni di Michaux ai *Tropismes* di Sarraute, da *Nioque* di Ponge ai *Dépôts* di Roche, ai *Mobiles* di Butor ecc. Le altre sono da localizzare nella scia della poesia sonora e visiva internazionale, da Chopin e Heidsieck, passando per il concretismo brasiliano, fino a Fluxus. Tuttavia, se nel corso degli anni sessanta e settanta queste pratiche restavano, in apparenza radicalmente separate, in seguito diventa sempre più difficile garantirne il distacco in categorie. Vi è, in un certo senso, una sovrapposizione costante tra quelle letterature post-generiche che Alferi e Cadiot hanno proposto di chiamare *OVNI* (Oggetti Verbali Non Identificati)(1), o persino quelle forme che Gleize definisce con il termine di postpoesia, e le pratiche intermediali che agiscono al di fuori dal libro, o che ne ampliano il funzionamento tradizionale.

Nel 2010 Jean-Marie Gleize notava che la poesia in Francia stesse attraversando un periodo di 'balcanizzazione', cioè una fase di frammentazione in micro-territori teorico-pratici, essenzialmente ostili tra di loro(2). Nello stesso testo Gleize si contraddice leggermente, notando che numerose di queste micro-aree si intersecano e persino si sovrappongono tra loro. Così, laddove Gleize vede un'inconciliabile opposizione di principio tra le pratiche che nomina *neopoesia* (coloro che insistono a rivendicare per le loro pratiche sperimentali, anche le più estensive, la « terribile etichetta » di poesia) e quelle della *postpoesia* (che pretendono di agire in un territorio esterno e non sentono più il bisogno insistere su qualsivoglia criterio di specificità che le rileghi alla poesia), le opere, la critica e gli stessi autori citati sembrano navigare tra queste polarità con posture molto più comunicanti di quanto possa sembrare. Per fare un esempio: Anne-James Chaton, se si volesse seguire Gleize, sarebbe un eminente esponente della *neopoesia* (poeta sonoro, per di più). Egli fornisce tuttavia con i suoi *Portraits* uno degli esempi più pertinenti di 'dispositivo poetico' per Christophe Hanna(3) (prefatore del libro di Gleize), sicuramente ascrivibile al novero dei *postpoeti*. Lungi dall'invalidare il lavoro acutissimo (seppure a volte visibilmente idiosincratico) di Gleize, questo inciso vuole sottolineare il superamento (magari temporaneo?) di posture d'ostilità inconciliabili, battagliere, insomma ostentatamente avanguardiste nel senso improduttivo e categorico del termine. Il che non vuol dire che le proposte di Gleize non siano pertinenti, bensì che vadano considerate più come polarità che come frontiere di campo, inflessioni e tendenze più che contenitori critici stagni. In altre parole, i gesti radicalmente dimostrativi (la formulazione dell'idea di prosa di Ponge, l'abbandono della poesia in favore della fotografia per Roche) lasciano il passo a un campo magnetico di pratiche eterogenee, comunicanti seppure a volte avverse, che sa navigare e fare esperienza delle tecniche e degli orizzonti politici e formali rimessi in gioco in ogni produzione specifica. Coesistono così persino nella produzione di uno stesso autore come Pierre Alferi la lirica

di evidente stampo metricistico, la sperimentazione cine-poetica, la poesia visiva nella pratica del disegno, il romanzo di fantascienza, e l'attività di paroliere per canzoni(4). Christophe Tarkos ha fondato tutta la sua poetica in un continuo andirivieni tra forme di performance orale improvvisata e scrittura in prosa, esplorando tuttavia la collaborazione con musicisti, la scrittura operistica, la realizzazione di film e la pratica del disegno(5). Hanna passa con agio dalla performance orale di *Agence d'évaluation générale* alla scrittura d'inchiesta di *Les Berthiers*, alla critica letteraria di *Nos dispositifs poétiques*. Chaton è poeta sonoro sul palco con Alva Noto e Andy Moor, poi artista visivo in residenza a Villa Medici, poi romanziere sperimentale con l'editore P.O.L.. Si badi però che questo superamento, ovviamente, non coincide con una pacificazione generale del panorama poetico francese. Nulla vieta infatti a Jacques Roubaud di lagnarsi su *Le Monde Diplomatique* di una supposta dissoluzione della pratica poetica tradizionale in ogni sorta di barbarismo extrapoetico (dai poeti *vroum-vroum* – sonori – agli slammer partigiani del *VIL* – verso internazionale libero – agli impostori del *documento poetico*)(6). E nulla vieta poi a Christian Prigent di rispondergli per le rime in una tenzone degna dei migliori profili Facebook(7) (si noti che il primo è nato nel 1932, il secondo nel 1945). Ai margini, o forse in realtà molto più al centro rispetto a queste posture asserragliate di difesa territoriale, esiste, come dice Jérôme Game una « generazione che si allunga – senza disperdersi – in tutte le direzioni: musica, performance, immagini, teatro, danza, e ognuna di queste pratiche dà luogo a molteplici intrecci nei quali la scrittura cerca di fabbricarsi *nel rapporto che intrattiene con ciò che non è.* »(8) (corsivo di chi scrive). A questa varietà di pratiche corrisponde una varietà delle teorie che tentano di renderne conto abbandonando l'impianto critico di struttura tipologica che riorganizza le produzioni per affinità e divergenze, per aprire percorsi epistemologici che possano contravvenire al pensiero tipologico stesso. In poche parole, vi è una proliferazione di studi che mirano a costruire strumenti di apertura (di fuga interna, di disposizione, di contestualizzazione, di spostamento) più che contenitori critici definiti. Gleize, interessandosi al grado di possibilità di uscita della poesia da se stessa formula concetti determinanti per ripensare la prosa. Hanna smonta l'idea di *specificità* della poesia e formula il concetto di *dispositivo poetico*. Leibovici conia il termine di *documento poetico* e di *operazione di scrittura*(9). Con il termine di *letteratura esposta* Rosenthal e Ruffel inaugurano un lavoro di critica che genera strumenti per osservare le pratiche post-generiche che agiscono in forma installativa(10). Jérôme Game conia il sintagma di *poesia sotto influenza* per quelle pratiche di poesia che nascono nel mondo dell'arte contemporanea, in gallerie o istituzioni museali(11). In un tale contesto vengono di fatto messe da parte le questioni essenzialiste che hanno animato le *querelles* letterarie del passato (da quella *des Anciens et des Modernes* ai suoi *re-enactment* avanguardisti), per passare a una visione d'insieme più simile a quella che Genette definiva con il termine di *poetica condizionalista*(12). Poco importa se tale o tale altra opera che si etichetta 'poesia' (o è socialmente riconosciuta come tale) è di fatto letteraria, plastica, musicale, installativa o teatrale, ciò che conta sembra essere più la modalità degli interventi, degli incastri e delle alchimie creative che ogni progetto poetico mette in moto in un regime di « egualitarismo radicale delle arti »(13). Questo approccio, che potremmo definire *continuista*, è a ben vedere un'evoluzione diffusa del concetto di *intermedia* che l'artista Fluxus Dick Higgins coniò nel 1965, notando già allora come tale maniera di concepire la creazione fosse « [...] più o meno universale nel campo delle arti, dacché la continuità piuttosto che la categorizzazione sembra imporsi come tratto distintivo di una nuova mentalità »(14).

2. Semionauti nella grande paratassi

Nella sovrapposizione e nelle varie sfumature che si generano tra post-genere e intermedia, emerge quindi un campo di ricerca slegato da preoccupazioni identitarie che agisce sotto influenza di un regime estetico non distante da quello dell'arte contemporanea, facendo proprie le teorie della non-arte e del ready-made, le posture appropriazioniste tipiche delle arti plastiche e le pratiche di lavoro collettive o sito-specifiche, sperimentando – sia detto *en passant* – non solo una rinnovata potenza di sconfinamento tematico, ma anche un più felice contesto socio-economico di produzione e diffusione. Ma cosa significa nello specifico, per le pratiche letterarie e per la poesia, agire in un tale campo, rinunciando ad affermare una propria specificità (sia essa etimologica, fondata sulle

teorie tradizionali dell'oralità, sull'ancoraggio a un'arte verbale, sulle teorizzazioni delle avanguardie verbo-visive) laddove i supporti si moltiplicano e si sovrappongono?

Se si guardasse il campo intermediale di cui sopra attraverso il prisma della storia dell'arte, si potrebbe affermare che la pratica della poesia sia ormai proiettata in quel regime estetico che il filosofo Jacques Rancière definisce con il termine di *grande paratassi*, caratterizzato da una perdita delle misure in favore dell'affermazione di un dilagante e caotico *comune*, da assemblare e comporre in giustapposizioni e tentativi di montaggio. Secondo Rancière nell'incommensurabilità del comune della (post)modernità, solo un'arte del montaggio (estesa oltre al cinema) permette di articolare le unità slegate e caotiche in una costruzione di senso. La *grande paratassi* in cui viviamo, già annunciata dalla dissoluzione delle unità di senso con la quale si confrontarono le avanguardie storiche, necessita di strumenti di cattura e concatenazione « [...] dell'elemento vitale di ogni atomo sensibile slegato che fa passare l'immagine nella parola, la parola nel tatto, il tatto nella vibrazione della luce o del movimento. »(15). In altre parole, l'estensione della pratica del montaggio a un vasto campo di transizioni e composizioni inter-artistiche e l'abbandono progressivo di concezioni dell'arte monadiche e identitarie sembra essere una risposta a un bisogno di pensare le arti come pratiche articolatorie, mezzi di navigazione, fili tesi a reticolare la sovrabbondanza di caos del comune che attraversa e costituisce il mondo.

Alla prospettiva di Rancière fa eco un importante testo di Nicolas Bourriaud, noto curatore e storico dell'arte contemporanea. In *Post-production*, l'autore ripercorre l'emersione di un'estetica della post-produzione in quella generazione di artisti contemporanei affermatasi negli anni novanta (tra cui Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster). Bourriaud nota come l'arte contemporanea sia sempre più ancorata a modelli dispositivi di montaggio, correzione, contestualizzazione, *re-enactment* e attivazione di materiali già composti, pre-formati, di cui si tratta di *scenarizzare* la presenza in operazioni multimediali. Gli artisti sono sempre più assimilabili a dei « [...] *semionauti* che producono percorsi originali tra i segni »(16) in un mondo che si presenta come un insieme eterogeneo di forme pre-esistenti prive di articolazione, o la cui articolazione è percepita come parte di una sceneggiatura sociale che si desidera riprogrammare. Al montaggio che Rancière identifica come sintassi della creazione contemporanea, Bourriaud aggiunge quindi un secondo termine fondamentale, quello di « *détourage* » (in inglese *clipping path*), che indica il gesto di scontornatura digitale che permette di *staccare* una forma dal suo fondo in un'immagine per poi ricombinarne gli elementi in ulteriori operazioni di inquadratura e collage(17). Questo gesto di *scontornatura* di un oggetto dalla massa indefinita del caos informale e il suo successivo dispiegamento e posizionamento in un contesto capace di farne un elemento di senso, è secondo Bourriaud un ulteriore strumento che caratterizza l'operato degli artisti contemporanei, portandoli a avvicinarsi sempre più alla figura del DJ o del *surfer web* che agisce per prelievo e composizione in una giungla di prodotti culturali pre-formati che è capace di estrarre e concatenare in nuove articolazioni.

Quindi, quelle forme di poesia che si sono emancipate dalle canoniche specificità di genere, e che si aprono a processi multimediali nei quali vige una forma di egualitarismo delle arti, hanno a che fare oggi – come qualunque altra pratica artistica – con la caotica e incommensurabile moltiplicazione e trasformazione degli oggetti, al di là della loro forma linguistica, sia essa scritta o orale. Non deve stupire allora, che in un tale campo d'azione, quelle che potremmo chiamare arti letterarie, scritture di ricerca o direttamente poesia, si equipaggino di strumenti, metodi e protocolli per traslare operazioni artistiche derivate da altre arti, oppure adattare procedimenti letterari o poetici a materiali che però reagiscono in maniera eterogenea. Da questa commistione di pratiche emergono allora forme di poesia che agiscono molto meno *sul* linguaggio che *attraverso di esso* per sondare ulteriori profondità e intrecci mediali. In tale modo, la poesia viene portata a giocare un ruolo nuovo nel sistema delle arti, non più quello espressivo-sentimentale delle forme liriche, né quello meta-linguistico critico delle poetiche di decostruzione della lingua, bensì quello – condiviso con altre forme d'arte – di sviluppare tecniche per esplorare, ricombinare e ricontestualizzare i segni e le loro canalizzazioni istituite.

Benché questi strumenti concettuali nel campo dell'estetica e dell'arte siano da vent'anni considerati come un'evidenza, è utile ricordarne le coordinate per comprendere appieno certe tendenze della poesia sperimentale. Affrontare in primo luogo questa confluenza tra post-genere e

intermedia in poesia, e indicare come questa convergenza abbia aperto il campo a forme di articolazione inedite tra poesia e altre forme d'arte è particolarmente importante per comprendere le pratiche di poesia contemporanea. Lo è ancor di più nell'area francese, la cui ricchezza e varietà rischierebbero altrimenti di essere fraintese o semplificate. In assenza di una visione d'insieme – che spero quantomeno di aver suggerito – penso sia infatti molto difficile situare le forme di oralità, performance e musica che sconfinano dai generi istituiti o funzionano nell'articolazione di più vaste operazioni intermediali. Il campo delle sperimentazioni tra musica e poesia in Francia infatti non è rilegato a una specifica corrente, a un singolo ambiente teorico o a una polarizzazione identitaria. Benché di certo esistano delle linee storiche che sussistono traghettando le esperienze delle avanguardie fino alle produzioni più recenti, avrebbe ben poco senso identificare oggi un gruppo di 'poeti sonori contemporanei'. Certo, esiste una scena *spoken word* internazionale che agisce tra il rap e il jazz, certo esiste il laboratorio *slam*, certo esistono anche 'scene letterarie' con romanzieri e rispettivo chitarrista. Ma al di fuori di queste macro-categorie commerciali che agiscono tutto sommato in maniera globalizzata e simile a se stessa (con esiti raramente memorabili), si noterà che poeti con pratiche estremamente eterogenee agiscono puntualmente o abitualmente tra poesia e musica, così come altri agiscono in incontri altrettanto proficui con danzatrici, scultori, disegnatrici, designer, coreografi, compagnie di teatro ecc. La musica, come le altre arti, è a tutti gli effetti un *elemento a disposizione* chiamato a reagire in meccaniche performative complesse che articolano strumenti provenienti da diversi orizzonti disciplinari. Una tale concezione del sistema delle arti, che come abbiamo mostrato deve molto a un'avvicinamento con l'ambiente intermediale sbrigliato dell'arte contemporanea, genera anche forme di oralità e di presenza scenica che superano e rendono caduche molte delle preoccupazioni delle avanguardie testualiste che nel secolo scorso hanno coltivato un'acredine e una diffidenza nei confronti delle ricerche vocali, musicali e performative in poesia.

3. L'ipotesi di un controcanto oggettivo

«Un controcanto non s'improvvisa»(18) dice Gleize a nome dei «cani neri della prosa» a cui Hugo lanciava nelle *Contemplations* l'osso del *verso nobile*, aprendo la via verso una nuova maniera di concepire il ritmo e la musicalità in poesia. Per accettare la proposta di Gleize servirebbe prima di tutto intendersi sul termine di *improvvisazione* (un impensato evidente nel suo impianto terminologico) e notare che ancor prima del controcanto, *l'improvvisazione stessa non s'improvvisa* (è tutta la contraddizione prolifica della storia del jazz che ce lo insegna). Ma mettendo da parte per ora questa remora, si può tuttavia trovare nella formulazione di Gleize un dato interessante. Quello che lui definisce un *controcanto* non è il canto secondario che appare in contrappunto a una voce principale, bensì «ciò che nella scrittura, in una scrittura, potrebbe sforzarsi contro il canto, precisamente a decantare, a rifiutare il canto e l'incantesimo che procura il canto. Decantare, disincantare.». Quest'idea del controcanto che annichilisce il più possibile la musicalità del linguaggio, in favore del tanto agognato raffreddamento prosastico, è riconducibile per Gleize a tre linee principali: la prima, è legata all'apparizione nel XIX secolo di poetiche cacofoniche e dissonanti (Corbière e poi Laforgue) in direzione di una musicalità «graffiante, piuttosto aggressiva». La seconda, nell'iperlirismo rimbaldiano delle *Illuminations*, sarebbe quella del fantasma di una *musica inaudita* che rompa con ogni regola prosodica per accedere a una lingua *accessibile a tutti i sensi*. La terza, ancora esemplificata da Rimbaud – ma forse ancor più da Verlaine – sta nella postura giocosa e ironica dei 'ritornelli sciocchi' e dei 'ritmi naif'(19). Tutte queste figure, e i loro prolungamenti moderni (dalla poesia lettrista, alle scritture del balbettio, fino alle posture 'idiote' del contemporaneo) concorrono nel corso nel XX secolo a destituire l'idea di canto in favore di strategie di aggiramento o di annullamento dell'idea stessa di musicalità della lingua – percorso che peraltro trova il suo equivalente nelle ricerche musicali dell'atonalità fino allo sviluppo delle concezioni concrete e 'materiche' dell'arte sonora. Così, nel corso del Novecento, per Ponge il compito sarà di tendere allo «scritto più scritto possibile» per evitare il ricatto (*chantage*) della poesia, per Hocquard *déchanter*, per Roche smontare la lingua per *mécrire* (laddove *médire* vuol dire calunniare), per Fourcade *désécrire*, per Albiach la ricerca di una

musicalità non musicale, in poetiche radicalmente ancorate alla pagina, che rifiutano la lettura pubblica, considerata spettacolare, e operano una sistematica diffidenza nei confronti di ogni pratica dell'oralità. Contemporaneamente nascono e si sviluppano le pratiche performative della poesia sonora e poesia-azione, in esperimenti che insistono invece su una ricerca dichiaratamente ancorata alle concezioni post-melodiche e rumoriste delle avanguardie storiche (Chopin, Dufrené, Heidsieck). Sebbene queste due linee guida siano in aperta opposizione quanto ai mezzi di ricerca impiegati, si deve notare che condividono in principio un'ostilità per le forme musicali tonali e per una concezione melodica della lingua, considerata in ogni caso anacronistica e inammissibile già dall'inizio del secolo. Da un lato vi è una ricerca di una voce afona o testuale, di una sonorità mascherata e di una lettura acusmatica, dall'altro un tentativo di moltiplicazione e torsione pulsionale della lingua messa in atto attraverso la sperimentazione tecnologica e performativa. A ben vedere quindi, osservando il periodo di strutturazione di queste poetiche, non si tratta tanto di descrivere una netta opposizione tra scritto e l'orale – fin dalla modernità comunque intersecati costantemente, ancor più oggi con i media digitali – ma piuttosto di pensare la diversità delle modalità di trattamento del possibile sonoro in poesia. Non si tratta di difendere lo *psico-dinamismo* dell'oralità davanti al giogo una scrittura considerata *psico-rigida* (Goody, Ong), né trincerarsi in posizioni di mutismo esasperato per sottrarsi al rischio di un canto in agguato ad ogni 'a capo'. Bensì di pensare scritto e orale, musica e suono, da una prospettiva di *psico-diversità* degli approcci e delle tecniche. Ancora una volta, il pensiero tipologico viene meno quando si riesce a far emergere una sovrapposizione le cui sfumature siano capaci di disattendere ogni separazione netta. Laddove in tempi radicali si erigono barriere ideologiche (che spesso mirano a istituire o destituire una determinata concezione della poesia o dell'arte), col tempo, osservando le crepe strutturali delle stesse, emergono tecniche, tentativi, impurità da cui poi prendono avvio nuove formulazioni.

4. Il tono neutro

Una delle tecniche ereditate da quella che potremmo definire la *querelle del controcanto* (che a sua volta sarebbe da includere nella *querelle della literalité*, a sua volta in una *querelle del soggetto*) è senza dubbio quella del *tono neutro*. Un controcanto non s'improvvisa, ci dice Gleize, perché necessita di un *raffreddamento*, quello dell'operazione conoscitiva di Ponge: « oggettivazione a freddo »(20). Il periodo di decostruzione dell'idea di canto è quindi caratterizzato da una variegata serie di tentativi di letteralizzare la scrittura poetica tramite procedimenti di raffreddamento oggettivi: *proseificazione*, appiattimento, neutralizzazione del soggetto lirico, eliminazione di ogni colorante musicale o additivo poetico. È interessante notare che questo lavoro però non è rilegato unicamente alle poetiche che si sono sviluppate, nella linea del progetto pongiano, in prosa e sulla pagina scritta. I progetti di neutralizzazione messi in atto nel 900 sono molteplici, il che ci porta a identificare almeno due distinte modalità mediali: una ancorata alla pagina, un'altra nello sviluppo di tecniche vocali di desoggettivazione. La prima suppone una lettura silenziosa, tentando – in un'acrobazia illusionistica degna dei migliori affabulatori – di racchiudere una materia essenzialmente verbale in una dimensione a-sonora. Rifiutando la lettura pubblica, affida di fatto la tenuta del proprio impianto teorico di neutralizzazione del canto al lettore. La seconda affronta il problema sul campo stesso del canto, quello della performance orale, inventando tecniche e sperimentando tecnologie di torsione della voce, producendo, associando la ricerca di un *controcanto* a quella di una *contromusica*, avvicinandosi quindi sempre più all'arte sonora. Queste due modalità, al netto dei proclami e degli impianti teorici che ne hanno sancito la netta separazione soprattutto negli anni settanta, finiscono tutto sommato per sovrapporsi e confluire in poetiche impure che sperimentano contemporaneamente in campo intermediale e sulla pagina scritta. La stessa idea che un'opera letterale, oggettiva e 'raffreddata' non 'suoni', non risuoni, non abbia una propria pasta sonora specifica, altro non è che una maniera di aggirare il problema. Il suono della prosa più prosa che c'è, è pur sempre un suono. La voce più intensamente bassa che si possa pensare è tuttavia una voce, e in quanto tale va ponderata e misurata, certamente nel suo trattarsi nella dimensione afona della pagina, ma anche nella sua attivazione nella lettura (che questo problema sia consegnato al lettore non implica che non sia un problema).

Per tentare di comprendere il comportamento sonoro delle poetiche della letteralità può essere interessante allora osservarle fuor d'acqua, e cioè nelle occasioni in cui se ne dà lettura pubblica. Quando (e questo accade) poeti fortemente ancorati alla pagina, e profondamente diffidenti nei confronti dell'oralizzazione del testo, si ritrovano a leggere in pubblico, il più delle volte si ha un tentativo un po' impacciato di limare ogni possibile tentazione di fluidità, accentuando gli intoppi sintattici o le monotonie ripetitive così come uno slammer accentuerebbe in un suo testo un'immagine enfatica o una rapida successione di allitterazioni. Anzi, laddove lo slammer agisce spesso sul suo testo in maniera additiva, il poeta letterale agirà per scrupolo in maniera sottrattiva: il segno è inverso, la carica è medesima. Un interessante (e giocoso) articolo di Éric Suchère(21) mette in evidenza come la postpoesia abbia una sua maniera di presentarsi in una lettura pubblica. Nota, nello specifico, la proliferazione del suddetto 'tono neutro', e quello della 'postura idiota' (di cui Tarkos è senza dubbio l'esempio più formidabilmente riuscito). Esiste insomma una concezione sonora (spesso naïf), con i suoi stilemi e caratteri ricorrenti, nella lettura ad alta voce di testi ad alto tasso di letteralità, concepiti per la pagina. La stessa idea di tono neutro, a ben vedere non significa granché, e le giustificazioni abituali (lasciar parlare il testo; scomparire nel dettato; non aggiungere nulla) sono altrettanto vaghe. Si tratta di tenere un tono monocorde? Un'accentuazione minima sulle vocali aperte? Una discesa di un semitono sulle interpunzioni forti? E secondo che criterio un dettato monotono sarebbe neutro e letterale, distanziato da ogni idea di salmodia? (la storia del canto liturgico e rituale puntualmente mostra il contrario) Si legge come si legge il giornale? Che giornale, allora? E come si legge il giornale? Si arriva presto a questioni squisitamente teatrali, che hanno a che vedere con lo studio vocale, con la *mise en scène*. Un controcanto non s'improvvisa, e non s'improvvisa nemmeno la modalità di attivazione che dovrebbe compulzarne l'ascolto. L'oggettivazione a freddo di cui parla Gleize, il *decantare* di Hocquard, la *mécriture* di Roche, sono certo strumenti testuali, ma pur sempre verbali. Chi, nella loro scia, lavora con tali metodi, non può non rendersi conto che un'impressione di neutralità vocale è cosa ben difficile da raggiungere, e richiede una serie di strumenti che superano quelli della scrittura, o piuttosto, che ampliano il problema della scrittura a una più vasta parametrizzazione sonora.

È allora interessante notare come alcuni metodi messi in primo piano da Michaux, Ponge o Roche (come l'uso della lista, il deposito, la descrizione letterale, la trascrizione) nel tentativo di produrre forme di scrittura vicine al (se non proprio estratte dal) reale, siano attivate magistralmente da chi lavora in campo intermediale. Si pensi a Vaduz(22) (1974), celebre poesia di Bernard Heidsieck, che altro non è che una lista di 617 gruppi etnici situati « tutt'intorno a Vaduz » (capitale del Lichtenstein), seguendo un metodo di allontanamento progressivo per fasce concentriche precedentemente disegnate in fase di composizione su una mappa del pianeta. La poesia di Heidsieck, oltre ad essere di fatto un magnifico esempio di dispositivo poetico-etnografico, è un perfetto esempio di un uso ragionato della lista, la cui oralizzazione è studiata per cicli ricorsivi e accelerazioni di due piste sonore sovrapposte, entrambe caratterizzate dal tono dichiarativo e burocratico che contraddistingue l'impostazione vocale di Heidsieck. L'ipotesi di un controcanto oggettivo, neutralizzato e letterale, a ben vedere, è forse situata proprio lì dove non si potrebbe sospettare di trovarla. Non necessariamente nelle pratiche ostinatamente legate alla pagina che si sottraggono al problema del canto e della musicalità negando *tout court* la voce e il suono. Bensì in quelle forme di oralità che, frequentando con accortezza sia l'eredità testualista che quella performativa, hanno iniziato a lavorare a strategie di scrittura vocali che sanno portare (così come si porta una voce) le teorie verso la pratica. Perché una cosa è raccontare di un supposto controcanto annidato nello scritto, altra cosa è affrontare lo scivoloso e multidimensionale campo del suono e tentare, in pratica, di *controcantare*.

5. Controcanti contemporanei 1: Anne-James Chaton.

Se, come abbiamo visto, l'idea di un controcanto si è sviluppata di pari passo con una rielaborazione del concetto di musicalità, per identificarne degli esempi concreti occorre reperire delle pratiche che si siano messe al lavoro nella coincidenza di strategie di scrittura e di performance. Questo sarà possibile osservando pratiche che a partire dagli anni novanta hanno

tentato di rispondere alla questione dell'oggettività in poesia tramite mezzi intermediali, tecniche miste e collaborazioni artistiche. Tra coloro che sono senza dubbio riusciti a perseguire una tale ricerca, impersonando il ruolo del semionauta nella paratassi mediatica del contemporaneo, c'è sicuramente Anne-James Chaton. Poeta sonoro semantico(23), che rivendica un'ascendenza con diretta con Bernard Heidsieck, Chaton ha spaziato a partire dagli anni 2000 dalla performance al libro di poesia, dal romanzo sperimentale all'esposizione plastica. Di Heidsieck tiene alcune posture performative divenute veri e propri stilemi (andare in scena in piedi, con il foglio teso tra le mani davanti a sé, a nascondere parzialmente il viso) e un attento lavoro sulle forme circolari, il loop e la ripetizione in multi-pista. Sebbene Heidsieck avesse già un rapporto 'freddo' alla pratica dell'oralità, si può senza dubbio affermare che Chaton abbia radicalizzato alcune delle sue sperimentazioni. Le fasi di produzione del lavoro di Heidsieck sono facilmente separabili grazie a una continua e effervescente produzione auto-teorica, che funge da motore terminologico per la formalizzazione di metodi e tecniche di composizione. Passa così dal *poème-partition* (poesia-sparito, 1955-1965) alle *biopsies* (biopsie, 1965-1969) per poi radicalizzarne il metodo nei *passé-partout*(24). A queste grandi categorie-metodo aggiunge numerose varianti terminologiche: *poesia-spugna*, *poesia-straccio*, *poesia-grondaia*, tutte tratte da oggetti banali e quotidiani la cui funzione è di raccogliere, assorbire e canalizzare il circostante. La tecnica della *biopsie* è particolarmente interessante: si tratta di estrarre un frammento del 'tessuto' sonoro attorno a sé, e da lì operare una forma di analisi o studio, con i mezzi della voce e del magnetofono. Questa concezione della poesia come operazione di analisi para-scientifica del quotidiano, che molto ha in comune con un certo approccio del cinema documentario etnografico, è poi portata in performance o incisa su disco o su nastro. L'esempio più esteso e radicale di questo metodo è senza dubbio il celebre *Carrefour de la chaussée d'Antin* (1972)(25), vero e proprio poema radiofonico sperimentale che esamina la pasta sonora provocata dal flusso urbano che attraversa il celebre incrocio parigino (dove Heidsieck lavorava come banchiere). È certamente a questo versante documentario, estrattivo e conoscitivo del lavoro di Heidsieck che Chaton attinge a partire dai primi anni 2000, radicalizzandone i gesti fondatori e traslandone le tecniche in un nuovo ambiente mediale. L'intera produzione di Chaton orbita attorno a quelli che definisce come 'scritti poveri', frammenti verbali quotidiani, utilitari e banali che strutturano la vita nel mondo capitalista senza che la loro materia testuale sia di fatto notata. Scontrini, etichette di vestiti, coordinate di geolocalizzazione, causali di bonifici bancari, promemoria elettronici, link ecc. Questi materiali, raccolti compulsivamente, archiviati, ordinati e ritagliati diventano per Chaton la base per un processo di descrizione oggettiva della vita materiale, che spesso si concretizza in testi che prendono la forma di lunghe liste *à la* Péclet. Una tale operazione di accumulo, radicalmente letterale, si apre poi alla dimensione sonora performativa in collaborazioni ormai affermate con musicisti di fama internazionale. Nello specifico, il chitarrista noise-rock Andy Moor (The Ex), il chitarrista e cantante (altrettanto rumoroso) Thurston Moore dei Sonic Youth, e il musicista elettronico e artista sonoro Alva Noto. L'ossessione per il testo industriale, per la collezione delle tracce materiali degli acquisti e radicalizzazione delle posture di scrittura oggettiviste si sposano quindi ora con il rock sperimentale, ora con la techno-glitch minimalista, in progetti che navigano con comodo sia nei *club* underground che nelle gallerie e nei musei, concretizzandosi a volte in forma di libro con i più autorevoli editori di poesia francese (P.O.L., Al Dante) e a volte in forma di dischi (con libretto o senza) per etichette di musica sperimentale (Raster Noton, Unsounds)(26). Ma, al di là di questa stupefacente capacità di situarsi in contesti di ricezione in apparenza così distanti, l'aspetto più interessante dei lavori di Chaton risiede senza dubbio nell'acutezza a tutto tondo delle sue operazioni intermediali. Il suo lavoro sui *testi poveri* non è infatti una pura ricerca testuale: dal testo irradia e mette a sistema una serie di procedimenti suscettibili di generare diverse forme di poesia. La raccolta di testi non è una pura attività archivistica, bensì la prima fase di un processo di trasformazione e disposizione che mira a fornire una descrizione oggettiva del soggetto nel mondo capitalista. Per esempio i suoi *Portraits* (serigrafie di 176 × 120 cm, del 2008) sono realizzati raccogliendo la totalità delle tracce scritte indossate da una persona in un momento dato (dalle marche, ai biglietti, a eventuali scontrini, tatuaggi, oggetti ecc.) andando a comporre dei ritratti testuali di alcune categorie di mestieri (Il Dentista, Il Barman, Il Libraio, La Cantante)(27). Un procedimento simile è attivato nel progetto sonoro solista *Événements*, di cui un primo disco esce nel 2001 e un secondo nel 2011 (Raster-

Noton)(28). In questo caso, la raccolta di testi è effettuata in funzione di un criterio temporale, in occasione di un evento mondializzato, per esempio la morte di Michael Jackson o Pina Bausch, l'investitura di Barak Obama, lo scoppio della rivoluzione in Egitto o un bombardamento americano in Iraq. Nella resa sonora finale l'enunciazione dell'*evento* costituisce la base ritmica campionata e ripetuta in loop fino ad essere percepita come una sorta di rapido beat-box techno (per esempio i sintagmi « *l'investiture de Barak Obama* » o « *the king of pop is dead* »(29)), mentre scivola su questa ossessiva ripetizione a carattere d'annuncio, la lettura logorroica e monocorde dei testi contingenti raccolti da Chaton nel lasso di tempo dell'avvenimento(30). Questo rapporto telescopico tra l'evento mediatizzato a livello globale e la massa testuale burocratica che attornia la vita quotidiana di un soggetto anonimo a piccola scala, tra l'idea di un mestiere e la rappresentazione foto-testuale dei dati materiali che porta addosso, sono quelle che definirei come *strategie di mira*, veri e propri dispositivi poetici che mettono a fuoco in maniera protocollare un'area d'inchiesta, e da essa fanno emergere una forma di conoscenza e comprensione della realtà, attraverso una pratica sperimentale della riduzione fenomenologica, direbbe Chaton, tra Husserl e Perec(31). Il campionamento e il montaggio sonoro o plastico non funzionano infatti come gesti di resa di un sapere pre-costituito, bensì come strumenti di prova, di messa in movimento e attivazione di un materiale che in principio sembra inerte. Chaton concepisce quindi la poesia come gesto protocollare su materiali pre-formati, attitudine tipica della ricerca artistica contemporanea per come la descrive Bourriaud, e ne sviluppa in maniera attenta l'attivazione performativa attraverso una ricerca vocale e tecnologica ispirata dalla poesia sonora. In questo senso il suo oggetto testuale (per esempio lo scontrino, comprese le sue sequenze numeriche, la sua forma, la tecnica di stampa a caldo che ne caratterizza la volatilità ecc.) entra in una spirale intermediale aprendosi a una molteplicità di applicazioni che lo fanno diventare un operatore descrittivo, con una sua voce disincarnata. Quando poi questa sua ricerca incontra il mondo sonoro di grandi sperimentatori della chitarra elettrica, o di un pioniere dell'arte sonora come Alva Noto, l'apparato verbo-vocale di Chaton diventa un vero e proprio strumento percussivo, che tra la compulsiva ripetizione alfanumerica, la lista di eventi e gesti, *punta*, alla sua maniera macchinica e grave, alla banalità di una vita qualunque esposta per com'è registrata dagli apparecchi che ne catturano la presenza economico-sociale. Così è *Decade*(32), con Alva Noto e Andy Moor, che in diverse lingue e in più capitoli e tracce, inquadra un decennio nella vita di una persona, mettiamo di un poeta, (o di un astronauta? poco importa), che esce, viaggia, compra, suona, discute, mangia, fa. L'invenzione formale, nel caso di Chaton, sta quindi nella costituzione di un'operazione generale che include un'attenzione plastica, una forma di scrittura, il delineamento di un'area di ricerca, lo sviluppo di sodalizi con altri artisti e la reciproca influenza nei metodi compositivi. La voce grave, monotona e ritmata senza rispondere a un calcolo metrico, quasi priva di inflessioni se non a marcare un'andamento ripetitivo che fa pensare a un sorta di litania *blasé*, priva di ogni suggerimento ascensionale o ritualistico, l'uso di campionatori e looper, l'uso lo-fi dell'amplificazione vocale e dell'equalizzazione, tutti questi tratti stilistici fanno di certo parte del suo apparato tecnico, ma non costituiscono un *savoir-faire* o *savoir-chanter* poi applicato a una materia testuale indigesta al canto: emergono da essa come elementi co-costituenti.

6. Controcanti contemporanei 2: Jérôme Game

Per Chaton il legame con la poesia sonora e soprattutto con il lavoro di Heidsieck è rivendicato, e l'apertura a forme d'azione plastiche o rilegate all'arte contemporanea sono la conseguenza di una radicalizzazione di alcune sue strategie di composizione e alla natura stessa dei materiali sui quali opera. Nel caso di Jérôme Game non vi è una tale rivendicazione, benché sussistano alcuni legami evidenti, nello specifico in alcune posture sceniche (presenza del foglio o del testo a escludere l'approccio mnemonico d'impronta attoriale) e in un rapporto particolare alla « topografia sonora » e ai « dati fattuali enunciati in liste »(33). In *HK*, pièce radiofonica elettro-acustica che propone un attraversamento astratto della città di Hong Kong, il diario di bordo di Game è costantemente interrotto dall'apparizione di estratti di registrazioni sul campo effettuate durante il processo di scrittura(34). *DQ (Fabuler dit-il)*, lato A di *HK*, un adattamento caleidoscopico e contemporaneo

del Don Quixote di Cervantes, si apre su una lunga enunciazione di coordinate geografiche, a disegnare un ipotetico tracciato del viaggio di questo hidalgo geo-localizzato. Vi è quindi in Game come in Chaton un approccio archivistico esteso e una pratica dello scavo nell'informe sonoro e nel documento scritto non letterario, da cui muovere per comporre. Tuttavia, se in Chaton tutto sembra filtrato attraverso un prisma burocratico-fattuale, nel caso di Game l'attualità documentale si intreccia in un più variegato dispiegamento di modalità enunciative. Notiamo, prima di tutto, l'onnipresenza delle immagini, siano esse cinematografiche o fotografiche, e del loro apparato descrittivo. Sia nelle pièce sonore e performative, dove lo spettro di un film, di una foto scattata, del ricordo di un'immagine mentale sorge sempre a parassitare lo sviluppo di una trama. Sia nelle opere testuali: si pensi a *Album photo*, vero e proprio studio sulla forma e sul formato fotografico digitale e sulle possibilità di sviluppo dell'ekphrasis nel mondo digitale. Ma anche a *La fille du far west* (libretto che accompagna l'installazione *Paramour* di Jean-Luc Verna), geniale studio descrittivo dello scheletro narrativo e istituzionale del cinema hollywoodiano(35). Quest'universo visuale si sviluppa inoltre in diverse forme nell'opera di Game, dalla serie di video-poesie *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*(36) ai *photo-poèmes* di *Frontières/Borders*(37) (Anima Ludens, Bruxelles, 2017), ma anche nell'organizzazione scenografica dei suoi lavori performativi. Ad esempio, il testo di *Fabuler dit-il*, pubblicato in versione di libro+CD con le musiche di Olivier Lamarche, fu prima realizzato come performance collettiva in collaborazione con il collettivo di compositori e musicisti elettroacustici Motus, nel 2012, per la Gaîté Lyrique, importante centro per le arti digitali a Parigi. Questo lavoro era caratterizzato da un ambiente sonoro e visivo spazializzato, nel quale si fondevano in una drammaturgia intermediale musica acusmatica e strumentale, videoarte, *light design* e performance poetica(38).

L'insieme dell'opera poetica di Game è quindi interpretabile sotto l'angolo di una pratica tentacolare, risolutamente impegnata a estroflettersi e specchiarsi costantemente in altre arti e nei loro specifici metodi di composizione. In questo senso Game è forse il più rappresentativo tra i poeti che hanno saputo tessere una varietà di rapporti extra-poetici e di collaborazioni che permeano nei più svariati ambienti espositivi e performativi dell'arte. Ancor più interessante è che la sua attività autoriale sia accompagnata da un finissimo lavoro teorico e da un'eccellente attività curatoriale(39). Per descrivere un tale reticolo di operazioni intermediali Game forgia una sua personale idea di *sintassi* (o *meta-sintassi*), rilegandosi esplicitamente a Rancière, come pratica articolatoria tra i media, il cui obiettivo non è «[...] mischiare tutto, ma apparecchiare una scena [...] su cui sono coreografate le relazioni degli schermi o monitor video, dei microfoni e delle casse, dei corpi che parlano e degli oggetti [...]». *Meta-sintassi* quindi, capace di far emergere una «ripartizione del sensibile al contempo letterale e astratta»(40) in direzione di una continua riconfigurazione delle modalità d'enunciazione.

A questa meta-sintassi dell'operazione intermediale corrisponde ovviamente a livello microscopico una personalissima concezione della scrittura e del dettato poetico che è difficile stabilire se sia causa o conseguenza di un approccio artistico tanto rivolto al di fuori di sé. Il lavoro di Game è per natura infatti *influenzato* dalle arti plastiche, cinematografiche o sonore, e il suo linguaggio è sempre teso e magnetizzato da un campo di forze che ne riprogramma costantemente la forma. Questo si può riscontrare già nei testi. A livello macroscopico sono costituiti da flussi di coscienza di carattere descrittivo alternati a trattazioni filosofiche a cui s'innestano però conversazioni trascritte, liste di testi ordinari, di dati fattuali. A livello microscopico, vi è una deflagrazione costante dei sintagmi, enjambements che aprono spalanchi di polisemie e una serie di tic di linguaggio estremamente peculiari (verbo ripreso a fine frase, raddoppio di preposizioni, parentesi dal tono di formule matematiche ecc.), che producono una forte impressione di balbettamento, tuttavia assai differente dalle tipiche *reprise* delle tecniche beckettiane. Ma è quando questi testi approdano poi a una dimensione orale che se ne comprende realmente il potenziale di deflagrazione. Game ha infatti sviluppato una tecnica di lettura assolutamente unica, capace di percorrere a velocità sostenuta testi poliritmici, caratterizzati da continui salti tematico-enunciativi e da un susseguirsi di voci disparate che s'intrecciano nel dettato. Egli tuttavia non *fa le voci* delle voci che scrive, ingloba in un gesto risolutamente anti-teatrale l'insieme dei frammenti verbali che compongono i suoi testi nella sua stessa dizione, che nell'atto diventa seraficamente appianata. Non robotica, non monocorde, bensì melodicamente piena di sfumature e andirivieni, che non

percepriamo tuttavia come assetti di una postura assertiva, perché anzi puntano a un disturbante senso di artificialità. Tutta la carica di neutralizzazione del cantato in Game è affare sintattico. E questo suo trattamento della sintassi è una questione di montaggio, ritmico di certo, com'era il caso per Chaton, ma anche e forse soprattutto melodico-tonale.

Per esplicitare questa proposta, occorre passare per il concetto di *esteriorizzazione tecnica* dell'antropologo Leori-Gourhan(41), determinante per le pratiche dell'oralità, e ancor più per quelle che agiscono in ambiente tecnologico. Egli sostiene che quello che ciò che definiamo processo di ominizzazione sia rilegato alla progressiva capacità dell'essere umano a esteriorizzare una tecnica in uno strumento. In poche parole, l'umano diventa tale quando riesce a proiettare nella materia un funzionamento, ampliando così la propria capacità di presa sul (del) mondo. Questa spinta *verso fuori* ha un suo contraccolpo immediato: nell'informare la materia all'esterno, essa finisce per informare il corpo di rimando. Questo processo ambivalente di esteriorizzazione e incorporazione si accentua con lo sviluppo delle tecnologie digitali, di cui programiamo il funzionamento tecnico automatico, accettando di diventare i ricettacoli delle loro logiche (algoritmiche, statistiche, attenzionali). Questo accade a chiunque (chi si serve di Google, ragiona in un certo senso anche attraverso la struttura del suo motore di ricerca), ma in maniera cosciente ed esacerbata nel caso degli artisti che ne fanno un campo di sperimentazione. Un certo rapporto di esteriorizzazione e di interiorizzazione delle tecnologie di registrazione e di trattamento sonoro ha caratterizzato infatti buona parte dello sviluppo delle pratiche della poesia sonora. Si pensi, su tutti, al rapporto di fusione che Henri Chopin ha sviluppato con il magnetofono, ma anche al tipo di scrittura multivocale di Heidsieck: le funzioni dello strumento diventano a tutti gli effetti parte integrante dell'apparato fonatorio del poeta(42). Eppure nel caso di Game il processo è ancora più peculiare e sorprendente. Egli infatti si serve solo raramente di processori di effettistica o campionatori, e il più delle volte va in scena o in studio con microfono e testo. La sua voce suona tuttavia 'campionata', riprodotta e interrotta come se rispondesse alla meccanica di un tasto *play/pause*, per poi saltare a un'altra traccia, a velocità accentuata, a sua volta interrotta e ripetuta. Tutto succede come se Game stesse navigando tra frammenti di vocalità disponibili all'attivazione orale da parte di un operatore di assistenza vocale estremamente umano, calmo nel riprendere discorsi interrotti e darne lettura fino al *clic* successivo che gli comanda di passare ad altro. E in quest'aritmia che scandisce il dettato, ogni segmento mantiene la sua specifica cantilena interna, in un'articolazione che espone la natura dei tagli e quindi il carattere slogato dell'operazione di tessitura che ne garantisce l'unità formale. Non si parla spesso della poesia di Game come di una poesia del *sampling*, eppure mi sembra che egli sia forse il più fine praticante di quest'arte dell'appropriazione sintattico-melodica del campionamento. Al punto che nemmeno si serve delle tecnologie preposte a questo effetto, perché ne ha incorporato la logica, innestandosela.

Come per Chaton, anche per Game questo non è semplice affare di virtuosismo, di pura tecnica fine a sé stessa. Il materiale stesso delle composizioni e la pratica di esplorazione intermediale di Game *richiedono* in un certo senso un tale lavoro, la tecnica emerge dalla frequentazione dei materiali, dall'ambiente costituito come piano di sperimentazione sul quale prende forma un'idea di scrittura e la voce capace di enunciarla, e di rimando: da un insieme di voci emerge una scrittura capace di notarle, trovando la sua via per modellare lo spazio (sonoro, visivo, plastico, concettuale) e prolungarsi in gesto drammaturgico, montaggio sintattico, messa in pagina.

Conclusioni: aperture

L'obiettivo di questo saggio è quello di dare conto di alcune linee di sviluppo recenti di pratiche intermediali che sfuggono alla categorizzazione istituita dai percorsi d'avanguardia che hanno marcato la storia della poesia contemporanea francese. La diffusione di tali pratiche a livello internazionale e delle loro teorie è certamente difficile da attuare, in primo luogo per l'ovvia difficoltà di traduzione, in secondo per la complessità del panorama artistico da cui emergono e sul quale s'innestano. Tuttavia, una critica 'descrittiva' di tali pratiche permette forse al lettore italofono, se non di apprezzarne le sfumature, quantomeno di misurarne la portata. In questo senso, i percorsi artistici dei poeti di cui si è trattato, servono come operatori di esemplificazione per

l'introduzione di una certa visione 'spazializzata' del panorama poetico contemporaneo e della sua terminologia specifica, che necessiterebbe senz'altro in futuro di un apporto comparatistico. Inoltre, un ampliamento di questa trattazione dovrebbe concentrarsi su due ulteriori versanti che non sono stati affrontati in questa sede: in primo luogo quello delle pratiche operistiche sperimentali, di cui due poeti francesi stanno sviluppando negli ultimi anni in maniera profondamente dissimile le potenzialità: David Christoffel e Franck Leibovici. Di quest'ultimo ho tradotto recentemente alcuni estratti del libretto d'opera *low intensity conflicts*(43). Poi andrebbero tracciate le posture che fanno un uso della musica e dell'oralità su *palette* risolutamente ironiche, com'è il caso di Stéphane Berard e Nathalie Quintane o di Christophe Fiat. Un'estensione ulteriore dovrebbe poi concentrarsi sulla questione delle immagini e delle opere video, che rappresentano in Francia un vivissimo campo di sperimentazione, distanziandosi in maniera significativa dalle pratiche del *conceptual writing* statunitense.

Gabriele Stera

Note.

- (1) P. Alferi, O. Cadiot, a cura di, *Revue de littérature générale 95/1: La mécanique lyrique*, P.O.L., Paris 1995.
- (2) J.-M. Gleize, *Sorties*, Questions Théoriques, Paris 2009, pp. 55-61 / del libro di Gleize esiste un'edizione parziale in traduzione italiana a cura di Michele Zaffarano, che non ho potuto consultare, ma segnalo: Gleize J.-M., M. Zaffarano (a cura di), *Qualche uscita, postpoesia e dintorni*, Tic, Roma 2021.
- (3) C. Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, Paris, pp. 71-77.
- (4) Si vedano per esempio:
P. Alferi, *divers chaos*, P.O.L., Paris 2020
—, *Cinépoèmes et films parlants*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Paris 2002.
- (5) A testimonianza della varietà della produzione di Tarkos, si veda l'importantissimo lavoro di riedizione di P.O.L. e nello specifico il secondo volume delle opere complete.
C. Tarkos, P. Castellin (ed.), *L'enregistré* (con 1 CD e 1 DVD), P.O.L., Paris 2014.
- (6) J. Roubaud, *Obstination de la poésie*, Le Monde Diplomatique, 01/2010, URL: <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717> (consultato il 27/08/2023).
- (7) C. Prigent, *Vroum-Vroum & Flip-Flap*, P.O.L. Atelier (blog), 02/2010, URL: <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=91&lg=fr> (consultato il 27/08/2023).
- (8) J. Game, *In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner — et réciproquement* in O. Rosenthal, L. Ruffel, a cura di, *Les littératures exposées*, Littérature, 2010/4 n. 160, Armand Colin, Paris 2010, p. 46.
- (9) F. Leibovici, *des documents poétiques*, Al Dante/Questions Théoriques, Paris 2007
—, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, Questions Théoriques, Paris 2020.
- (10) O. Rosenthal, L. Ruffel, a cura di, *Les littératures exposées: les écritures contemporaines hors du livre*, Littérature, 2010/4 n. 160, Armand Colin, Paris 2010.
- (11) J. Game, *Sous influence: ce que l'art contemporain fait à la littérature*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine 2012.
- (12) G. Genette, *Fiction & Diction*, Éditions du Seuil, Paris 1991.
- (13) O. Rosenthal, L. Ruffel, *op. cit.*, Introduction, p.8.
- (14) D. Higgins, (1965) *Intermedia*, Leonardo 34/1, MIT Press, 2001, pp. 49-54.
- (15) J. Rancière, *Le Destin des Images*, La Fabrique, Paris 2003, p. 55.
- (16) N. Bourriaud, *Postproduction: la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du Réel, Dijon 2004, p.10.
- (17) *Ibidem*, p. 36-37.
- (18) Gleize, *Op. cit.*, p. 87.
- (19) *Ibidem*, pp. 87-92.
- (20) Gleize, *Op. cit.* p.91.
- (21) E. Suchère, *Dire la postpoésie?* In J.-F. Puff, a cura di, *Dire la poésie?*, Éditions Cécile Défaut, Paris 2015.
- (22) B. Heidsieck, Vaduz (1974), Al Dante, Paris 1998.

- (23) Per distinguere le ricerche legate alla parola dalle quelle asemantiche di Chopin o Duf re. Per la classificazione delle varie correnti della poesia sonora di veda V. Barras, N. Zubrugg, *Po sies sonores*, Editions Contrechamps, Ginevra 1992, pp.137-146.
- (24) B. Heidsieck, *Po mes-partitions: 1955-1965 pr c d  de Sit t dit 1955*, Al Dante, Limoges 2009
 —, *Biopsies: 1965-1969*, Al Dante, Limoges 2009
 —, *Passe-partout: 1969-2004*, Al Dante, Limoges 2009.
- (25) Heidsieck, Bernard, *Carrefour de la chaussée d'Antin*, Al Dante, 2001.
- (26) Si veda, per una bibliografia completa di Chaton il sito : <https://www.annejameschaton.org/editions.html>.
- (27) Se ne possono intravedere 3 sul sito di Chaton: <http://www.annejameschaton.org/portraits.html>. Ne tratta inoltre C. Hanna, *Op. cit.* pp. 71-76.
- (28) A.-J. Chaton, * v nements 99: 18  v nements*, Al Dante, Romainville 2001
 —, * v nements 09*, Raster Noton, Berlin 2011.
- (29) L'insieme degli * v nements*, come anche buona parte della discografia di Chaton,   reperibile su Spotify. Alcune tracce anche su YouTube, tra cui * v nement n.23* « King of pop is dead » URL: https://www.youtube.com/watch?v=t-MjHepZJ_E (consultato il 27/08/2023).
- (30) S. Dambrine, F. Laurichesse, *Archéologie du ticket de caisse: entretien avec Anne-James Chaton*, Vacarme 65/4, 2013, pp.121-144.
- (31) *Ibidem*.
- (23) A.-J. Chaton, Alva Noto, A. Moor, *Decade*, Raster Noton, Berlino 2012
- (33) A.-C. Royere, G. Th val, « *Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions* » : *poésie sonore et musique électro-acoustique* in D. Christoffel, *Orphée dissipé: poésie et musique aux XXe et XXIe siècles*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2018, pp. 137-138.
- (34) J. Game, *DQ_HK*,  ditions de l'Attente, Bordeaux 2013.
- (35) J. Game, J.-L. Verna, *La Fille du Far West*, MAC-VAL, Vitry-sur-Seine 2012 – Di cui realizza poi anche una versione video disponibile all'URL: <http://www.jeromegame.com/project/la-fille-du-far-west-2/> (consultato il 4/08/2023).
- (36) J. Game *et al*, *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*,  ditions de l'Incidence, Cherbourg 2007.
- (37) J. Game, *Frontières/Borders*, Anima Ludens, Bruxelles, 2017 documentato all'URL: <http://www.jeromegame.com/project/frontieres-borders/> (consultato il 04/08/2023).
- (38) Si vedano alcuni estratti qui: <https://www.youtube.com/watch?v=RUPKtuz2Cu0> (consultato il 04/08/2023).
- (39) J. Game, *Sous influence: ce que l'art contemporain fait   la littérature*, 2012.
- (40) J. Game, *In & Out*, cit. p. 48.
- (41) Si veda A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, T.1: Technique et langage*, Albin Michel, Paris 1964 e i lavori di G. Simondon e B. Stiegler per il prolungamento dei medesimi temi in rapporto ai media moderni.
- (42) Ne ho scritto, in termini simili, per l'opera di Giovanni Fontana in « *Giovanni Fontana : la poesia tra gli altro-parlanti* » In L. Voce, P. Peterlini, a cura di, *Giovanni Fontana: un classico dell'avanguardia*, Agenzia X, Milano, 2022.
- (43) F. Leibovici, *the fat moments*, estratto da *low intensity conflicts*, MF, Paris 2019, in D. Poletti, a cura di, *Continuo: repertorio di scritture complesse*, Diaforia, Viareggio 2023.

POESIE E MUSICA IN GERHARD RÜHM

1. In un frammento biografico intitolato *Kleiner Dank an Wien* (Piccolo grazie a Vienna) del 1955 Adorno ricorda il suo soggiorno come studente di composizione e pianoforte presso Alban Berg e Eduard Steuermann nei primi anni venti nella capitale austriaca. Ciò che lo spinse a conoscere personalmente i protagonisti della scuola di Schönberg non fu solo la volontà di approfondire le sue conoscenze musicali, ma soprattutto la solidarietà con un movimento d'avanguardia il cui «radicalismo senza concessioni» era molto più avanzato di quanto si potesse trovare negli stessi anni in Germania. Ciò che però sorprese sinceramente lo studente Adorno e che lui, come tedesco, sentiva del tutto estranea fu la forza della tradizione sia artistica che mondana che circolava e permeava di sé quei circoli avanguardistici; il moderno era allo stesso tempo ciò che di più artistico, selettivo e sensibile si potesse immaginare, quegli artisti e musicisti che senza alcun timore avevano dissolto e abbandonato tutto ciò che avevano ereditato dalla tradizione vivevano con la massima naturalezza in una società ancora feudale e chiusa, consapevoli di dover proprio a lei sensibilità e sottigliezza che loro giocavano contro il conformismo spirituale dell'epoca. E così il giovane Adorno comprese solo lentamente che era proprio questo radicarsi profondamente nella tradizione il presupposto di un'arte audace e di una delicatezza ribelle: «Bisognava essere, per così dire, saturi di tutta la tradizione, per poterla negare efficacemente, per poter volgere la sua forza vitale contro il torpore. Solo là dove una tradizione è così schiacciante da plasmare fino in fondo le forze del soggetto e allo stesso tempo contrastarle, sembra possibile qualcosa come un'avanguardia estetica»(1).

Certamente questo non voleva dire che il modernismo viennese andasse a braccetto con i custodi della tradizione, al contrario non si potevano immaginare comportamenti più puri e autorevoli che nel *Kreis* di Schönberg, ma – conclude Adorno – sembra innegabile che il venir meno di una certa tensione interiore nella musica nuova abbia essenzialmente a che fare con l'assenza di una dialettica critica rispetto alla tradizione: «non so cosa oggi, dopo due catastrofi e dopo quasi quarant'anni di esistenza economica precaria, sia sopravvissuto a Vienna di quella tensione; soprattutto non so se esista ancora oggi qualcosa come una sostanziale opposizione alla tradizione che si alimenti di questa tradizione, oppure se la tradizione stessa si sia trasformata in monopolio. Sono anche consapevole che il contesto a cui alludevo non può essere voluto. Esiste giustamente il sospetto che corra il pericolo di crollare nel momento in cui si rivela e viene chiamato con il suo nome»(2). Difficilmente potremmo immaginare un preambolo storico e culturale più adatto per introdurre la figura del poeta, musicista, artista e teorico d'avanguardia Gerhard Rühm, tra i fondatori della Wiener Gruppe(3) (nata esattamente quando Adorno annotava i suoi ricordi su Vienna), ancora oggi una delle figure principali della neoavanguardia internazionale e considerato nei paesi di lingua tedesca come colui che nel modo più intransigente e conseguente ha allargato gli orizzonti della poesia, contaminandola coi linguaggi della musica, dell'arte figurativa, dei nuovi media.

Rühm è nato a Vienna nel 1930 ed è cresciuto in una famiglia di musicisti. Il padre, contrabbassista della filarmonica viennese, comunicò al figlio un profondo interesse per la musica classica, fu anche docente alla Wiener Musikhochschule, dove, secondo il desiderio dei genitori, Gerhard Rühm studiò pianoforte e composizione. L'atmosfera culturale familiare e della città in cui si formò il giovane Rühm, fra gli anni dell'occupazione nazista e i primi anni postbellici, fu però caratterizzata da un profondo conservatorismo in cui non si trovava traccia di quel modernismo artistico ritratto da Adorno, rimosso con la morte dei suoi protagonisti o salvatosi nell'emigrazione, ma tale tradizione conservatrice costituì lo sfondo monolitico da cui giovani artisti viennesi, come Rühm, tentarono presto di emanciparsi venendo in contatto con le novità culturali introdotte dagli alleati, riscoprendo il lascito delle avanguardie storiche e alimentandosi voracemente di questa seconda tradizione(4).

Già durante lo studio Rühm conobbe grazie al suo insegnante di pianoforte le opere della Wiener Schule che lo avvicinarono alle teorie e alle tecniche della dodecafonia, tanto che egli fu il primo studente nella storia della Wiener Musikhochschule a concludere l'esame finale di pianoforte con opere di Schönberg. Fu tuttavia dal 1949 che, contrariamente alla volontà del padre, Rühm abbandonò lo studio della composizione presso la Musikhochschule per prendere lezioni dal

compositore viennese Joseph Matthies Hauer, scopritore nei primi anni venti contemporaneamente a Schönberg del metodo dodecafonico. A differenza di quest'ultimo, il filosofo della musica Hauer condusse una vita all'ombra della storia musicale e solo all'inizio degli anni cinquanta riuscì a riunire intorno a sé un gruppo di talentuosi studenti e ammiratori che ne divulgarono il metodo. La conoscenza di Hauer e del suo particolare metodo compositivo si estese dal 1949 al 1954 e influenzò in modo profondo non solo la musica, ma anche la poesia di Rühm. Come vedremo, la tecnica appresa da Hauer costituisce insieme una grande potenzialità e un forte vincolo, ma è in questo giro d'anni che Rühm matura quella particolare trasposizione del linguaggio musicale in poesia che caratterizzerà tutta la sua opera fino ai giorni nostri: il lavoro poetico di Rühm si orienta infatti da subito secondo i principi seriali haueriani, mira cioè a una riduzione e una desemantizzazione o neutralizzazione del linguaggio che porta a una divisione materiale di due grandi aree tematiche, ovvero la poesia visuale e quella uditiva (*visuelle und auditive poesie*): «I segni», scrive Rühm, «non devono valere solo in forma anonima come mezzi per gli scopi della comunicazione, ma possono essere usati essi stessi come mezzi espressivi. I segni hanno indipendentemente dalla loro funzione comunicativa una loro propria realtà: li si vede o li si sente. Se li si separa dai contenuti concettuali (seguendo esclusivamente le loro leggi materiali), ne scaturiscono “immagini scritte” e “composizioni sonore”»(5). Tralasciando ora la poesia visuale, con “poesia auditiva” o anche “poesia sonora” (*lautdichtung*) – oggetto di questo studio – Rühm intende quelle opere che si muovono fra letteratura e musica, che rappresentano una soglia, una transizione e una traduzione dei due diversi linguaggi uno nell'altro. Questo contributo vuole indagare la teoria linguistica di Rühm e mettere così in luce come e per quali motivi tecnici ed estetici la base materiale, gli elementi primi delle sue ardite sperimentazioni poetiche, i fonemi prima ancora dei fonemi, vengano ordinati o associati da Rühm non secondo la normale sintassi della lingua, ma secondo una grammatica musicale. A tale innovativo principio musicale – che marca anche un atteggiamento fortemente critico rispetto alla tradizione – Rühm è rimasto fedele dall'inizio della sua prassi artistica fino ad oggi, mantenendo sempre la sua poesia al passo con le innovazioni tecnologiche e con lo sviluppo delle scienze del linguaggio che egli ingloba in una complessa e stratificata analisi critica dei procedimenti artistici, della loro produzione e ricezione: oggetto della decostruzione di Rühm è sempre e contemporaneamente l'opera tradizionalmente intesa, il medium del linguaggio come comunicazione di un contenuto, il segno e la forma, l'autore e il pubblico(6).

2. È Rühm stesso, in uno scritto del 2001 intitolato *Geschichte und Typologie der Lautdichtung*(7), a schizzare in poche e pregnanti pagine la storia e la tipologia della poesia sonora e a rivelarci con estrema chiarezza a quale tradizione letteraria egli si richiami e quali siano i principali presupposti teorici e tecnici della sua poesia sperimentale. Rühm si riallaccia metodologicamente alla fonetica e alla psicofonetica che gli vengono in soccorso per giustificare anche oggettivamente un genere poetico, al di là di una mera presa di posizione artistica. Sebbene Rühm non espliciti le sue fonti, possiamo isolare in via introduttiva nel mare magnum della scienza fonetica i risultati di linguisti particolarmente sensibili alla poesia, per esempio i lavori pionieristici di Trubeckoj e le sistemizzazioni storico-linguistiche di Jakobson per quanto riguarda la fonetica(8), i saggi di Iván Fónagy per quanto riguarda la psicofonetica(9). Questi studi “linguistici” si servono essenzialmente dello scavo filologico e di approfondite competenze di poetica: se il lavoro di Jakobson si chiude con un capitolo sul fonosimbolismo e con la constatazione che il modello del linguaggio di tutti i giorni non è paragonabile al ruolo “autonomo e direttivo” che i suoni e i loro tratti distintivi svolgono in poesia(10), Fónagy arriva a stabilire a livello psicofonetico una vera e propria identità fra strutture musicali e verbali e – citando Thomas Mann – a un tentativo di superamento della frontiera fra musica professionale e musica universale: musica e poesia, con le loro forme “rindondanti” costituiscono una espansione chiara e percepibile di unità sonore altrimenti criptiche o indecifrabili e fanno emergere con chiarezza la potenza significativa dell'aspetto psico-acustico del linguaggio. Se già in un normale atto di enunciazione la sequenza di segni è sempre anche modulata da un timbro e da un ritmo perlopiù inconsci, ecco che in musica e poesia il fonosimbolismo e la prosodia divengono coscienti tecniche d'espressione(11).

Date queste premesse, possiamo intendere meglio perché la fonetica è intesa da Rühm come «una specie di teoria compositiva per poeti sonori»(12): essa permette di capire fino a che punto le qualità dell'espressione fonetica possano essere messe in relazione con le emozioni corrispondenti e in che misura i suoni possano essere sistematicamente allineati su una scala sonora, così come i colori sulla scala cromatica. La psicofonetica, dal canto suo, consente secondo Rühm di approfondire il materiale usato dalla poesia sonora come “gesto espressivo”, dal carattere interlinguistico e vincolante. Rühm si mantiene nelle sue speculazioni linguistiche come nella sue sperimentazioni – diremmo meglio, è costretto a mantenersi – al di qua della soglia che separa suoni e fonemi (fonetica e fonologia), al di qua di quel limite che distingue il materiale sonoro ancora inarticolato dall'articolazione linguistica che lo acquisisce per gli scopi della significazione e comunicazione – un campo che, se includiamo come fa Rühm non solo suoni, ma anche distorsioni vocali e rumori fisiologici, sconfina però in quello che oggi è definito come “paralinguistico”(13); in ogni caso, al di là di questa soglia, ovvero nel campo propriamente semiotico, può esservi solo una “similitudine” fra musica e poesia, ma nessun sostanziale parallelismo o coincidenza. Tuttavia, se da un punto di vista strettamente linguistico – secondo quello che Benveniste definisce come “principio di non rindondanza” – i due sistemi semiotici diversi della lingua e della musica non sono reciprocamente convertibili, se l'aver in comune la produzione di suoni e rivolgersi all'udito «non prevale sulla differenza di natura fra le unità rispettive e i loro tipi di funzionamento»(14), da un punto di vista estetico, invece, i confini fra musica e lingua si fanno più sfumati cosicché, come scrive puntualmente Adorno, la musica non è lingua, ma è *sprachähnlich*, simile alla lingua nel modo di rapportare temporalmente i suoi elementi e quindi analoga nella sua struttura concreta; la musica è simile alla lingua come sequenza temporale di suoni articolati che sono più che semplici suoni. L'ordine dei suoni è legato secondo Adorno a una logica, ma ciò che viene detto non può essere separato dalla musica, ovvero la musica non forma un sistema di segni(15).

Se, ancora con Adorno, teniamo fermi alla differenza fra interpretazione linguistica e musicale («interpretare la lingua significa: comprendere la lingua; interpretare la musica: fare musica. L'interpretazione musicale è l'esecuzione che, come sintesi, conserva la somiglianza con la lingua e allo stesso tempo cancella tutto ciò che singolarmente è simile alla lingua»(16)), ci avviciniamo sensibilmente alla teoria e al metodo compositivo di Rühm che mira a un tipo di poesia sonora del tutto desemantizzata e quindi a una prassi artistica come espressione e performance. Ciò che caratterizza la prospettiva di Rühm rispetto alle ricerche della linguistica e ciò che gli permette di evitare il *dictum* adorniano è il suo mantenersi nel campo della psicofonetica, cioè nell'ambito della sonorità fonetica prima di ogni articolarsi linguistico – e questo gli consente di sottointendere contrariamente a Benveniste un generale principio di similitudine fra lingua e musica e di servirsi nelle sue analisi in modo non analogico, ma concreto di un vocabolario musicale per definire gli elementi acustici della lingua: gli elementi fonici del linguaggio umano rientrano in una scala i cui estremi sono costituiti dai suoni e dai rumori e le consonanti sonore, con “altezza” definibile e “durata” dipendente dal respiro, occupano una posizione intermedia tra i suoni rumorosi e i suoni vocalici. Oltre i parametri musicali di altezza e durata, Rühm nomina quelli di “volume” e “timbro” ed elenca gli organi di articolazione dei suoni (laringe, lingua, denti, labbra) per arrivare a una fondamentale congruenza fra musica e voce – e con questa a una determinazione non pragmatica e concettuale dei suoni: «i suoni e le combinazioni sonore semanticamente non legati si differenziano dalla musica in senso stretto semplicemente perché sono prodotti organicamente, senza ausili strumentali, cioè solo con la voce. i suoni del parlato sono l'espressione umana più diretta. nella fase preliminare alla loro regolamentazione come veicoli segnici, alla loro pragmatizzazione nella lingua veicolare, i suoni linguistici rivelano ancora tutta la loro presenza sensoriale, a cui il linguaggio concettuale e strumentale non presta molta attenzione. in un certo senso risvegliarli, mettere in scena un'esperienza della loro vitalità originaria, è un compito meritevole dell'arte, dei poeti, che -- anche quando usano nomi, frasi descrittive e si sottomettono alle regole astratte della sintassi – dovrebbero mettere in gioco in modo creativo le qualità sensoriali del loro materiale linguistico»(17).

È da questo riconoscimento delle qualità particolari e “musicali” della voce umana che segue per Rühm necessariamente una distinzione materiale tra lingua parlata e scritta, tra “fonemi” e “grafemi” che dunque porta alla distinzione di una poesia puramente uditiva e puramente visiva: «come nella

poesia visiva si è sviluppato un ambito limitato esclusivamente alle forme delle lettere, così nella poesia uditiva si è sviluppato un ambito esclusivamente orientato alla fonetica: la poesia sonora»(18). La pura ed estrema forma di poesia fonetica è per Rühm quella poesia che non utilizza più gli enunciati vocali secondo le combinazioni sintattiche, semantiche e concettuali e che può essere ricondotta al primo e semplice gesto espressivo del linguaggio. Questi primordiali gesti espressivi formano secondo Rühm un “vocabolario” espressivo internazionale dalla forte cifra fonosimbolica e onomatopeica che parla e comunica letteralmente da solo, senza bisogno di decifrazione o “traduzione”: «il gesto espressivo della voce umana è trasmesso con tale forza, soprattutto nell’area emotiva, che spesso non sembra necessario comprendere le singole parole della lingua, anche se straniera. quanto più emotivo è il contenuto, tanto meglio funziona la comunicazione non verbale: basti pensare alle richieste di aiuto in caso di disperato bisogno, agli avvertimenti urgenti, alle espressioni di aggressività o all’amore balbettante»(19). Con questo ricco vocabolario sonoro linguistico sovranazionale si possono formare strutture poetiche, si possono isolare, raggruppare, moltiplicare i suoni e infine, con l’aiuto di mezzi tecnici, questi materiali primigeni possono venir allungati, compressi, distorti. Quando Rühm metteva per iscritto questi suoi pensieri era ancora la radio il luogo che offriva agli artisti i dispositivi tecnologici più avanzati per questo tipo di manipolazione del materiale sonoro. Rühm chiama pertanto i suoi testi prodotti in studio e particolarmente adatti al mezzo della trasmissione via etere “poesia radiofonica” che si differenzia fundamentalmente da un’altra tipologia di poesia sonora chiamata “sprechtexte”, ovvero testi parlati che esplicano il loro massimo potenziale espressivo nella recitazione dal vivo e davanti a un pubblico.

Ma al di là delle numerose tipologie e caratterizzazioni di poesia sonora, il dato importante per capire l’apporto sperimentale di Rühm alla poesia contemporanea è quello musicale: è l’approccio musicale dello studioso di composizione dodecafonica al materiale verbale che osserva la lingua in modo completamente indipendente dalla sua funzione comunicativa. In particolare i parametri musicali di tempo, timbro, altezza e volume riescono secondo Rühm a descrivere e determinare con precisione e immediatezza il contenuto espressivo dei suoni linguistici, ci dicono qualcosa dello spettro emotivo di chi articola i suoni e servono dunque a decifrare meglio il carattere “emozionale-comunicativo” dei gesti sonori; più precisamente, è proprio l’aspetto emozionale del gesto sonoro che cancella secondo Rühm il confine fra segno e significato: «il materiale fonetico stimola la tonalità espressiva e l’identificazione emozionale con il suono della parola»(20). In questo senso Rühm arriva a includere nella tastiera del gesto acustico anche suoni non linguistici che però contribuiscono ad allargare lo spettro dell’espressività emozionale come tosse, starnuto, risata, sbadiglio, respiro, poiché «il gesto espressivo della voce umana si comunica così intensivamente a livello emozionale che spesso non risulta nemmeno necessario capire singolarmente ogni singola parola della lingua. quanto più i contenuti sono emozionali, tanto meglio funzionerà la comunicazione non verbale»(21).

L’intenzione di Rühm è, in sintesi, infrangere l’ordine regolativo e normativo della lingua ordinaria, sensibilizzare la percezione della lingua attraverso mezzi estetici e arrivare a forme di comprensione pre-concettuale e musicale. In questo senso una concezione musicale dei suoni linguistici significa per Rühm «una trasformazione di ciò che è limitato nazionalmente, di ciò che è definito in un qualcosa di plurisignificante e sottilmente differenziato, in un qualcosa di processuale»(22). Come scrive bene Fisch, la musicalizzazione della lingua rappresenta per Rühm il vero gesto artistico attraverso il quale i segni linguistici diventano l’espressione diretta e sonora dell’inteso(23). Il valore propriamente sensoriale del materiale poetico è per Rühm mezzo espressivo sostanziale più della sua “conciliante” funzione di portatore segnico ed è l’esaltazione di questo suo aspetto fonetico che può allargare i confini della poesia oltre quelli che Rühm definisce come «comunicazioni edulcorate di pensieri, cose ed eventi»(24).

3. Come ha scritto Rühm(25), l’uso di passaggi sonori puri può essere fatto risalire alla poesia del medio alto tedesco, in composizioni che imitano i richiami degli uccelli, mentre nel caso di alcuni poeti barocchi le invenzioni sonore si accumulano spesso in maniera quasi eccessiva. Nel Romanticismo lo spettro della poesia sonora si amplia fino a includere elementi pseudolinguistici come incantesimi e bizzarre sperimentazioni come le libere imitazioni: cinese fantasioso e ottentotto.

Per Rühm, tuttavia, solo nel Novecento si può parlare di una consapevole e coerente produzione di poesia sonora, sebbene inizialmente essa si presenti come un fenomeno marginale che si emancipa poi a genere poetico autonomo e riconosciuto solo nella seconda metà del secolo.

L'inizio della poesia sonora coincide allora secondo Rühm con le creazioni di Paul Scheerbart, in particolare con la poesia *Kikakokú* contenuta nel romanzo del 1897 *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, dove, secondo lo stesso Scheerbart, il linguaggio va al di là del *Verstandenwerdenwollen*, del "voler venir compreso". Sotto il chiaro influsso di Scheerbart si muove Mynona e soprattutto Christian Morgenstern che con i suoi famosi *Galgenliedern* del 1905 dà una versione povera e parodistica e per questo molto apprezzata del pubblico borghese della poesia sonora, altrimenti provocatoria e spesso in contrasto con il gusto del pubblico. Tentativi più seri di poesia sonora sono, secondo Rühm, alcune poesie di Else Lasker-Schüler e di Stefan George, scritte in una lingua inventata, una specie di lingua di sogno, di lingua originaria; tuttavia solo con il Dadaismo, l'Espressionismo e il Futurismo, da Hugo Ball a Rudolf Blümmer, da Marientti a Majakosvskij, Chlebnikov e Burljuk, la poesia sonora assurge a genere autonomo che si pone avanguardisticamente in contrasto non solo con la lingua d'uso e strumentale, ma anche con la tradizione poetica precedente.

La poesia sonora più conosciuta della prima avanguardia è sicuramente la *Ursonate* del 1922 di Kurt Schwitters in cui, come sottolinea Rühm, il problema di sviluppare una lunga poesia composta di soli fonemi è risolta da Schwitters riacciandosi a forme musicali tradizionali prendendo in prestito semplici schemi formali che si basano sui principi della ripetizione e periodicità, mentre a livello linguistico si assiste a una contrapposizione di sillabe corte e lunghe, chiare e scure, dure e morbide, sicché le altezze dei suoni si muovono gradualmente, come nelle litanie, fino quasi a rovesciarsi in canto(26). Mentre la critica vede nella *Ursonate* di Schwitters una forte contraddizione fra materiale linguistico autonomizzato e forme musicali tradizionali, oppure, al contrario, una fine parodia sia della lingua che della musica, Rühm apprezza il fascino suggestivo di un'opera poetica "composta" in modo formalmente stringente, dove le sillabe assumono la funzione di motivo musicale pregnante e ritornante(27).

Ma, come si diceva, è solo nel Dopoguerra che per Rühm, grazie al grande movimento internazionale della poesia concreta, anche la poesia sonora si emancipa del tutto a genere autonomo e programmatico, venendo a includere nel materiale sonoro non soltanto i suoni linguistici, ma anche gesti, articolazioni sonore ed espressioni emotive che si inframezzano fra i toni dell'articolazione linguistica e arricchiscono in modo sorprendente il materiale fonetico e fono-acustico. Esempi di questo tipo di poesia sonora si possono trarre per Rühm dalla poesia lettrista di François Dufrêne, della cerchia di Isidore Isou, un virtuoso di creazioni sonore(28), mentre Franz Mon e in particolare Henri Chopin allargano ulteriormente lo spettro delle possibilità espressive attraverso l'uso del microfono come megafono e distorsore di suoni(29).

Dalla poesia concreta del Dopoguerra quelli che prima erano solo tentativi isolati e deviazioni audaci vengono ora considerati secondo Rühm «una cosa ovvia per tutti coloro che non vedono la letteratura come un bene di consumo a buon mercato, ma piuttosto come un'esplorazione intellettuale»(30). La poesia fonetica è di fatto ampiamente accettata come un modo specifico dell'espressione artistica fra molti altri modi, ma soprattutto essa è una delle manifestazioni poetiche intermediali e transnazionali che, collocandosi fra poesia e musica, da un lato elimina i confini disciplinari di prassi artistiche, che originariamente erano dialoganti e poi sempre più separate, e allo stesso tempo viene a formare quella particolare area della letteratura che non richiede una traduzione poiché comunica direttamente attraverso le sue forme oltre ogni barriera linguistica, semantica e logica.

Le composizioni poetiche di Rühm si collocano programmaticamente in questa ultima fase della poesia sonora; all'inizio le sue composizioni si muovono tra processi seriali (basati su pratiche tonali e dodecafoniche) e una radicale riduzione del materiale acustico e, pur essendo le poesie sonore pensate e prodotte per essere recitate, vengono in ogni caso tradizionalmente trascritte. Rühm chiama *expressionen* (espressioni) le poesie dal carattere eruttivo e ricco di contrasti che si basano soprattutto su rumori e suoni consonantici; le *vokalkonstellationen* (costellazioni vocali), costruite su una predominanza di vocali, hanno carattere più calmo e meditativo, mentre, ancora, le *reihungen* (successioni) sono costruite secondo principi seriali o algoritmici.

La poesia *gebet*(31) (preghiera) del 1954, esempio di *reihung*, è certamente fra le poesie sonore più famose del primo periodo di Rühm; essa risente fortemente dell'insegnamento e dell'influsso della musica di Hauer le cui composizioni o "giochi" dodecafonici, impiegando tutte le note della scala dodecafonica a intervalli regolari e rinunciando a temi e strutture compositive chiuse, tendono a una severa regolarità senza espressione, a una chiarezza priva di tensione e passione che si vuole sovraindividuale e oggettiva(32). Infatti, le indicazioni su come *gebet* deve essere recitata la descrivono come un canto simile a una litania(33): si deve respirare ogni sesta riga, il tempo dei primi due versi è leggermente più lento degli altri, le note mi, mi, mi bemolle si applicano alla linea vocale "a, au, u" e le note re, re, si, do diesis alla linea vocale "e, e, o, i":

a a u
e e o i
a da hu
e de bo i
da ha u
de e do bi
ba ba u
be be o ni
na a bu
me he so mi
ma ma su
e ne so ji
sa sa ju
je e ho di
ga ja gu
e ge do i
a na nu
ne he go gi
wa da du
we we o wi
sa ha wu
e se mo hi
a sa hu
me me wo i
na na mu
se de no si
a na u
e de jo i
a a nu
e de o i
a a u
e e o i

Se si ascolta solo l'interpretazione vocale le associazioni di vocali e consonanti non sembrano seguire uno schema e danno al contrario la sensazione di essere articolazioni spontanee e improvvisate. Ma guardando allo "spartito" vocali e combinazioni sillabiche formano invece un ordine o una struttura regolare e monotona basata sulla ripetizione costante di uno schema a due righe "a, a, u/e, e, o, i". Anche la struttura sillabica è la stessa dall'inizio alla fine, sebbene le possibili combinazioni di consonante più vocale non sono proposte in una sequenza rigida. Così, nonostante l'apparente libero e casuale strutturarsi di vocali e sillabe, emergono ordini, modelli seriali che – come i giochi musicali di Hauer – tendono alla sinteticità e a una certa primitività dell'espressione: in *gebet* mancano tutte le consonanti sorde come p, t, k, f, le vocali ü e ö, e allo stesso tempo il gioco messo in atto tende a esaurire le possibili combinazioni di consonante più vocale. Come nella musica di Hauer, Rühm dà vita a una poesia fortemente antisoggettiva, desementizzata, prima di contenuti e messaggi, che può essere rifatta e reinterpretata da ognuno – estremizzando così il tradizionale rapporto autore-opera che, come nota Pechmann, viene a oscillare fra i poli opposti di dissolvimento a autoaffermazione demiurgica(34).

Anche una delle innovazioni più conosciute di Rühm e della Wiener Gruppe, la riscoperta del linguaggio dialettale, matura entro le coordinate della poesia sonora sperimentale: il dialetto è trattato come materiale linguistico da scomporre e desementizzare al fine di ritrovare in esso una

dimensione sonora nuova ed estranea rispetto alla lingua standard; la rinuncia all'aspetto comunicativo del dialetto, la concentrazione sulle sue particolarità materiali, sonore e musicali, e la sua trasformazione in poesia sonora lo trasformano da presunto linguaggio naturale a puro linguaggio artistico, come in questo esempio, la poesia in dialetto viennese *epitaf auf den selbstmörder dlü* (epitaffio del suicida dlü)(35):

dlü
de ladn he nodd
a dlü
a dlü
gweddn he nodd
nodd dlü
dlü san
dlü sar
e dlü
lodn gweddn de dia
de dlü
uddn gwe noddn
gwe daddn
deddn
a
e
deddn na a
na dlü
i
dlü duddn
ladn gwe doddn
i
gwe suam
dn
dn
Iddn
laddn
laddn he udd
laddn he uddn
uddn noddn he
dlü
dlü
nodd he dlü
laddn he dlü
gweddn dlü
gweddn u dlü
u dlü
u
dlü

Rühm rinuncia nella trascrizione di questa poesia sonora in dialetto viennese a segni e punteggiatura, mentre le pause recitative sono scandite dagli a capo, cosicché in questo caso la struttura grafica non rispecchia esattamente la componente fonetica quanto piuttosto l'immagine di artefatto linguistico il cui significato emerge dalle associazioni psico-acustiche e dall'immagine sonora della struttura sillabica.

Dalla fine degli anni sessanta l'uso di tecnologie speciali e le produzioni su nastro vengono ad occupare sempre più spazio nella prassi artistica di Rühm. Nell'esemplare pezzo acustico *nähern und entfernen*(36) (avvicinare e allontanare) struttura e ritmo della composizione sono determinati dalla lunghezza delle pause (silenzi) fra l'articolazione di singole parole. Un interprete sta in un angolo di una stanza quadrata, mentre negli altri tre angoli sono posizionate casse acustiche che trasmettono tre voci femminili o la voce dell'interprete manipolata e trasformata in voce femminile a differenti volumi (basso, normale, alto) che corrispondono a diverse distanze spaziali (vicina, media, lontana). Ugualmente calcolata e differente è la distanza temporale fra le venti parole scandite: du (13 secondi di pausa), avvicinare (12 secondi) ecc. Il sovrapporsi delle voci viene percepito dall'ascoltatore come un movimento di avvicinamento e allontanamento delle parole e in

questa dinamica acustica, in cui anche le pause di silenzio sono significative ed equivalenti ai suoni, si mescolano e sovrappongono i parametri e la percezione dello spazio e del tempo. Dalla fine degli anni settanta Rühm sperimenta quello che egli definisce “metodo di trasformazione”, una tecnica per musicare i testi secondo la quale a ogni lettera corrisponde una nota, mentre le sillabe – come unità del discorso – possono formare degli accordi. Per esempio, nella poesia tonale *das leben chopins* (la vita di Chopin) viene tradotto in musica un testo sulla vita di Chopin(37); Rühm vuole provocare, irritare, disorientare la percezione uditiva e intellettuale dell’ascoltatore che leggendo il titolo proietta inconsciamente le sue aspettative e conoscenze di Chopin nel poema musicale, il quale però rispecchia musicalmente un testo biografico e non ha dunque nulla a che fare con la musica di Chopin(38). Anche dal punto di vista autoriale la poesia tonale si sottrae alla volontà creatrice nella misura in cui si presenta come una semplice traduzione o trasposizione di un linguaggio semiotico in un altro: una volta scelto il testo e fissate le regole della traduzione (a certe lettere corrisponde certe note) l’autore è dispensato da ogni altra scelta compositiva(39). Mentre la normale traduzione linguistica si scontra contro i limiti insuperabili della sintassi, della resa concettuale e di intraducibili sfumature affettive – imbattendosi così secondo Rühm nel famoso verdetto di Wittgenstein secondo il quale su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere – ecco che il poeta e musicista viennese cerca con la tecnica della traduzione musicale di aggirare questi limiti e verdetti ponendosi come trascrizione semiotica e non semantica: ciò che da un punto di vista strettamente traduttivo è semplicemente impossibile o al limite arbitrario (la corrispondenza di lettere e colori, lettere e note) permette a Rühm di rispondere ironicamente a Wittgenstein «wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man singen» (su ciò di cui non si può parlare, si deve cantare)(40).

4. Rühm non risparmia la sua ironia per la poesia che, volendo trasmettere un messaggio, degrada la lingua a “mezzo” – come scrive nella storica introduzione all’antologia da lui curata *Die Wiener Gruppe*. L’avanguardista propagatore di una poesia “concreta”, autoriflessiva e che ha cancellato qualsiasi funzione referenziale dalla sua grammatica non si accontenta di coltivare il suo campo e di difendere il suo confine, ma colpisce col il suo duro sarcasmo quella che egli ritiene essere una poesia tradizionale e irrimediabilmente invecchiata. Una poesia come *nächtlich hymne*, per meglio dire la sua interpretazione vocale da parte di Rühm(41), sembra una crudele parodia del modo in cui il più famoso poeta di lingua tedesca del Dopoguerra, Paul Celan, leggeva in pubblico le sue poesie(42). Rühm doveva aver incrociato più volte la personalità di Celan e nel 1968, nell’introduzione all’antologia, si spinse a definire la sua poesia «symbolistisch verpanschten Aufguss»(43) (epigonale melassa simbolista); al di là dell’incomprensione per la poesia di Celan, che sfocia in rigetto avanguardistico, è interessante notare come Rühm dia forma poetica al suo sarcasmo: i drammatici topoi celaniani del dialogo con figure femminili amate e scomparse, dell’insanabile iato fra la veglia dei sopravvissuti e il sonno/morte dei sommersi vengono sarcasticamente rovesciati in *nächtlich hymne* in un ridicolo nonsense di un uomo che “prega” il proprio letto di accettarlo e confortarlo; cercando di rendere in italiano la poesia di Rühm va perso inevitabilmente lo scherno che permea anzitutto il tessuto verbale e parodia la tragica atonalità della poesia celaniana: le implorazioni e preghiere (il sostantivo *Gebet*, il verbo *beten*) che in Celan sono rivolte a un *du* (tu) scomparso – e rimarcate dalle strutture paratattiche – si rovesciano in una ridicola supplica rivolta da Rühm a un *Bett* (letto); la terra (*Erde*) che in Celan ha inghiottito le vittime della Shoa, rimaste anonime come la madre (*Mutter*), è in Rühm un duro rimpiazzo rispetto al ventre materno; il rovesciamento celaniano della morte, *Tod* maschile, in sostantivo femminile *Todin*, viene schernito da Rühm nel trasformare *Bett* (letto) in *Bettin* (letta, lettina); ecc.

o nimm mich auf die matratze
auf das linnen die kissen
unter die decke
mein bett
o nimm mich doch
nimm mich auf
müde bin ich
und werde mich schlaflos auf dir
in dir wälzen

oh fammi stendere sul materasso
sulla biancheria i cuscini
sotto le coperte
mio letto
oh prendimi dai
prendimi
stanco sono
e insonne sopra di te
in te mi rotolerò

bett o bett
 das du mich bettest
 um mich wenigstens ruhen zu lassen
 ich verkrieche mich in dich
 wie in den leib der mutter
 als sie noch lebte
 und ich fast noch in ihr war
 erde ist kein ersatz für dich
 o mutter
 kein ersatz für dich
 o bett
 ja ich spreche dich an
 als wärst du ein du
 das du das mich bettet
 deckt zudeckt
 aufnimmt
 irgendwo muß ich ja sein
 bei dir ist es warm
 wenigstens
 und als umhüllendes
 bist du mir nah genug
 wie andere auch
 mach ich dich
 zu meinem gefährten
 meiner gefährtin
 ach sei nicht so sächlich
 versinkend in dich
 erhebe ich dich in den stand
 süssester weiblichkeit
 o bett
 bettin
 entlohne mich dafür
 mit dem vergessen
 des schlafs
 der bewusstlosigkeit

letto oh letto
 che mi metti a letto
 per lasciarmi almeno riposare
 mi rintano in te
 come nel grembo della madre
 quando era ancora viva
 e io quasi ancora dentro di lei
 la terra non può sostituirti
 oh madre
 nessun sostituto per te
 oh letto
 sì mi rivolgo a te
 come se tu fossi un tu
 il tu che mi mette a letto
 copre ricopre
 accoglie
 da qualche parte devo pur stare
 da te è caldo
 almeno
 e quando mi avvolgi
 mi sei così vicino
 come altri
 ti faccio
 mio compagno
 mia compagna
 oh non essere così distaccato
 sprofondando in te
 ti elevo all'altezza
 della più dolce femminilità
 oh letto
 lettina
 ricompensami
 con l'oblio
 del sonno
 dell'incoscienza

Ciò, tuttavia, non deve far pensare che la poesia di Rühm sia del tutto insensibile all'alterità ed estranea a temi politici e sociali. Grande spazio nella sua opera è dato a temi erotici, così come presente nel lungo arco temporale della produzione di Rühm è il confronto con il tema della violenza contro gli uomini e contro la natura. *Alltägliche Gewalt*(44) (violenza quotidiana) del 1993 tratta della violenza contro persone socialmente disagiate e svantaggiate; il pezzo consta di due melodrammi *gegen ausländer* e *gegen behinderte* (contro gli stranieri, contro i disabili) composti, secondo il metodo del montaggio e della poesia tonale, di titoli di giornale in cui si parla di casi di violenza brutale ordinati serialmente e trasformati in suoni. Più famoso è *wintermärchen, ein radiomelodram*(45) (fiaba invernale, un melodramma radiofonico) del 1976, vincitore del premio Karl-Sczuka della Südwestfunk. Il pezzo fa riferimento a un fatto di cronaca che ha riempito i giornali della Germania occidentale per anni: dopo un Capodanno, un giovane viene aggredito da diversi uomini che volevano usare la sua auto, viene portato in una foresta, spogliato e legato a un albero. Ma ciò che più colpisce Rühm è ciò che accadde dopo: la vittima riesce a liberarsi, ma resta con le caviglie legate, riesce a saltare fino alla vicina autostrada, ma qui muore congelato nella neve perché nessun automobilista si ferma a soccorrerlo, nonostante i cenni disperati del giovane. La ricostruzione o la resa artistica di Rühm di questo brutale fatto di cronaca avviene attraverso la tecnica del montaggio, gioca su effetti di straniamento: rallentamenti e accelerazioni del suono, ripetizioni e distorsioni di alcune parole come "solo", "abbandonato", "perduto", rumori di auto; l'assemblaggio seriale di questi materiali eterogenei dà al radiodramma qualità musicali e tonali e trasporta l'ascoltatore in una dimensione sensoriale che lo rende partecipe dell'evento.

Il radiodramma *wald, ein deutsche requiem*(46) (foresta, un dramma tedesco) del 1983 Rühm tematizza invece la violenza dell'uomo contro la natura. Ora non sembra più in Germania un tema attuale, ma negli anni ottanta si scoprì che le piogge acide causate dall'inquinamento atmosferico e dai gas di scarico erano in gran parte responsabili del deperimento delle foreste e se ne discusse

intensamente (Rühm produsse su questo tema poi nel 1983 altri due “melodrammi”: *vom leben und sterben der pflanzen und tiere* (sulla vita e la morte delle piante e degli animali). Anche *wald, ein deutsches requiem* – che ha ricevuto poi il War Blind Prize – è composto attraverso il montaggio di materiale documentario, notizie di giornale, registrazioni audio originali e testi giuridici. Tutto il materiale d’archivio è intrecciato a elementi musicali e rumori, brani per pianoforte sono trasposizioni di articoli di cronaca, secondo il principio sopra già descritto: a singole lettere e sillabe vengono assegnati specifiche note per pianoforte e per violoncello. Rühm affida anche in questo caso allo straniamento sonoro, alla sovrapposizione di lingua, musica e suoni la trasmissione di un messaggio sociale e politico non esplicito e chiaramente definibile, ma sicuramente adeguato al mezzo radiofonico(47).

Da un punto di vista storico, la critica ha rilevato che questi radiogrammi in un certo senso “politici” sono la prova che la sua opera non può essere ridotta ed etichettata frettolosamente come una sofisticata sperimentazione formale e che Rühm, ben conscio del potenziale mediale della sua tecnica, interagisce con l’attualità in modo vigile e critico. E tuttavia proprio queste composizioni prodotte in radio che affrontano temi come quello della violenza – attuali, ma anche in un certo senso eterni – sembrano soggette a un progressivo e negli ultimi anni molto accelerato invecchiamento tecnico. Inoltre, anche le parole usate in queste opere, allora all’ordine del giorno, sono soggette a un inevitabile invecchiamento storico, al logorio della cronaca prima e alla dimenticanza poi(48). Come è spesso il caso per opere di avanguardia, anche i radiogrammi di Rühm, tanto ricercati e sofisticati dal punto di vista tecnico e compositivo al momento della loro creazione, sembrano assumere oggi valore documentale rispetto a un periodo storico e ai valori estetici espressi.

5. Rühm, all’età di 93 anni, è ancora una mente lucida è uno spirito in attività, sebbene l’edizione delle opere complete presso l’editore berlinese Matthes & Seitz dal 2012 sancisca quella che possiamo intendere come una definitiva canonizzazione di un autore che è rimasto sempre fedele alla visione e ai programmi sperimentali dell’avanguardia del Dopoguerra. Implicito, in questa operazione, è un valore storico di un’opera che in ogni modo ha recalcitrato all’ordine e alla settorialità e che ancora oggi, nonostante lo sforzo di canonizzazione, le reverenze degli istituti culturali e l’atteggiamento spesso agiografico della critica, stenta per motivi puramente intrinseci alla sua costituzione formale e alle oggettive difficoltà di ricezione da parte di un pubblico più vasto a maturare come un classico del Novecento. È lecito chiedersi, in altre parole, se la difficoltà di recepire oggi l’opera di Rühm è dovuto al decadimento dei mezzi tecnici usati, all’inevitabile parabola dello spirito avanguardistico, alla distanza rispetto a più recenti esperienze di ricerca e sperimentazione formale o se il motivo della sua marginalità nella prassi e nel dibattito poetico contemporaneo abbiano anche altri motivi.

Restringendo questa domanda alla sola poesia uditiva, è evidente che il gesto avanguardistico di rottura radicale con la tradizione e di emancipazione del materiale poetico dalla grammatica che arriva all’estremo della pura asemantività aveva esaurito la sua forza contrastiva nel momento in cui era venuto definitivamente meno quello sfondo di tradizione e reazione da cui tale gesto emergeva. Esauritasi la dialettica storica fra tradizione e avanguardia quelle esperienze di rottura sembrano poi cadere nella ripetitività che solo critici benevoli possono spacciare ancora oggi per coerenza artistica. Riecheggia in altre parole anche per Rühm la domanda adorniana sul senso di un’opposizione a una tradizione che è già svanita nel momento in cui la si nomina o attacca e sulla vitalità di una prassi artistica che liquida il passato in nome di una astratta costruttività.

Si diceva all’inizio che la nervatura metodologica e tecnica della poesia sonora di Rühm è costituita essenzialmente da ciò che egli apprese sulla teoria dodecafonica dal suo maestro Hauer e che tale filiazione ne costituisce la potenzialità e allo stesso tempo un vincolo. Abbiamo parlato soprattutto delle potenzialità dell’opera di Rühm, ma sono emersi nell’analisi anche chiari limiti che, a ben guardare, derivano in sostanza tutti dalla stessa fonte: la tecnica seriale applicate al linguaggio poetico. Adorno dichiarava già negli anni trenta un grossolano fraintendimento concepire la tecnica dodecafonica così come fa Hauer, ovvero come una semplice tecnica compositiva in alternativa alla tonalità; la dodecafonia non sarebbe cioè un *Ersatz*, un sostituto della tonalità, ma il risultato o una razionalizzazione di determinate esperienze compositive, l’esito «di una dialettica musicale

coerente e avvincente» che va dalla sensibilità al contrappunto alla tecnica della variazione e della completa autonomia tematica – già in Brahms – e che non può essere ridotta alla stregua di una ricetta compositiva già pronta, priva di storia, semplicemente più vantaggiosa rispetto alla tonalità e che consente a chi si appropria della sua logicità di comporre con una certa sicurezza e in assoluta libertà rispetto ai vincoli della forma musicale. L'affondo di Adorno contro Hauer in *Filosofia della musica moderna* è per noi particolarmente illuminante: «Non può essere certamente un caso che le tecniche “matematiche” della musica siano sorte a Vienna, come il positivismo logico. La tendenza al gioco numerico è tipica dell'intelligenza viennese come il gioco degli scacchi al caffè. Essa ha ragioni sociali. Mentre le forze produttive intellettuali in Austria si erano sviluppate al livello dell'alta tecnica capitalistica, quelle materiali erano rimaste arretrate. Proprio per questo il calcolo ordinatore divenne una chimera dell'intellettuale viennese. Se voleva partecipare al processo produttivo, egli doveva cercarsi un posto nell'industria del Reich. Se restava in patria diventava medico, giurista, oppure si attaccava al gioco numerico come al fantasma della potenza del denaro. L'intellettuale viennese – “bitte schön!” – vuol dimostrare questo a sé e agli altri»(49).

Così come in Hauer la tecnica dodecafonica viene utilizzata come tecnica compositiva e così come la sua serialità dà vita a composizioni elementari, senza mutamenti, con poche variazioni di ritmo, così della stessa chiusa, meccanica e logica semplicità è caratterizzata gran parte della poesia sonora di Rühm. Se la disposizione degli elementi fonici è elevata a tecnica compositiva il momento meccanico si sovrappone a quello propriamente espressivo e il risultato di tale procedimento è una generale astrazione e aridità dell'insieme. Diremo meglio che la tecnica viene contrabbandata come mezzo oggettivo per l'espressione degli elementi minimi del linguaggio, ma in questo spacciare la schematicità puristica della serialità come ancora di salvataggio rispetto al decadimento della lingua a comunicazione non viene risolta, ma viene saltata a piè pari la questione principale della dialettica fra espressione e comunicazione implicita in ogni composizione linguistica, anche nell'opera poetica che mira alla più verginale asemantività, la quale, per quanto ridotta agli elementi primari della pura sonorità, ci comunica la sua astrazione e distanza, la sua volontà di rottura con il linguaggio ordinario. Ingannevole è l'illusione propagandata da questo tipo di sperimentazioni poetiche che il materiale primario della lingua, se chirurgicamente estrapolato dalle sue relazioni sintattiche e semantiche, avrebbe una enorme potenzialità espressiva perché sottratto al suo impiego strumentale; di fatto, come ancora nota Benveniste, suoni e onomatopie non solo hanno una sfera d'uso e una espressività relativamente limitata e transitoria, ma «qualunque allusione a una realtà presentata dall'onomatopoea o dalla parola espressiva per lo più non è immediata ed è ammessa solo da una convenzione simbolica, analoga a quella che dà credito ai segni ordinari del sistema»(50).

La simbolicità poeticamente intesa, secondo la quale gli elementi musicali della lingua possono essere associati liberamente e arbitrariamente a certi colori e certe note, è sempre condizionata e subordinata a una simbolicità necessaria e sintetica del linguaggio che lega l'espressività a un tema musicale, a un discorso poetico. L'opera di Rühm, d'altro canto, è un esempio perfetto della indissolubile dialettica che lega la natura oggettiva del linguaggio e la sua funzione espressivo-significativa(51), del tentativo di penetrare la natura fonetica della lingua e di carpirne l'origine nella fisicità ed emotività umane che si rovescia o cristallizza in una distinzione fra autore ed opera, alla quale poi si può attribuire esistenza e valore autonomi. Ma tale rovesciamento (in estrema sintesi: il divenire forma poetica da parte del suono inarticolato) costituisce anche il punto in cui anche la più pura espressività viene in contatto e si confonde con altre funzioni del linguaggio. Come spiega Adorno in un saggio su Hans G. Helms, autore che per molti aspetti potremmo paragonare a Rühm, l'ideale di molti movimenti dell'avanguardia storica, ovvero l'idea di utilizzare i fonemi della lingua come valori espressivi, così come si usano i colori in pittura e le note in musica, si scontrò con le resistenze del linguaggio che non riesce a liberarsi del tutto dal suo momento significativo, poiché anche nei casi di estrema riduzione del linguaggio a espressione, proprio la radicalità con cui è perseguita questa autonomia dal significato fa emergere tracce di intenzionalità e di concettuale: «Anche il suono balbettante, nella misura in cui è parola e non *flatus vocis*, conserva il suo ambito concettuale, per tacere del nesso di creazioni linguistiche, attraverso il quale soltanto esse si organizzano divenendo un'unità artistica, e che non può fare a meno dell'elemento concettuale»(52).

Lo scarto che divide le poesie sonore del tutto asemantiche dai radiodrammi è lo scarto fra un'opera d'arte che parte da una concezione astratta e formalistica del carattere doppio della lingua – che cerca di maneggiare materiali sonori minimi non ancora accerchiati dalla padronanza del segno e del significato – e una prassi artistica che, nella realizzazione dell'opera, mostra esemplarmente da un lato come l'espressione linguistica non si possa separare del tutto dal significato e dall'altro che il significato non è qualcosa di astratto e separato dal materiale linguistico, ma esso stesso il risultato di un processo, degli usi della lingua – e bene mostra Rühm in pezzi come *wald, ein deutsches requiem* come la poesia attraverso i suoi esperimenti sulle parole in uso nella cronaca giornalistica, attraverso la tecnica del montage, delle ripetizione e distorsione, scrosti via la dura cortecchia sedimentatasi sulle parole, il loro strato reificato dalla lingua della comunicazione, per liberare le parole ad altre associazioni la cui libertà e movimento sono determinate dalle leggi immanenti all'opera, non da una logica astratta e ad essa esterna.

L'opera di Rühm è esemplare del rapporto fra musica e parola nella misura in cui oscilla fra gli estremi di questa particolare forma artistica: da un lato essa cerca di distinguere e associare i suoni in una logica compositiva che cerca di liberarsi a un tempo della soggettività creatrice e dell'autonomia dell'opera, dall'altro – quando le regole dell'automatismo cedono alla soggettività, senza che questa soggioghi del tutto il materiale e ritrovi una spontaneità e genuinità oramai irrecuperabili – essa è capace di far emergere non le possibili e matematiche combinazioni, ma la vera vita dei suoni, le dinamiche storiche e sociali delle parole e di coinvolgere l'ascoltatore in questa ricreazione e demistificazione linguistico-sonora, di portarlo all'interno della logica concreta dell'opera. Qui vengono meno quelle obiezioni sul decadimento del mezzo tecnico, quelle critiche sulla non attualità della sua sperimentazione formale, carica di messaggi politici e sociali, poiché esse bollano come inadeguato e superato il mezzo, ma non si inoltrano nella dialettica di forma e contenuto. Il significato delle parole che soprattutto la prima fase della poesia sonora di Rühm aveva programmaticamente liquidato in favore di una logica combinatoria dei suoni puramente seriale si ripresenta o emerge improvvisamente nelle composizioni più tarde come ciò che è stato storicamente rimosso o sepolto, ma che può essere ancora percepibile se gli elementi fonetici vengono a confliggere con i valori semantici, se i suoni vengono a rapportarsi in modo contraddittorio con il discorso che li ospita e costringe nella ragnatela dei concetti e della comunicazione. Nelle poesie sonore più valide di Rühm il conflitto fra espressione e comunicazione non è deciso a priori in favore dell'espressione, ma si afferma in quanto tale, come antinomia di suono e significato. E nel perseverare, ancora oggi, in questa contraddizione senza sbocco sta la loro autentica attualità.

Ulisse Dogà

Note.

(1) T. W. Adorno, *Kleiner Dank an Wien*, Id., *Gesammelte Schriften*, Band 20.2, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M., 1986, p. 552-553 (t. d. a.).

(2) Ivi, 554.

(3) Per uno sguardo introduttivo e insieme molto puntuale della poetica della Wiener Gruppe rimandiamo al saggio di Stefano Apostolo, *Semantik und Materialität in der Wiener Gruppe am Beispiel der Gemeinschaftsarbeiten*, "Neohelicon", 47, 2020, pp. 505-519.

(4) Cfr. P. de Bieberstein Ilgner, *Von der fragmentierten Rezeption zum totalen Werk. Intermediale Aspekte im Werk von Gerhard Rühm*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde durch den Promotionsausschuss Dr. Phil. der Universität Bremen, 2014, pp. 21-33.

(5) G. Rühm, *Lyrik heute*, in P. Weirmair, hrsg., *Kolloquium Poesie*, Allerheiligenpresse, Innsbruck 1968, p. 23. Nel tradurre e riportare in italiano, nel testo e in nota, poesie e scritti di Rühm non si può naturalmente evidenziare la sua particolarità grafica di scrivere i sostantivi tedeschi con minuscola, ma rispettiamo questa sua regola non mettendo lettere maiuscole dopo il punto.

(6) Cfr. P. Pechmann, *Zu einigen sprachmusikalischen Konzepten Gerhard Rühms*, in G. Mezer und P. Pechmann, hrsg., *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, Sonderzahl Verlag, Graz 2003, p. 233.

(7) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, in H. Krones, hrsg., *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Weimar 2001, pp. 217-236.

- (8) Vedi N. S. Trubeckoj, *Fondamenti di fonologia*, a cura di G. Mazzuoli Porru, Einaudi, Torino 1958; R. Jakobson / L. R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, tr. it. di E. Fava, M. Di Salvo e M. Mazzoleni, Il Saggiatore, Milano 1984, in particolare pp. 191-268. Impossibile qui invece, visto l'enorme massa di ricerche a dispetto dell'angolo strettamente poetico delle teoria e della prassi di Rühm, un rimando generale ai temi e ai problemi della fonetica e del suo rapporto con la fonologia; basti forse qui ricordare che lo studio delle manifestazioni foniche delle emozioni, dei gesti linguistici o atteggiamenti del parlante sono tuttora al centro delle ricerche biologico-cognitive e di quelle analitico-descrittive, cfr. F. Albano Leoni, *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Il Mulino, Bologna 2009.
- (9) Vedi I. Fónagy, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983, in particolare pp. 273-324.
- (10) R. Jakobson / L. R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, cit., p. 247.
- (11) Cfr. I. Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, tr. it. di M. Spinella, Edizioni Dedalo, Bari 1982, p. 70.
- (12) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, cit., p. 218.
- (13) Cfr. G. Marotta, *Sulla (presunta) morte del fonema*, "Studi e saggi linguistici", 48/2, 2010, pp. 283-302; F. Albano Leoni, *voce e sensi*, "Lingua e patologia", Dicembre 2017, p. 77.
- (14) É. Benveniste, *Semiologia della lingua*, Id., *Essere di parola*, a cura di P. Fabbri, Mondadori, Milano 2009, p. 11. In questo testo per molti aspetti fondamentale e di cui andrebbero citati ancora ampi stralci Benveniste arriva a una distinzione dettagliata fra parola e musica che qui non possiamo seguire per mancanza di spazio. Tuttavia rimandiamo a questo testo per una precisa distinzione linguistica non solo fra suono, nota e segno linguistico, ma soprattutto fra l'asse della simultaneità e delle sequenze in musica e gli assi sintagmatico e paradigmatico nella lingua che solo superficialmente possono apparire analoghi: «nella musica l'asse delle simultaneità contraddice il principio stesso del paradigmatico nella lingua, che è principio di selezione escludente ogni simultaneità intrasegmentale; e anche l'asse delle sequenze non coincide con l'asse sintagmatico della lingua, dal momento che la sequenza musicale è compatibile con la simultaneità dei suoni e non è neppure soggetta ad alcun obbligo di collegamento o di esclusione nei riguardi di un qualsiasi suono o insieme di suoni. Così la combinatoria musicale, basata sull'armonia e sul contrappunto, non ha equivalenti nella lingua, dove sia il paradigma che il sintagma sono vincolati da disposizioni specifiche: regole di compatibilità, di selettività, di ricorrenza ecc., da cui dipendono la frequenza e la prevedibilità statistiche, da un lato, e la possibilità di costruire enunciati intelligibili dall'altro. Questa differenza non dipende da un sistema musicale specifico né dalla scala sonora scelta; è presente tanto nella dodecafonia seriale quanto nella diatonica. In definitiva la musica può essere considerata una "lingua" che ha una sintassi, ma nulla di semiotico. Questo contrasto preconizza un aspetto positivo e necessario della semiologia linguistica, di cui va tenuto conto». *Ibid*, p. 13.
- (15) «La somiglianza linguistica spazia dall'insieme, dalla connessione organizzata di suoni significativi, fino al singolo suono, il tono come soglia verso la mera esistenza, puro portatore di espressione. La musica non è solo analoga al discorso, simile alla parola, come combinazione organizzata di suoni, ma anche come struttura concreta. La teoria tradizionale delle forme musicali conosce la frase, la mezza frase, il punto, la punteggiatura; domanda, esclamazione, parentesi; le subordinate sono ovunque, le voci si alzano e si abbassano, e in tutto questo il gesto della musica è preso in prestito dalla voce che parla». T. W. Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Band 16, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 252-253. (t. d. a.)
- (16) *Ivi*, p. 255.
- (17) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, cit., p. 217.
- (18) *Ibid*.
- (19) *Ibid*.
- (20) G. Rühm, *wiener vorlesungen zu literatur*, citato in M. Fisch, *Ich und Jetzt. Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner «Gesammelten Werke»*, Transcript Verlag, Bielefeld 2010, p. 133. (t.d.a.)
- (21) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, cit., p. 218.
- (22) G. Rühm, *wiener vorlesungen*, cit., p. 134.
- (23) Cfr. M. Fisch, *Ich und Jetzt*, cit., p. 133-134.
- (24) G. Rühm, *3 fragen, 2 sätze, bitten. visuelle, auditive texte*, Material, Hamburg 1995, p. 52.
- (25) G. Rühm, *geschichte und topologie der lautdichtung*, cit., p. 217-218. La genealogia quasi del tutto "germanistica" di Rühm è ripresa meccanicamente da tutti i suoi critici che non ne allargano i confini linguistici nemmeno ipoteticamente.
- (26) *Ivi*, p. 233.
- (27) <<https://www.youtube.com/watch?v=1qLKu3R8no4>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (28) <<https://www.youtube.com/watch?v=IJYkA-fPyJM>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).

- (29) <<https://www.youtube.com/watch?v=JgCRJIsi19o>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=Xo0avgYZd7c>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (30) G. Rühm, *geschichte und typologie der lautdichtung*, cit., p. 236.
- (31) G. Rühm, *auditive poesie*, Id., *gesammelte werk*, 3.1, hrsg. von M. Lichtenfeld, Matthes und Seitz, Berlin 2012, p. 21. <<http://www.planetlyrik.de/gerhard-ruehm-gesammelte-gedichte-und-visuelle-texte/2017/08/gerhard-ruehm-liest-gebet-1987/>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (32) <https://www.youtube.com/watch?v=06d5ffJ-rvM> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (33) Sulla litania in Rühm cfr. R. Kühn, "litaneienfromme Weisen / Aber wahnsinnswüste". Zu Gerhard Rühms „glaubenbekenntnis“, in R. Kühn, Hg., *Doppelter Durchgang. Zu Poesie und Poetologie Gerhard Rühms*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2010, pp. 69-118.
- (34) Cfr. P. Pechmann, *Zu einigen sprachphilosophischen Konzepten*, cit., p. 236.
- (35) G. Rühm, *Die Wiener Gruppe. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Rowohlt, Hamburg, p. 151.
- (36) G. Rühm, *auditive poesie*, cit., p. 63.
- (37) <<https://www.youtube.com/watch?v=0w3RA1JqEsQ&t=4874s>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (38) Cfr. Florian Neuner, *Ein Stück realisierte theorie. Überlegungen zum Konzeptualismus in der Literatur*, in T. Eder und P. Pechmann, hrsg., *Die Sprachkunst Gerhard Rühms*, edition text + kritik, Richard Boorberg Verlag, München 2023, p. 183.
- (39) Cfr. G. Rühm, *TEXT – BILD – MUSIK. ein schau- und lesebuch*, Edition Freibord, Wien 1984, p. 207.
- (40) G. Rühm, *visuelle musik. Vierundzwanzig Notenblätter*, Edition Copie im Verlag Zweitschrift, Hamburg 1984, p. 205.
- (41) <<https://www.lyrikline.org/de/gedichte/naechtlich-hymne-831>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (42) <<https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (43) G. Rühm, *Die Wiener Gruppe*, cit., p. 38.
- (44) G. Rühm, *Alltägliche Gewalt – zwei dokumentarische Melodramen für Sprechstimme und Klavier*, Thümmchen Verlag, Köln 1993; cfr. G. Rühm, *Zu den dokumentarischen Melodramen Alltägliche Gewalt*, "Positionen. Beiträge zur neuen Musik", 4. Quartal, 1993, p. 5.
- (45) G. Rühm, *Wintermärchen. Ein Radiomelodram*, Verlag G. Grasl, Baden bei Wien 1984.
- (46) G. Rühm, *wald. ein deutsches requiem*. Realisation Gerhard Rühm. Eine Produktion vom Studio Akustische Kunst WDR, Köln 1984. <<https://archive.org/details/wald-ein-deutsches-requiem-gerhard-ruehm-1983>> (ultimo accesso: 15 giugno 2023).
- (47) Cfr. Roland Innerhofer, *Zwischen »Schallereignis« und semantischer Konfiguration Gerhard Rühms radiophone Poesie*, in *Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur*, cit., p. 93; Florian und Stefan Neuner, *Zwischen Selbstorganisation und Selbstbehauptung Gerhard Rühms intermediale Arbeiten im Kontext der internationalen Neoavantgarde*, in T. Eder und J. Vogel (Hg.), *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2008, S. 133–159.
- (48) Maurach, Martin (2010): *Ordnung der Natur, Störung der Zeichen? Rühms wald, ein deutsches requiem nach 25 Jahren*, in *Doppelter Durchgang: Zu Poesie und Gerhard Rühms*, cit., pp. 119–137.
- (49) T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1959, p. 67.
- (50) É. Benveniste, *Essere di parola*, cit., p. 25.
- (51) Cfr. B. Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 26.
- (52) T. W. Adorno, *Note sulla letteratura 1961-1968*, tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, p. 115. Le nostre conclusioni si rifanno esplicitamente alla critica linguistica della poesia ermetica svolta da Adorno in questo saggio e in *Paratassi*, contenuto in questo stesso volume alle pagine 127-172.

LA MUSICA DEI POETI: ANALISI FONETICA DI AUTORI SPAGNOLI E ITALIANI(1)

Introduzione

La musica e la poesia condividono una stessa profonda radice creativa, che numerosi artisti e studiosi hanno provato a sondare. In questa sede ci soffermeremo su un aspetto specifico, che è quello della relazione interpretazione-autorialità, analizzata foneticamente nella vocalità dei poeti.

Dopo una breve introduzione teorica sul tema, affronteremo la sostanza fonica della poesia, concentrandoci sulle registrazioni originali di una selezione di autori appartenenti alle due aree geografiche e linguistiche della Spagna e dell'Italia degli anni Sessanta/Settanta del secolo scorso. Considereremo la lettura ad alta voce dei poeti come interpretazioni musicali e quale materia di indagine linguistica della fonetica sperimentale, approfondendo la ricerca di tipo acustico e lo studio della relazione tra asse prosodico e testuale.

Obiettivo principale sarà fornire nuovi spunti di indagine per una ricerca interdisciplinare della poesia, basata sulla linguistica generale, che impiega gli strumenti delle Digital Humanities ed è ispirata alla musica e al suo linguaggio, offrendo un primo contributo di fonetica comparata della poesia di un panorama internazionale.

1. Interpretazione tra musica e poesia

Prima di presentare lo studio sperimentale che abbiamo sviluppato, desideriamo introdurre sinteticamente la questione dell'*interpretazione* in termini teorici, in un confronto tra il panorama musicale e quello poetico(2).

Considerata in ambito musicale e musicologico nella relazione tra partitura ed "esecuzione"(3), l'interpretazione si compie nel momento stesso della condivisione con il pubblico, sia esso presente o visivamente assente(4).

Se l'interpretazione musicale è stata descritta ancor prima dell'invenzione dei mezzi di registrazione – pensiamo, ad esempio, ai testi che documentano l'interpretazione "poetica" di un autore che interpreta se stesso, come nel caso di Fryderyk Chopin, o ai tempi più antichi della trattatistica barocca, che fornisce testimonianze preziose relative alla prassi del repertorio bachiano quale sinonimo di interpretazione stessa (si veda, tra gli altri, il famoso di trattato di Carl Philipp Emanuel Bach(5)) – il suo studio è nel tempo stato agevolato dalle fonti originali di documentazione sonora o audiovisiva, pervenute a partire dal secolo scorso. Alcune di queste sono passate alla storia per il loro valore storico: si tratta delle interpretazioni originali di alcuni dei maggiori compositori del Novecento, come quelle pianistiche di Claude Debussy, Sergej Vasil'evič Rachmaninov, Dmitrij Dmitrievič Šostakovich, Camille Saint-Saëns o Maurice Ravel. Per gli studi musicologici sul tema interpretativo e sugli autori stessi, e per le future versioni interpretative proposte da altri interpreti che si cimentano nella propria versione dell'opera, questi materiali costituiscono un punto di partenza significativo, utile non solo a comprendere la storia della musica ma anche ai fini di individuare molteplici e ulteriori chiavi di lettura della composizione e delle modalità performative. La crescita e la diffusione dei media nel tempo, che hanno vissuto inoltre, principalmente, l'evoluzione dal supporto analogico a quello digitale, hanno consentito l'aumento di fonti sonore e audiovisive, permettendo così anche agli interpreti (non necessariamente compositori) di passare alla storia con le loro registrazioni.

Anche nella letteratura abbiamo antiche attestazioni relative al modo di declamare poesia tra i cantori e suggerimenti normativi dettati dalla retorica, così come documentazioni più recenti, che vengono in soccorso laddove non sono pervenute registrazioni originali. Pensiamo, ad esempio, al caso di Federico García Lorca, di cui si tramanda il carisma delle sue letture di poesia dove spesso si accompagnava al pianoforte, riuscendo a incantare i salotti, in eventi che sono passati alla storia. Pochi anni dopo altri autori della Generazione del '27, così come di altre aree, potevano essere "immortalati" dagli strumenti di registrazione, consentendo alla loro voce di resistere al tempo.

È così che, negli anni in cui nascevano e andavano poi perfezionandosi i primi strumenti di registrazione, affiancati dall'invenzione e dallo sviluppo dei primi media, della radio e della televisione, l'attrazione per l'immortalità dei suoni e dei silenzi si diffondeva non solo nel mondo della musica ma attraeva anche il desiderio di 'sopravvivenza' dei poeti. Nel primo Novecento (sebbene i primissimi limitati tentativi risalgano già alla fine dell'Ottocento) iniziavano a essere registrati così per la prima volta i maggiori poeti delle letterature internazionali passati poi alla storia(6). Questo processo sarebbe andato avanti nel tempo, sino ai giorni nostri, consentendoci di accedere alle letture originali dei poeti, oltre che a ulteriori materiali. Tra le registrazioni più famose possiamo menzionare, a titolo esemplificativo, quelle di T.S. Eliot, Ezra Pound, William Butler Yeats e Pablo Neruda.

Le registrazioni degli autori, rispetto a quelle dei compositori musicali, hanno forse avuto una minore visibilità, dovuta probabilmente anche alla differenza della loro natura artistica e al diverso pubblico che le distingue(7). Tuttavia, l'interesse per i loro materiali acustici originali è andato crescendo nel tempo, spesso supportato da un desiderio crescente di conservazione di un patrimonio culturale di particolare fragilità. Come nel caso delle fonti musicali pervenute, supporti di questo tipo costituiscono un punto di riferimento e uno strumento prezioso non solo per i letterati, ma anche per gli autori, gli attori e gli appassionati.

Finora abbiamo usato il termine "interpretazione", sia per l'ambito musicale sia per quello poetico, senza specificare quali sfumature questa parola includa, portandola a distinguersi da altre semanticamente vicine e spesso impiegate sinonimicamente. È tuttavia possibile notare che, in entrambi gli ambiti, si affianca a *interpretazione* la parola *esecuzione*, usata spesso sinonimicamente ma anche descritta antitetivamente in diversi lavori teorici. A tal proposito, proveremo a riprendere brevemente alcuni argomenti a riguardo, approfondendo la nostra scelta terminologica.

Andrea Della Corte dedica il suo saggio *Problemi dell'interpretazione musicale*(8) alla questione interpretativa, affrontandola in una chiave comparativa con le altre discipline artistiche ed evidenziandone le specifiche peculiarità. Cruciale è nel contributo il concetto, su cui l'autore insiste, dell'opera d'arte come creazione di un artista quale presupposto essenziale da cui può prendere inizio qualsiasi successiva discussione sulle scelte interpretative, forme di conoscenza e assimilazione dell'opera e del suo autore. Anche Adorno(9) affronta il tema relazionando l'interpretazione al compimento della volontà dell'autore nel periodo storico successivo alla prima guerra mondiale: si tratta in questo caso, dunque, di un "adempimento" vero e proprio. Fedeli a una linea di pensiero comune, diversi studiosi e interpreti, non solo di ambito musicologico, si sono orientati in questa direzione: è il caso, ad esempio, tra i pianisti, di Charles Rosen o Heinrich Neuhaus, e, se ci spostiamo anche in area linguistico-letteraria, della teoria sostenuta da Pier Marco Bertinetto, che pone in contrasto l'*interpretazione*, quale unica scelta pertinente, con l'*esecuzione*, individuale(10). Un ulteriore livello di sottile e sostanziale distinzione alla base della questione interpretativa è evidenziato da Piero Rattalino, che aggiunge la distinzione tra testo musicale e notazione (così come tra testo poetico e parole), spesso invece fatti coincidere: il testo comporta infatti dei legami, pensiero, sentimenti, a differenza della notazione, richiedendo uno sviluppo interpretativo. Questo, dunque, annette al dibattito un ulteriore piano di analisi, che rivela una complessa stratificazione della tematica.

Traslando la questione in campo letterario e concentrandoci sulla dimensione interpretativa della poesia scritta, letta ad alta voce (o proposta a memoria)(11), possiamo notare che lo strumento voce consente al testo poetico di emergere e prendere una nuova forma, che muta a seconda delle scelte curate dall'interprete, sia esso l'autore stesso o un attore professionista. La riproduzione esofasica del testo poetico, ovvero la sua "messa in voce", è stata spesso definita dai critici e dagli studiosi *esecuzione*, piuttosto che *interpretazione* (Gianfranco Contini denuncia nel 1989 la mancanza di attitudine alla lettura della poesia, alla sua *esecuzione*, per l'appunto(12); per Luigi Pareyson «leggere significa eseguire»(13); Paul Zumthor parla di *esecuzione* «nell'accezione che in inglese ha *performance*»(14)). Tuttavia, l'uso del termine, che può essere discusso per le sue sfumature d'uso, attesta l'importanza della condivisione pubblica e orale della poesia stessa.

Attorno alla scelta terminologica tra *interpretazione* ed *esecuzione* in poesia si sono sviluppati diversi dibattiti, a partire dai formalisti russi(15) – e presentati anche da Gian Luigi Beccaria(16) – che hanno fatto emergere la sfumatura normativa di un'interpretazione intesa quale punto d'arrivo

di testo-lettore-ascoltatore rispetto a un'esecuzione quale atto individuale possibile, e soggetto a variazione(17). Ai due termini si è affiancato anche l'uso del termine *scansione*, ampiamente usato nel mondo metrico, associato a una modalità neutra di lettura in grado di mettere in risalto la distribuzione accentuale(18), ma è in uso anche quello di *declamazione*(19).

Sia in musica che in poesia, il ruolo che ricopre chi, chiamato 'interprete' o 'esecutore', compie il gesto del trasportare la pagina all'aria, al mondo dei suoni, delle vibrazioni sonore, affinché essa venga udita, è determinante per il percorso vitale dell'opera stessa, consentendo alla scrittura di farsi anche "riscrittura" e, forse, come direbbe Giancarlo Sessa, 'verità'(20). Potremmo dire che si tratta di un'«operazione metatestuale», seguendo la definizione di Pagnini, ovvero «che aggiunge il "corpo" (voce, gesti, espressione del volto, ecc.) al testo scritto»(21). Quest'ultimo, il testo scritto, costituisce anche un nodo centrale nella differenza tra musica e poesia, che si unisce a quella del diverso linguaggio e delle conseguenti diverse forme di decodifica. Esso comporta infatti anche un materiale di partenza che diverge negli strumenti che si offrono agli interpreti per rivelarne il contenuto: nel caso del testo letterario, infatti, non abbiamo solitamente indicazioni interpretative, non solo in termini melodici, ma anche in termini di agogica e fraseggio(22). Ogni interpretazione consente, però, a prescindere dai mezzi offerti, di aggiungere livelli estetici, contemplativi e semantici nuovi, frutto di una selezione linguistica, stilistica e interpretativa a monte. Per questa ragione, molti letterati si sono interrogati sull'esistenza di un approccio oggettivamente più adatto alla lettura della poesia e se ve ne fosse uno per natura più vicino, per predeterminazione, al testo poetico(23).

Sono andate sviluppandosi teorie sulla lettura "piana", "monotona", "inespressiva" quali modalità più naturali per questo genere letterario, in contrapposizione con approcci "espressivi"(24), spesso associati alla lettura attoriale (molte volte non amata dai poeti), con cui si apre un'altra questione, che lasciamo per future sedi di discussione. A riguardo, tuttavia, preferiamo prendere una posizione autonoma, che non adotta un approccio normativo e che impiega termini non valutativi ma piuttosto descrittivi, finalizzati a considerare e abbracciare la varietà della possibilità interpretativa individuale, specialmente quando curata dagli autori stessi. Il tipo di "comunicazione", di "espressione" che si dà della poesia, così come della musica, incide, naturalmente, sulla ricezione dell'arte stessa (del pubblico, ma anche del suo autore), in quanto, come scrive Berio, «una modificazione sul piano dell'espressione equivale a una modificazione sul piano del senso»(25), che si compie, crediamo, anche ogni volta che l'autore si trova a fare i conti con una 'rigenerazione' della propria opera.

A tal proposito, considerata la complessità e la ricchezza di questo tema, che richiederebbe ulteriori approfondimenti teorici che, tuttavia, non svilupperemo in questo lavoro, procederemo a presentare uno studio sperimentale che cerchi di esplorare la questione interpretativa nella poesia letta, affrontandone i tratti caratteristici, ponendoci delle finalità descrittive. Consideriamo le registrazioni che esamineremo quali esempi di *interpretazione* unica e originale degli autori, oltre che patrimonio prezioso della letteratura a cui appartengono, frutto di stratificazioni e scelte mirate, combinate a una naturale unicità di ciascuna voce. Gli interpreti-poeti saranno dunque i protagonisti delle nostre analisi, presi in considerazione in qualità di "autotraduttori", che traghettano la propria opera dalla pagina al suono udibile da un pubblico di ascoltatori, amplificandone la naturale apertura alle possibilità.

2. Lo studio: voci di poeti italiani e spagnoli del secolo scorso

2.1. Premessa

Nello studio che presenteremo si analizzano le interpretazioni di una selezione di poeti del Novecento, con l'obiettivo di individuare non solo le caratteristiche salienti delle letture in sé, ma anche eventuali punti comuni e di divergenza tra le vocalità di due letterature che fanno parte di un più ampio panorama internazionale, tenendo anche conto della stratificazione nel tempo e prestando attenzione a eventuali altre influenze.

Studi di fonetica sperimentale applicati alla letteratura, intrecciati alle Digital Humanities e contaminati con approcci derivati dalle discipline musicali, come quelli che andremo a introdurre, permettono di individuare e descrivere i tratti più rilevanti del materiale sonoro-letterario in una chiave interdisciplinare. Le ulteriori prospettive, comparativa e diacronica, che ci proponiamo di adottare, consentiranno, inoltre, di collocare queste letture su una linea del tempo, al fine di studiare l'evoluzione di questo genere prosodico.

In questo lavoro affronteremo due casi di studio: una selezione di poeti italiani e di poeti spagnoli, messi tra loro a confronto. La nostra analisi verterà su un periodo del Novecento limitato, utilizzando come riferimento cronologico i criteri adottati nelle analisi sviluppate nel progetto *Voices of Italian Poets* (VIP)(26) e attualmente in corso in *Voices of Spanish Poets* (VSP)(27). Più in particolare, nel lavoro di analisi fonetica e periodizzazione effettuato nel progetto VIP(28) si propone una prima storia della lettura della poesia italiana, con una ripartizione temporale in una prima e una seconda fase storica della radio-televisione, non basata su un ordine meramente cronologico delle registrazioni (per quanto una ricognizione temporale generale sia alla base), bensì determinata dalla differenza prosodica stilistica percepibile e comprovata. Le due fasi del Novecento italiano corrispondenti, da un lato, al periodo degli anni Sessanta e Settanta e, dall'altro, agli anni Ottanta e Novanta(29), sono paragonabili alla periodizzazione di Umberto Eco(30) in *paleoradio/televisione* e *neoradio/televisione*. Individuati dapprima su una valutazione percettiva, successivamente perfezionata con un'analisi acustica qualitativa, i due raggruppamenti trovano solo parzialmente conferma nelle valutazioni critico-stilistiche delle poetiche degli autori. Inoltre, si tiene conto dei limiti di qualsiasi categorizzazione, cercando di fornire delle coordinate temporali generali e fluide che favoriscano una declinazione comparativa del *corpus* stesso e offrano un orientamento nella navigazione temporale delle letture, considerando i tratti stilistici principali, senza perdere di vista la variabilità individuale di ogni autore. A partire da questo modello usato in VIP, all'interno del progetto VSP va delineandosi in questi anni un'analoga ripartizione, finalizzata a sviluppare una rispettiva storia della lettura della poesia spagnola(31).

Questi studi portano alla teoria di un "sostrato metrico dell'orecchio poetico"(32) che si trova alla base e all'origine della produzione vocale degli autori, consentendo l'individuazione di raggruppamenti al loro interno. Esso nasce da un contesto socio-culturale condiviso e dall'influsso di stimoli esterni, da tradizioni letterarie, didattiche e performative, tradizioni di comunicazione e dei media, influssi musicali e linguistici, che si intrecciano con le esperienze biografiche, artistiche e linguistiche personali. In ogni voce potremmo dire che si sommano più voci interiorizzate e assorbite, risultanti dalla relazione con il mondo stesso: la voce in poesia, potremmo dire, ne è la massima espressione.

2.2 I dati

In questa ricerca presentiamo un'analisi comparativa tra le voci di 8 poeti, 4 spagnoli e 4 italiani. Entrambi afferiscono a quella che è stata denominata 'prima radio-televisione'(33): gli autori italiani ne fanno parte, all'interno della storia della lettura della poesia italiana già sviluppata, mentre gli autori spagnoli sono proposti come tali, all'interno di un numero più ampio e destinato a crescere ulteriormente, nel primo lavoro sul tema in area ispanofona(34). Questi ultimi includono voci della Generazione del '27 e costituiscono alcuni dei primi e principali materiali utili per lo sviluppo di una storia della lettura spagnola.

Gli autori scelti, con le rispettive registrazioni analizzate, sono riportati in Tab. 1. La metodologia impiegata è quella in uso in VIP e VSP: per ciascun autore(35) sono state infatti prese in esame 2 letture, dapprima selezionate(36), che appartenessero a fonti di registrazione o raccolte poetiche diverse, a seconda del materiale disponibile, col fine di rilevare anche un'eventuale variazione interna e fornire una comparazione equilibrata. Analizzeremo solamente i dati acustici, al fine delle nostre ricerche, anche se di alcuni di questi materiali (quelli conservati nelle Teche Rai) sono disponibili anche i supporti visivi, che, tuttavia, non sono stati presi in considerazione per questo lavoro.

Il *corpus* che abbiamo considerato non è esaustivo per descrivere la prima fase della periodizzazione della lettura poetica di entrambe le letterature; tuttavia, è rappresentativo del periodo scelto, quale campione per entrambe le culture(37).

Progetto	Autori	Poesie lette	Abbreviazione
VSP	Rafael Alberti (1902-1999)	<ul style="list-style-type: none"> • Si mi voz muriera en tierra* • Balada del andaluz perdido* 	<ul style="list-style-type: none"> • ALBERTI1 • ALBERTI2
VSP	Vicente Aleixandre (1898-1984)	<ul style="list-style-type: none"> • Niñez’’* • Nacimiento del amor 	<ul style="list-style-type: none"> • ALEIXANDRE1 • ALEIXANDRE2
VSP	Dámaso Alonso (1898-1990)	<ul style="list-style-type: none"> • Los contadores de estrellas • ¿Cómo era?* 	<ul style="list-style-type: none"> • ALONSO1 • ALONSO2
VSP	Luis Cernuda (1902-1963)	<ul style="list-style-type: none"> • Déjame esta voz • Hacia la tierra* 	<ul style="list-style-type: none"> • CERNUDA1 • CERNUDA2
VIP	Alfonso Gatto (1909-1976)	<ul style="list-style-type: none"> • Canto alle rondini* • Forse mi lascerà del tuo bel volto* 	<ul style="list-style-type: none"> • GATTO1 • GATTO2
VIP	Eugenio Montale (1896-1981)	<ul style="list-style-type: none"> • Forse un mattino andando in un’aria di vetro • La casa dei doganieri 	<ul style="list-style-type: none"> • MONTALE1 • MONTALE2
VIP	Salvatore Quasimodo (1901-1968)	<ul style="list-style-type: none"> • Alle fronde dei salici* • Oboe sommerso 	<ul style="list-style-type: none"> • QUASIMODO1 • QUASIMODO2
VIP	Giuseppe Ungaretti (1888-1970)	<ul style="list-style-type: none"> • Sono una creatura • Per sempre 	<ul style="list-style-type: none"> • UNGARETTI1 • UNGARETTI2

Tab. 1 Tabella delle letture selezionate, afferenti ai progetti VSP e VIP. *=testi con schema metrico. L’assenza di asterisco indica testi composti in versi liberi.

Svolgendo una breve ricognizione dei materiali selezionati, è opportuno indicare che le registrazioni degli autori spagnoli sono pubblicate dalla casa editrice Visor, per la collezione di Cd dedicata ai singoli autori, con il titolo *Antología personal*, e risalgono ai seguenti anni: 1997 (Alberti), 2001 (Alonso), 1997 (Aleixandre), 1996 (Cernuda). Tuttavia, le date della pubblicazione sono successive a quelle della registrazione, non sempre rintracciabile: nel caso di Rafael Alberti e Luis Cernuda si presuppone che le registrazioni siano anteriori al 1975, anno in cui furono editate dall’Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM Voz), mentre le registrazioni di Aleixandre sembrano risalire al 1950, a cura della Sociedad Española de Radiodifusión di Madrid(38). Le registrazioni degli autori italiani sono, da un lato, incluse ne *I 30 Discolibri Della Letteratura Italiana* (30ddli), pubblicati nel 1965 (rispettivamente, le due letture di Gatto e Quasimodo, e Montale2); dall’altro lato, le rimanenti sono conservate nelle Teche Rai e risalgono agli anni Sessanta (rispettivamente, le due letture di Ungaretti e Montale1).

In mancanza di date di registrazione esatte, la dimensione percettiva, possibile solo avendo un quadro più ampio del panorama prosodico poetico, ha costituito il punto di partenza fondamentale da cui sono andati sviluppandosi gli approfondimenti e le analisi più specifiche che presenteremo.

2.3. Metodo

Il metodo adottato è di fonetica sperimentale, è stato sviluppato nel progetto VIP e attualmente è in uso e in ulteriore perfezionamento in VSP. L'approccio è qualitativo e comparativo e si è prestato anche a ulteriori orientamenti quantitativi. Una descrizione approfondita si può recuperare nello studio già menzionato(39).

Il metodo si compone primariamente di due fasi: annotazione ed estrazione/analisi di dati. L'annotazione dei materiali audio è stata effettuata tramite l'applicativo PRAAT e tiene conto dei due assi che caratterizzano l'intera ricerca, quello prosodico e quello testuale. Sono inclusi difatti, da un lato, un livello corrispondente alla *mise en page* del testo, che descrive il verso (VS), in cui si riporta il testo del componimento, indicando anche il numero di verso e strofa; dall'altro lato, gli altri tre livelli annotativi sono di tipo prosodico e si riferiscono cioè al comportamento acustico del parlante. Essi sono, rispettivamente: curva prosodica (CP), unità melodica interpausale visibile sullo spettrogramma come curva della frequenza fondamentale f_0 (inclusa cioè tra due pause); enunciato poetico (EN), unità corrispondente a un atto linguistico-poetico autonomo, che può includere al suo interno più CP; parole ritmiche (PR), unità ritmico-accentuali che scandiscono le CP al loro interno, includendo una più parole ortografiche. Gli ultimi due livelli sono stati individuati percettivamente.

A partire dai materiali annotati è stato possibile estrarre alcuni dati, scegliendo di considerare una selezione di indici sviluppati o individuati all'interno del modello del VIP-Radar(40). Si tratta di 20 parametri suddivisi in 3 principali aree di osservazione.

La prima è quella dell'organizzazione delle curve prosodiche in relazione al testo. Esse sono classificate, rispettivamente, a seconda del posizionamento rispetto al verso, come: *versi-curva* VS(CP), ovvero curve prosodiche coincidenti con il verso testuale; *curve emiverso* CP(VS), ovvero curve prosodiche che includono una porzione di verso; *curve interverso* CP(VS)CP che includono la fine di un verso e l'inizio del successivo; *curve bi-/poliverso* VS(CP)VS, che includono due o più versi per intero.

La seconda area di osservazione è quella dello stile prosodico di lettura, considerato, da un lato, con misure estratte dalle annotazioni e basate sul rapporto di dati, come quelli tra la totale durata melodica e quella pausale (*Plenus*), il totale numero di enunciati e versi (*Plan*), di enjambement riprodotti tramite pausa sul totale (*Enjambement*), di PR e CP e di CP e EN, in un sistema accentuale di lettura che marca unità minori o maggiori (*Appoggiato* e *Articolato*). Dall'altro lato, quest'area adotta misure prevalentemente percettive, legate alla percezione dei seguenti aspetti: cambi tonali e di registro (*Voice Setting Changes*), cambi di velocità percepiti come accelerazioni o rallentamenti (*Accelerando* e *Trattenuto*), focalizzazione prosodica (*Focus*), intonazione ricorrente dichiarativa o dichiarativa poetica (*/Da/*)(41), tendenza alla frattura intonativa o pausale (*Interrupt*), intonazioni ripetute o riprese retoricamente su un tono diverso (*Synonymia & Palilogia Intonaiton*). Infine, la terza sezione considerata è quella delle informazioni fonetiche generali, come la velocità elocutiva (*Speech Rate*), la frequenza e l'intensità media relative (*RelMeanPitch*, *RelMeanI*), l'intervallo melodico in semitoni (*Pitchspan*)(42).

Di questi indici, una selezione afferente alla seconda area è stata ispirata dal linguaggio musicale, da cui prende la terminologia, in chiave interdisciplinare. Gli indici musicali sono mutuati dall'agogica e dalla prassi barocca e sono i seguenti: *Synonymia & Palilogia Intonation* (livello intonativo), *Appoggiato* e *Articolato* (livello ritmico), *Trattenuto* e *Accelerando* (livello agogico).

Più in dettaglio, partendo dal livello ritmico, vediamo che l'*Articolato* si ricollega al concetto musicale di *articolazione* (o più marcatamente cesura, più incisiva a livello semantico), ereditato dal linguaggio musicale barocco, nel quale indica le suddivisioni in fraseggi, in base alle scelte di respiro dell'interprete, funzionali all'armonia e alla melodia. Questo stile consente in musica di valorizzare gli accenti, gli andamenti melodici e la struttura, così da trasmettere con efficacia la 'retorica' del messaggio. Nel XVIII secolo era di riferimento, infatti, la punteggiatura letteraria(43) (troviamo infatti l'uso delle virgole nella notazione delle partiture), poi confluita in un sistema definito da Mattheson come fraseggio(44). La produzione di articolazioni musicali è legata a una modalità e a un'intenzione tecnica e performativa specifiche. La scansione del fraseggio permette di sottolineare sezioni e significati interni, attraverso una divisione respiratoria. Ispirandosi a ciò, in questo lavoro linguistico, *Articolato* fa riferimento alla scansione dell'enunciato poetico in curve

prosodiche: le pause(45) (paragonate alle cesure e alle articolazioni) risultano essere un elemento determinante, che contribuisce ad accentuare a livello macrostrutturale unità maggiori tramite unità minori, rendendo così la lettura più “respirata”. In breve, dunque, una lettura con maggiore scansione in CP risulta più articolata.

L'indice di *Appoggiato* è ricondotto invece a un altro termine musicale che indica non solo una specifica modalità di accentuazione, attraverso un piccolo allungamento della durata e una maggiore intenzione di peso e intensità di una nota, ma anche una connessione di questo con la struttura armonica della sezione in cui si trova. Nel nostro studio, partendo dal riferimento musicale, l'indice di *Appoggiato* scandaglia la microstruttura delle CP in PR, che, come sulla partitura, sono marcate, con un rilievo e un'evidenza tonale-accentuale. Una lettura in cui le CP presentano un maggior numero di PR sarà perciò considerata, riassumendo, come più appoggiata.

L'apparato stilistico-retorico, per quanto non ancora affrontato in ambito fonetico, non è secondario per la descrizione dell'intonazione: risulta ancora più rilevante nel caso di un parlato particolare come quello poetico. L'indice delle figure retoriche dell'intonazione, nello specifico figure di ripetizione (*Synonymia & Palilogia Intonation*), si rifà agli studi musicologici sulla retorica barocca in ambito musicale(46). Il parametro intende mostrare il numero di andamenti melodici ripetuti sullo stesso tono (*Palilogia*) o su toni diversi (*Synonymia*), talvolta anche con *variatio*. La presenza consistente di ripetizioni intonative nel discorso poetico costituisce infatti un elemento da tenere in considerazione per questa tipologia prosodica, che si può definire retorica ed è basata su una composizione di riferimento, a sua volta retorica.

Infine, i parametri di *Trattenuto* e *Accelerando*, rilevati a livello percettivo e soggettivo, indicano la percezione di un tempo più lento o più veloce rispetto a quello generale, in cui sono presenti rallentamenti o accelerazioni, o l'andamento complessivo risulta assimilabile a una delle due caratteristiche. La terminologia è ispirata all'interpretazione musicale, dove spesso troviamo questi termini in corrispondenza di movimenti o brevi passaggi con cambi di velocità e con una finalità interpretativa mirata.

Per questo lavoro sono stati estratti e analizzati i 20 indici presentati. Li passeremo in rassegna a livello generale, nella loro media comparata tra i due gruppi selezionati, e ci soffermeremo poi soltanto su alcuni di essi, approfondendoli con grafici dedicati, utili ai fini di una comparazione più efficace(47). In particolare, descriveremo più dettagliatamente i parametri connessi all'organizzazione prosodica, alla velocità elocutiva e al rapporto tra durata melodica e pausale. Faremo riferimento, infine, anche a quelli più prettamente “musicali”. Questi indici sono quelli che, all'interno della precedente analisi(48), spiccavano tra gli aspetti più rilevanti della trasformazione dalla Prima alla Seconda radio-televisione: anche per questo abbiamo deciso di dedicarvi più attenzione all'interno di questo quadro comparativo.

2.4. Risultati

I dati dei due panorami internazionali analizzati hanno presentato diversi elementi prosodici comuni e, al contempo, molteplici divergenze.

Caratteristico di entrambi i gruppi è un comune approccio declamatorio alla lettura, tipico del periodo storico in cui le registrazioni si collocano e riconoscibile sin da un'analisi percettiva. Questo stile, che si unisce anche a una varietà melodica percepibile già a un primo ascolto, ben lontana da quelli che sono stati definiti stili “monotoni”, trova conferma nei dati estratti (ad esempio negli elevati indici, che approfondiremo a breve, dei cambi nel setting vocale, del gap melodico e della varietà melodico-intonativa, combinata con figure di ripetizione retorica).

Iniziamo la presentazione dei dati, con la descrizione di un istogramma (Fig.1) che consente un confronto tra le medie dei 20 indici nell'ordine presentato nel VIP-Radar (clusterizzate con i tre colori, rispettivamente, rosa per l'area dell'organizzazione prosodica, blu per i valori tradizionalmente fonetici e verde per gli indici più propriamente stilistici) nei due gruppi di poeti ITA (poeti italiani) e SP (poeti spagnoli), ciascuno composto da 8 letture. Da uno sguardo generale possiamo notare come alcuni comportamenti siano pressoché simili, mentre altri divergono ampiamente, e la media del totale degli indici è all'incirca uguale tra i due gruppi.

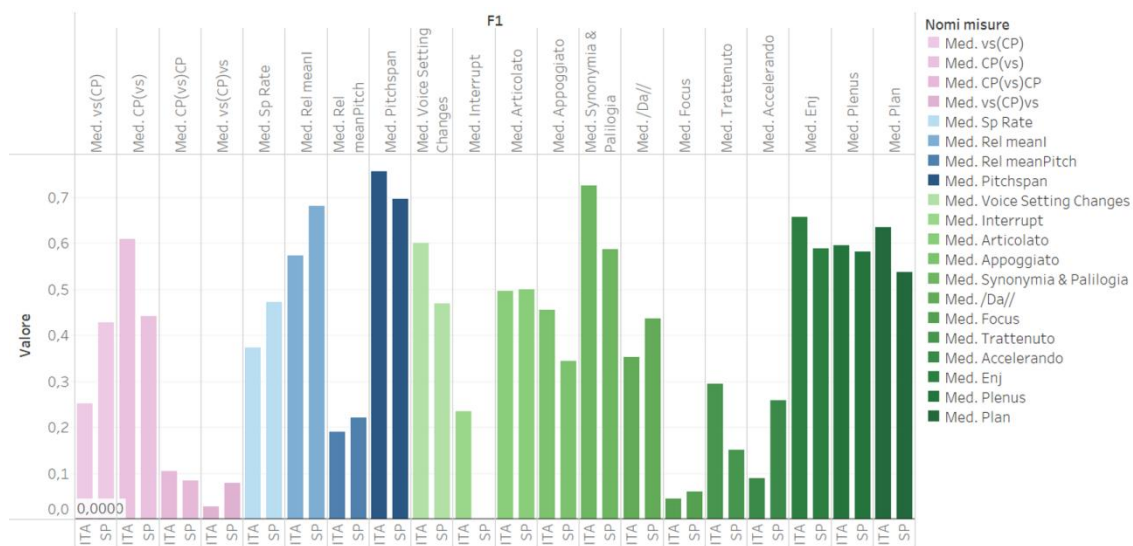


Fig. 1 Istogramma relativo alle medie dei 20 indici del VIP-Radar in entrambi i gruppi di poeti (ITA=poeti italiani, SP=poeti spagnoli).

Il grafico mostra, nella sezione dell'organizzazione prosodica del testo sulla sinistra del grafico, che comune è la moderata presenza di *curve intersverso* (CP(vs)CP) e poliverso vs(CP)vs. Tra gli indici acustici nell'area blu emerge una frequenza media relativa analoga tra ITA e SP, così come molto simile è l'alto indice di *Pitchspan*. Nell'area dei parametri definiti come "stilistici" spicca il coincidente livello medio di *Articolato* raggiunto (caso di massima convergenza nel confronto tra i due gruppi), seguito dall'indice di *Plenus*, che posizionato su un livello medio-alto, rivela ancora un equilibrio nella gestione delle pause e del parlato, comune a entrambi i gruppi (questo è caratteristico nelle analisi in VIP della Prima radio-televisione, da cui poi diverge la Seconda radio-televisione per un incremento del suo valore). Comune è anche lo scarso uso di *Focus* e non così divergente è anche il comportamento davanti a inarcatura, realizzata mediamente con pausa nella metà dei casi in entrambi i gruppi. Infine, la pianificazione del discorso prosodico in relazione al verso appare non così alta in entrambi i casi.

Le divergenze spiccano in particolare con alcuni parametri: nell'*Accelerando*, superiore nelle voci spagnole, che rivela una percezione di maggiore tendenza ad accelerare in questo gruppo; e nell'*Appoggiato*, maggiore nelle voci italiane, che spiega una maggiore tendenza tra i poeti italiani analizzati a marcare le parole ritmiche interne alle curve prosodiche come unità accentuali. Tuttavia, in entrambi i gruppi, l'*Articolato* resta il tipo accentuale privilegiato, coerentemente con le caratteristiche di una 'Prima radio-televisione'(49).

Ulteriori diversità spiccano anche nell'area di organizzazione prosodica, con i tipi di curve prosodiche usati: più in particolare, le *curve emiverso* CP(vs), prevalenti tra le letture dei poeti italiani, sono in numero minore rispetto al picco massimo di *versi-curva* vs(CP) raggiunto con i poeti spagnoli, rivelando così che la misura prosodica degli autori italiani segue in queste letture unità minori del verso, primariamente guidate dalla punteggiatura e dalla sintassi, mentre gli autori spagnoli inclusi tendono a seguire il verso. A riguardo, precisiamo inoltre che il tipo di testo di partenza può ritenersi incidente sul risultato prosodico finale e che, infatti, cinque dei testi spagnoli e tre dei testi italiani presentano schema metrico(50).

Particolarmente rappresentativo del contrasto tra i due gruppi è anche l'*Interrupt*, presente con un valore medio-basso tra le letture italiane e invece totalmente assente nel gruppo spagnolo: non vi è tra queste voci una tendenza alla frammentazione, che tra i poeti italiani è marcata invece dalle letture di Ungaretti, del quale è tratto caratteristico. Anche il *Voice Setting Changes* si presenta più impiegato tra i poeti italiani, così come le riprese retoriche intonative, mentre la velocità elocutiva (*SpRate*) è maggiore nel gruppo SP, confermando anche l'indice percettivo di *Accelerando*. Dall'altra parte, il panorama dei poeti italiani presenta una velocità che è percepita, nel complesso, con rallentamenti e più moderato, come indica anche il tasso di *Trattenuto*, più alto rispetto al gruppo spagnolo.

Al fine di approfondire alcuni dei comportamenti visti sommariamente nell'immagine precedente, approfondiamo una selezione di indici, in grafici mirati. Iniziamo dunque dai dati relativi ai tipi di curve prosodiche, di cui forniamo in Fig. 2 una panoramica delle 16 letture.

Se dalla Fig. 1 emergeva l'andamento generale, dalla Fig. 2 è possibile visualizzare l'importante variazione presente all'interno di ciascun gruppo e all'interno di uno stesso autore, nonostante l'analisi ristretta a due sole letture per poeta. I *versi-curva*, infatti, sono più utilizzati dal gruppo SP, come anticipato prima, ma possiamo notare che in soli 4 casi su 8 si raggiungono picchi effettivamente elevati, che coincidono con le due letture di Alberti e con due letture appartenenti a due autori diversi, più nello specifico Alonso1 e Cernuda1. Confrontando i dati con quelli del raggruppamento degli autori italiani, notiamo un panorama molto diverso: nel gruppo ITA, difatti, solo Ungaretti1 raggiunge un livello di *versi-curva* equiparabile.

Le *curve emiverso* si confermano, invece, come le più impiegate del gruppo italiano, in una generale omogeneità, alla quale fa eccezione il caso di Ungaretti, con cui si toccano il massimo e il minimo dei valori nelle due letture, presentandosi come esempio di notevole variazione interna. Essa si verifica anche nel picco massimo di curve bi-/poliverso, presenti in una sola delle due letture. Considerando invece la variazione nel gruppo spagnolo, occorre dire che questa si rintraccia soprattutto tra gli autori e non come caratteristica del comportamento di ciascun poeta: le letture di Alexandre, fitte di *curve emiverso*, si discostano nettamente, infatti, da quelle di Alberti o di Cernuda, che ne sono carenti o libere e compensano la loro assenza con curve *bi-/poliverso*, unici casi di attestazione tra questi poeti spagnoli.

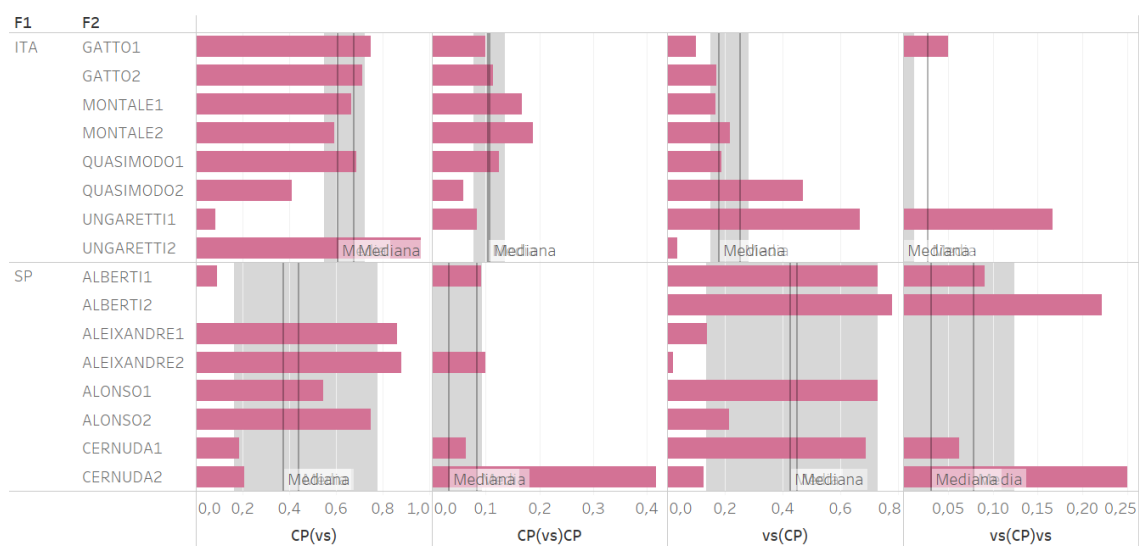


Fig. 2 Istogrammi di comparazione dei tipi di curva impiegati in ogni lettura: CP(vs)=curve emiverso, CP(vs)CP=curve intersverso, vs(CP)=versi-curva, vs(CP)vs=curve bi-/poliverso.

Passando a considerare la velocità elocutiva (*Speech Rate*) nella descrizione dettagliata delle 16 letture (Fig. 3), è possibile individuare il livello più alto raggiunto nel gruppo di poeti spagnoli, come già confermava in Fig.1 anche il parametro di *Accelerando*. Seppure la media dell'indice sia nel complesso più bassa con le voci italiane (0,37 Vs 0,47), è possibile però trovare dei valori analoghi in entrambi i gruppi, che rivelano delle convergenze evidenti, come mostra la clusterizzazione colorata dell'istogramma: è il caso delle letture di Gatto, Montale, Alonso, Alberti e Alexandre1, in blu nella figura. Si presentano invece più lontane dai valori medi le letture di Quasimodo e Ungaretti, che raggiungono valori minimi, da un lato, e quelle di Cernuda e Alexandre2, dall'altro lato, con cui viene raggiunta la velocità elocutiva più elevata (rivelando ulteriori casi di variazione interna a uno stesso autore).

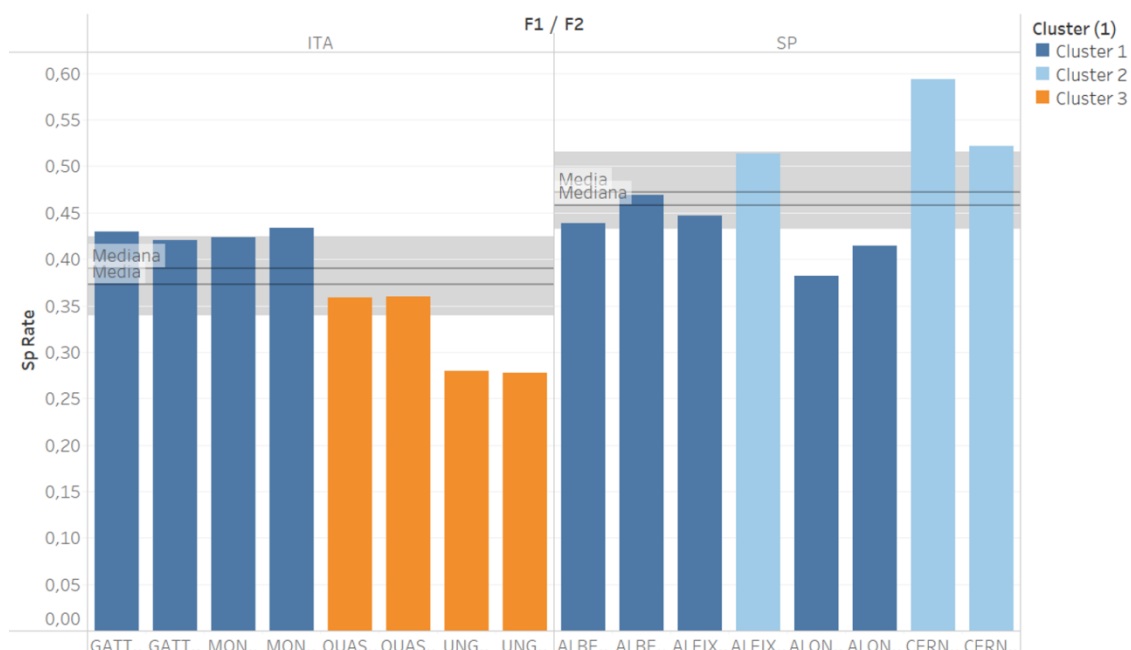


Fig. 3 Istogramma relativo alla *Speech Rate* nelle 16 letture analizzate.

Come già visto dall'istogramma complessivo il *Plenus* dei due gruppi non è così divergente. Tuttavia, uno sguardo più attento offre ulteriori informazioni: la mediana è infatti inferiore nel gruppo di letture spagnole (riportando il parametro a un valore medio, piuttosto che medio-alto), per quanto le medie dei due gruppi siano uguali. Nel complesso, infatti, la gran parte delle letture in SP presenta un indice più basso di quelli presenti in ITA (spiegando quindi un maggiore uso di pause o, almeno, una loro maggiore ampiezza), ma fa eccezione la lettura di Alberti, con cui si raggiunge con entrambe le registrazioni il picco massimo di *Plenus* in assoluto (max totale con Alberti1). I suoi valori si avvicinano a quelli di Montale e Quasimodo, confermando la clusterizzazione in blu nel grafico. Complessivamente, si può notare che la variazione interna al singolo autore è, nel caso di quest'indice, minima, mentre più ampia e indicativa è quella tra autori, interna al singolo gruppo.

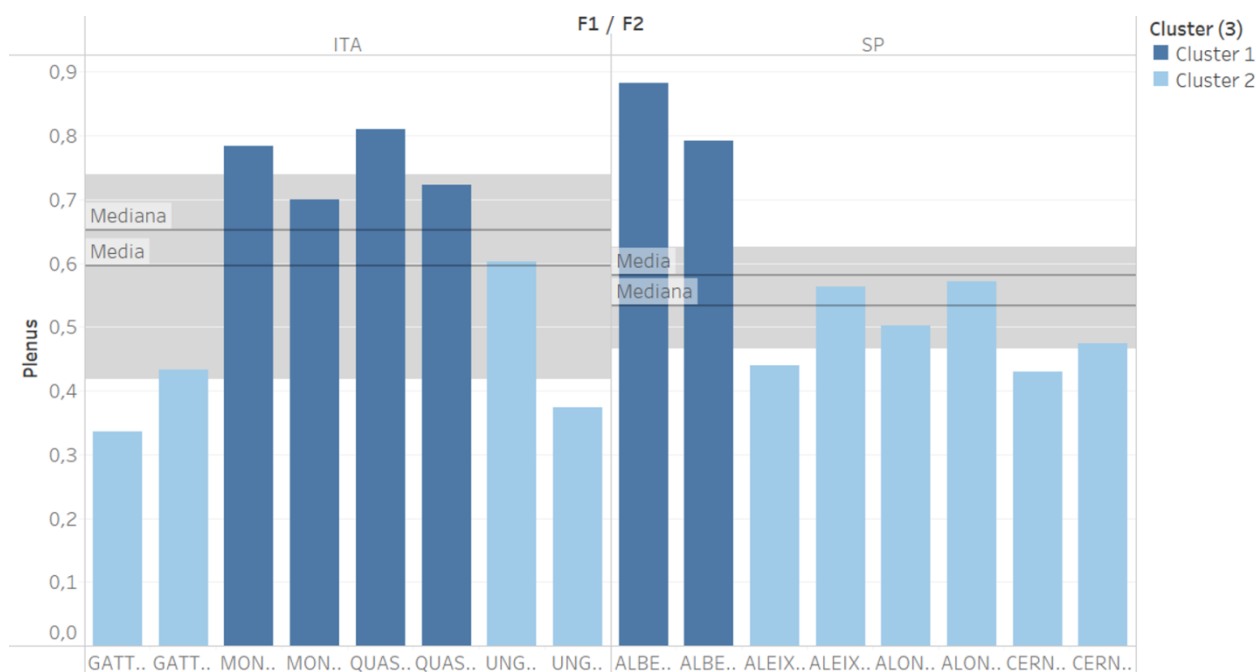


Fig. 4 Istogramma relativo al *Plenus* nelle 16 letture analizzate.

Alla luce di queste prime analisi, mirate a un'osservazione più dettagliata dei singoli indici, si è deciso di procedere ulteriormente, mettendoli in relazione tra loro, quali variabili di uno stesso piano cartesiano, e aggiungendo una terza variabile. Per tale ragione, il primo grafico a dispersione (Fig.5), che include le variabili di *Plenus* e *Speech Rate* per ciascuna lettura, aggiunge l'ulteriore

fattore del *Voice Setting Changes*, riscontrabile nella dimensione dei cerchi utilizzati. Da un'osservazione generale del grafico, possiamo notare che nella parte più alta del grafico si concentrano le letture spagnole, mentre in quella più bassa troviamo quelle italiane. I dati presentano una certa dispersione, seppure con alcune concentrazioni in un'area: ciò conferma come ogni lettura rappresenti un'espressione a sé. Notiamo inoltre che laddove troviamo minori cambi di tono e registro troviamo insieme un *Plenus* più basso e una *SpeechRate* medio-alta, in corrispondenza, per la gran parte, di autori spagnoli.

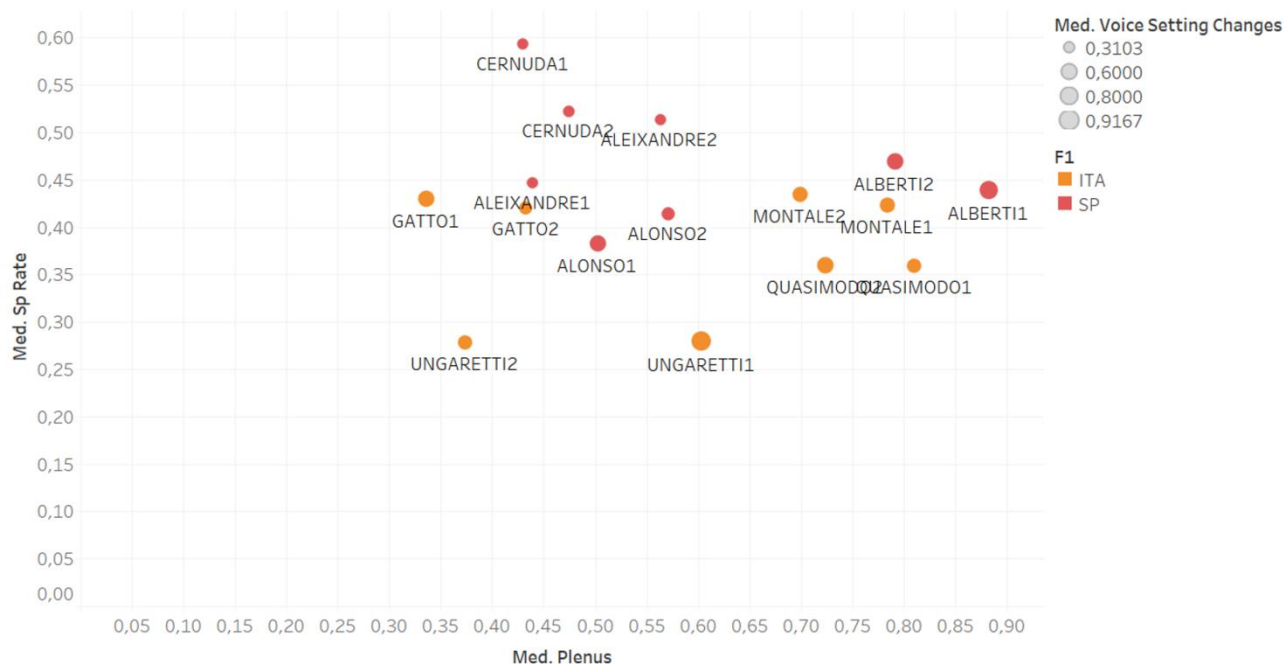


Fig. 5 Grafico a dispersione con Variabili delle medie di *Plenus*, *Speech Rate* e *Voice Setting Changes* delle 16 letture. Clusterizzazione di colori in due gruppi ITA e SP.

Passando a descrivere gli indici “musicali” più rappresentativi di queste letture, forniamo un grafico a bolle (Fig.7) che permette di confrontare gli indici musicali di *Appoggiato* (dimensione) e *Articolato* (colore) in tutte le letture dei due gruppi ITA e SP. Notiamo la disposizione degli autori spagnoli agli estremi superiore, inferiore e destro, in corrispondenza anche degli *outliers* che emergono dal quadro generale. Da ciò emerge anche la variazione interna, visibile in modo evidente in Aleixandre, con cui si tocca il massimo *Articolato* (Aleixandre1) come outlier, che contrasta con Aleixandre2, il cui livello di *Articolato* è basso e si unisce a un *Appoggiato*, che è in assoluto il minimo raggiunto. Questa lettura, inoltre, si presenta molto simile a Ungaretti2. Il minimo *Articolato* si raggiunge con due letture che costituiscono due outliers vicini tra loro: si tratta di Cernuda1 e Alberti2, che presentano anche un *Appoggiato* lievemente divergente. Esempio di maggiore coerenza interna è, invece, Montale, mentre divergenti sono evidentemente Alonso e Quasimodo, specialmente nell'*Articolato*.

Gli indici musicali che rivelano un tipo di andamento ritimico-accentuale, analizzati più nel dettaglio e in relazione tra loro, rivelano dunque, seppure in un andamento medio nel complesso comune, un'interessante variazione non solo tra poeti e gruppi diversi ma anche tra due letture di uno stesso lettore.

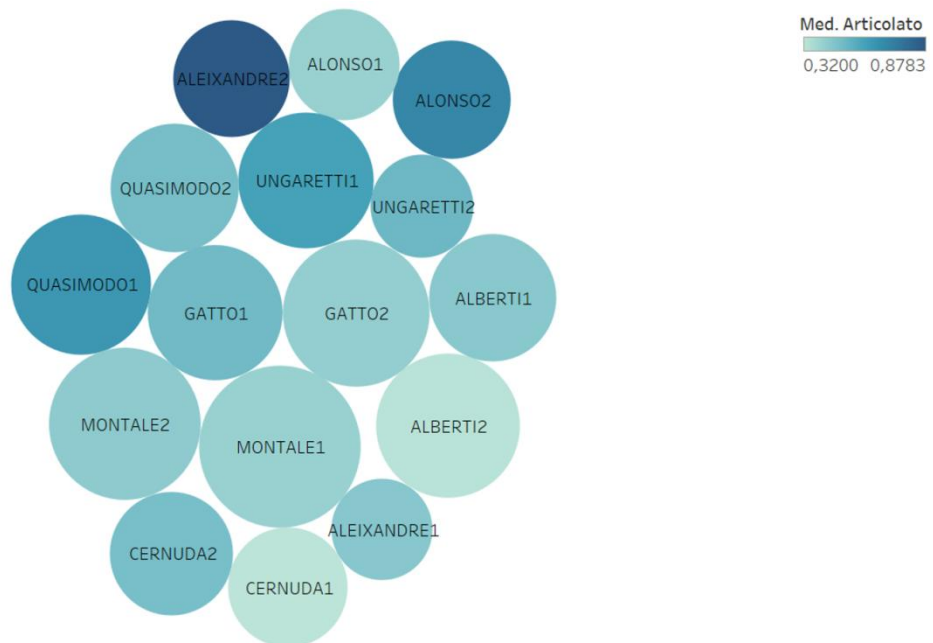


Fig. 6 Grafico a bolle relativo alle variabili di *Appoggiato* (dimensione), *Articolato* (colore), gruppo (categoria), per ciascuna delle 16 letture.

In ultimo, a conclusione di questo paragrafo analitico, affrontiamo i comportamenti intonativi all'interno dei due gruppi di poeti (SP e ITA), tramite un grafico a dispersione (Fig.8) che presenta come variabili l'indice musicale di sinonimie e palilogie intonative, da un lato, e la presenza di dichiarative, dall'altro, clusterizzati in base al gruppo di appartenenza. Si può notare che un'alta frequenza di ripetizioni e riprese intonative non coincide necessariamente con un uso elevato di una stessa intonazione, quale la dichiarativa, ma piuttosto, in diversi casi, questo tipo melodico è limitato (prendiamo il caso di Quasimodo e Alberti1). I livelli dei due indici risultano invece più simili in alcuni casi isolati, che rivelano la variazione interna dell'autore: Montale1, Gatto2 e Aleixandre1. Nel complesso, emerge invece un medio-alto uso sinonimico dell'intonazione e tutte le letture hanno riprese intonative medie o alte (l'unico caso di un valore più basso è quello isolato di Aleixandre2, contrastante con Aleixandre1). Possiamo individuare quindi un'area di maggiore concentrazione nella fascia centrale del grafico, su valori complessivamente medi e comuni a entrambi gli assi, in corrispondenza di Alonso1 e Alonso2, Ungaretti1 e Ungaretti2, Alberti2, Montale2 e Cernuda2.

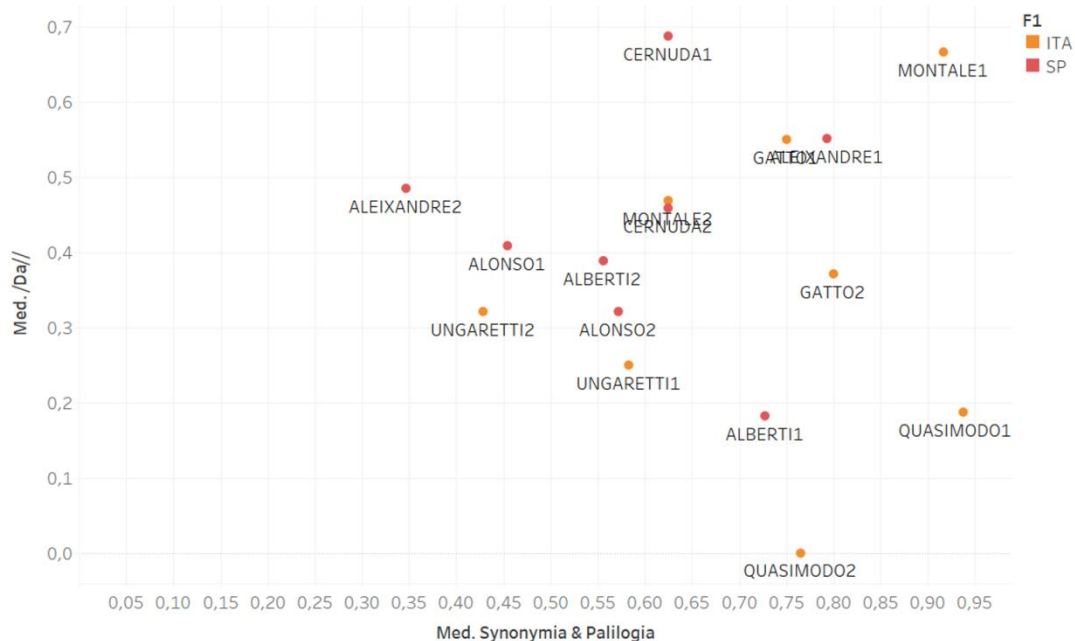


Fig. 7 Grafico a dispersione basato su *Synonymia & Palilogia Intonation* e */Da//*, clusterizzati sulla base dei due gruppi ITA e SP.

Conclusione

Questo studio ha permesso di osservare e comparare gli aspetti caratterizzanti della prosodia e, più ampiamente, della vocalità dei poeti spagnoli e italiani che risalgono a una fase comune nella storia della lettura della poesia del Novecento.

L'indagine, basata su un approccio e un modello di studio già consolidati per la ricerca fonetica della musica della poesia, ha fatto emergere molteplici tratti comuni, che confermano l'ipotesi alla base di una già effettuata proposta di periodizzazione, che ci ha condotti a collocare queste voci in una possibile comune Prima radio-televisione. Oltre, infatti, a elementi condivisi già su un piano percettivo, diversi dati convergenti confermano la validità della periodizzazione e diverse analogie: tra questi, sono apparsi particolarmente interessanti l'uguale livello di *Articolato*, che attesta un approccio comune all'accentazione del respiro poetico prosodico tra i due gruppi analizzati, così come di *Plenus*, che ci ha dimostrato che in entrambi i gruppi l'impiego delle pause è alquanto equilibrato con quello del parlato. Se confrontiamo questi dati con l'intera storia della lettura della poesia italiana(51), troviamo conferma in un valore di *Plenus* che nel tempo va crescendo. Questi aspetti non solo caratterizzano la forma prosodica della poesia ma riteniamo siano utili da considerare anche alla luce delle trasformazioni avvenute nel parlato dei media studiato foneticamente: la lettura della poesia, infatti, quale parlato mediato che accoglie anche le influenze del suo tempo e del mondo culturale circostante, si colloca tra le varie forme di parlato letto (e mediato). Gli aspetti che ne sono stati evidenziati risultano convergenti con quelli documentati anche nel parlato radiofonico(52). In tal senso, ulteriori spunti di approfondimento potrebbero essere forniti da studi comparativi diretti con altre forme di parlato, radiofonico e televisivo, di entrambe le realtà culturali, oltre che con altre forme di parlato degli stessi autori (parlato spontaneo e letture di testi in prosa).

Altri aspetti hanno accomunato i due gruppi (ad esempio, lo scarso uso di *curve intersverso* e *bi-/poliverso*, frequenze medie relative e *Pitchspan* analoghi) ma anche la presenza di variazione all'interno degli stessi gruppi e dei poeti.

Oltre ai punti comuni ai due raggruppamenti sono emerse molteplici divergenze, che potremmo ricondurre non solo alla variazione possibile in generale tra autori e alla loro esperienza personale(53), ma anche a identità e tradizioni culturali autonome, e basi testuali di riferimento differenti. Possono inserirsi all'interno di queste considerazioni, per esempio, l'assenza di *Interrupt* nel panorama spagnolo(54), così come un più basso uso di *Voice Setting Changes*: tuttavia, uno sguardo più completo necessiterebbe valutazioni più approfondite e il supporto di un numero maggiore di dati, al momento troppo limitati per procedere con considerazioni di tale complessità.

Globalmente, possiamo dire che la musica della poesia spagnola considerata in confronto con quella italiana presenta un andamento più rapido, che è percepito come tale con la presenza di accelerazioni e andamenti tendenti alla rapidità(55), oltre che condividere una struttura accentuale articolata, che è privilegiata rispetto all'*Appoggiato*, invece maggiore tra le letture dei poeti italiani (a tal proposito ci domandiamo se forse anche il tipo di lingua possa influire su questo, ma rimandiamo tale questione a future occasioni di riflessione). Le letture italiane hanno presentato inoltre un'ulteriore varietà melodica interna, unita a un uso marcato della retorica intonativa, oltre che una tendenza a organizzare la curva prosodica in unità minori rispetto al verso, privilegiato invece dagli spagnoli.

Abbiamo infine visto come alcuni di questi fattori possano essere analizzati nella loro combinazione e in parte rispondano alle nostre domande circa la loro interazione, dimostrandoci come l'associazione di alcuni parametri spesso coincida con quella di altri (è il caso di una selezione di autori spagnoli con medio *Plenus* e *Speech Rate*, e basso *Voice Setting Changes*).

Il nostro studio ha fatto emergere infine i dati musicali della voce poetica, dimostrando l'utilità di un approccio interdisciplinare, che prende dalla musica e dalla fonetica la sua terminologia e il suo impianto, per osservare linguisticamente l'asse prosodico del testo poetico.

Un primo approccio al tema in chiave comparativa ha permesso di fare emergere come diverse connessioni possano crearsi non solo tra gruppi già identificati ma anche tra le singole letture di un autore con un altro appartenente ad un raggruppamento diverso: al fine di verificare ulteriori

concordanze e condurre uno studio più dettagliato e completo, risultano dunque necessari più campioni di lettura per autore, oltre che più autori nell'insieme.

Come in musica e nelle arti performative in genere, così nella lettura della poesia, esiste un'unicità della performance, dovuta al fatto che è essa irripetibile. Questo elemento costituisce un fattore da considerare al fine di non rischiare eventuali generalizzazioni: anche le registrazioni che abbiamo scelto per questo studio rappresentano "pezzi unici" e irripetibili, in quanto, seppure non necessariamente prodotti dal vivo, costituiscono una singola opera interpretativa della poesia, soggetta a mutamenti, più o meno marcati. Auspichiamo di potere approfondire in futuro eventuali registrazioni ulteriori di uno stesso autore effettuate in periodi e contesti diversi, al fine di valutarne anche la possibile variazione. La variazione interna emersa nei singoli autori può considerarsi in qualche modo una conferma di questa ipotesi.

La musica della poesia nella sua dimensione esofasica – la vocalità del testo e dell'autore dunque – è una dimensione fondamentale, nonché parte essenziale della composizione poetica così come della sua analisi. La fonetica della poesia, quale storia e analisi della lettura, disciplina complementare della metrica ma a tutti gli effetti materia in dialogo con le altre, si dimostra come uno strumento utile per uno studio più ampio e integrato della poesia stessa, della sua trasmissione e del panorama culturale in cui si colloca. Questo campo, in crescita a livello internazionale, richiede ancora molto lavoro, che auspichiamo possa continuare a svilupparsi, affinché, grazie ad un apporto interdisciplinare, si possa sondare sempre più la natura multimediale dell'arte poetica.

Ringraziamenti

Questo studio fa parte del progetto di ricerca "*Voices of Spanish Poets*": *Archivio vocale e studio sperimentale sulla lettura della poesia* (VSP), che è stato finanziato dal programma di ricerca e innovazione dell'Unione Europea *Horizon Europe* nell'ambito del grant agreement Marie Skłodowska-Curie No. 101109465.

Valentina Colonna

Note.

(1) Finanziato dall'Unione Europea. I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia esclusivamente quelli dell'autrice e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o dell'Agenzia esecutiva per la ricerca europea (European Research Executive Agency REA).



Funded by the
European Union

(2) Ci concentreremo infatti sulla dimensione orale del testo scritto, senza considerare il mondo improvvisativo musicale e poetico, che costituisce l'unico caso in cui l'interpretazione è simultanea con l'idea musicale, non passando dalla fase scritta.

(3) Affronteremo in questo capitolo la criticità terminologica di "esecuzione" in relazione a "interpretazione".

(4) Riferendosi a un pubblico di ascoltatori da sala di concerto, Charles Rosen attribuisce a questo tipo di interpretazione il raggiungimento finale dell'autonomia dell'opera, per quanto la tradizione di suonare in pubblico sia per lo più recente, rispetto a una consolidata tradizione di esecuzione privata e semiprivata dei secoli scorsi. Cfr. Ch. Rosen, *Piano Notes*, Edt, Torino 2008.

(5) C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* 1762. Trad. it. *Saggio di metodo sulla tastiera*. Curci, Milano 2012.

- (6) Precisiamo che quando in questo testo parleremo dei maggiori autori (musicisti e poeti) del secolo scorso ci riferiamo ai compositori musicali o poetici rimasti nella storia della musica e della letteratura, grazie anche alla fortunata possibilità di affermarsi editorialmente e mediaticamente. Non dimentichiamo, tuttavia, che tra le maggiori voci vi sono quelle di coloro che non hanno avuto, specialmente nel loro tempo, uno spazio di permanenza equo e adeguato, da un punto di vista mediale oltre che editoriale: tra queste sono incluse le voci della gran parte delle artiste donne di cui solo negli ultimi anni vi è un recupero di materiali orientato a una maggiore gender equality, nonostante la scarsità di documenti pervenuti, in particolare di tipo mediale, a conferma del limitato spazio sociale concesso e riconosciuto.
- (7) Seppure una delle sostanziali divergenze dell'arte poetica da quella musicale sia il potersi compiere sia "silenziosamente", a livello endofasico, nella lettura individuale da parte del pubblico, sia ad alta voce, senza una necessaria formazione "linguistico-artistica", richiesta invece per il linguaggio musicale, l'aspetto interpretativo del testo poetico è, nella sua complessità e ricchezza artistica, una componente che accomuna la poesia alla musica e ne risulta un fattore cruciale.
- (8) A. Della Corte, *Problemi dell'interpretazione musicale*, "Lettere Italiane", III, 4, 1951, pp. 212-21. [JSTOR, http://www.jstor.org/stable/26244029](http://www.jstor.org/stable/26244029).
- (9) Th. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; trad. it. di E. de Angelis *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino 1975.
- (10) P.M. Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Rosenberg & Sellier, Torino 1973.
- (11) Non abbiamo difatti, tranne che nei casi di supporti audiovisivi, la certezza di una lettura, parziale o integrale o di una "recitazione a memoria", se l'espressione è da intendersi come recitata in tale contesto.
- (12) G. Contini, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Einaudi, Torino 1989.
- (13) L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Zanichelli, Bologna 1960, p. V.
- (14) P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 32.
- (15) B. V. Tomaševskij, *Sul verso*, in T. Todorov (a cura di). *I formalisti russi*. Einaudi, Torino 1968, pp. 187-204.
- (16) G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino 1975.
- (17) A riguardo, vedasi: Bertinetto, *op. cit.*; A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova, 1993; e P. Sessa, *La lettura, il corpo, la voce. Fondamenti linguistici e neurali della lettura ad alta voce*, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2018, per cui l'esecuzione, interposta tra interpretazione e lettura, coincide con la performance e produce risultati molto diversi.
- (18) *Scansione* si distingue da *recitazione* per la sua connessione al metro e ulteriori livelli di analisi (vedasi P.M. Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano*, Accademia della Crusca, Firenze, 1981; P.M. Bertinetto, *Autonomia e relazionalità della metrica*. "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, 18, n. 3, 1988, pp.1387-1409.
- (19) Cfr. H. G. Gadamer, *Voce e linguaggio*, in "Linguaggio", n. 226, 1981 pp. 42-55.
- (20) Cfr. P. Sessa, *La lettura, il corpo, la voce. Fondamenti linguistici e neurali della lettura ad alta voce*, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2018.
- (21) M. Pagnini, *Linguaggio ancestrale, scrittura poetica e recitar cantando*, in S. Mecatti, *Foné. La voce e la traccia*. La casa Usher, Firenze 1985, p. 167.
- (22) Questo può ritenersi analogo, in parte, a quanto troviamo in musica in diversi spartiti di musica antica e in gran parte del repertorio bachiano, così come in alcune scritture del mondo pop e jazz: tuttavia, nel caso del repertorio antico, la trattatistica ha permesso di risalire a un'eventuale pensabile ricostruzione interpretativa, sostenuta anche dalla dichiarazione esplicita che i titoli stessi rappresentavano, con le loro implicazioni interpretative.
- (23) A riguardo, vedasi G.L. Beccaria, *Op. cit.*
- (24) Per un approfondimento del tema in una panoramica internazionale vedasi la parte teorica in V. Colonna, *"Voices of Italian Poets". Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*. Tesi di Dottorato. Università di Genova-Università di Torino, 2021. Tra i lavori italiani principali dedicati al tema vedasi anche G.L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964; F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, in C. Fini (a cura di), *Taccuini di Barbablù*, Tipografia Senese, Siena 1986.
- (25) L. Berio, *"A-ronne"*, in Mecatti S. (a cura di), *Foné. La voce e la traccia*, Firenze, La casa Usher, 269-276; particolare p. 271.
- (26) V. Colonna, *"Voices of Italian Poets". Storia e analisi della lettura della poesia del Novecento*, Dell'Orso, Alessandria 2022.
- (27) *Voices of Spanish Poets: Vocal Archive and Experimental Study on Poetry Reading*, "European Commission, Funding & tender opportunities". <https://ec.europa.eu/info/funding-tenders/opportunities/portal/screen/how-to-participate/org-details/999999999/project/101109465/program/43108390/details>.

- (28) Colonna, 2022, *Op. cit.*
- (29) L'analisi del corpus italiano si è basata su una selezione di 32 registrazioni di 18 autori totali del Novecento italiano. I dati acustici analizzati provenivano da registrazioni sonore e audiovisive di fonti diverse (prevalentemente Teche Rai – tv e radio – Istituto Italiano per i Beni Sonori e Audiovisivi e altre fonti sonore, tra cui i 30 discobri della letteratura italiana).
- (30) M. Palermo, *Italiano scritto 2.0*, Carocci, Milano 2017.
- (31) v. V. Colonna, A. Pamies Bertrán, S. Damato, *Towards a Phonetic History of the Voices of Spanish Poets: A First Experimental Study on the Generation of '27* (c.d.s Estudios de Fonética Experimental).
- (32) Colonna, 2022, *Op. Cit.*, p. 73.
- (33) Colonna, 2022, *Op. cit.*; Colonna et al., *Op. cit.*
- (34) *Ibidem.*
- (35) Sono stati inclusi solo poeti uomini per una coerenza analitica e in quanto nella Prima radio-televisione italiana non sono individuate voci femminili, a causa della forte lacuna nella tradizione di materiali sonori.
- (36) Colonna, 2022, *Op. cit.*; Colonna et al., *Ibidem.*
- (37) Previamente sono stati analizzati ulteriori dati per ciascun autore, non inclusi in questo studio.
- (38) Ulteriori informazioni sono recuperabili sulla piattaforma Cecilia.mx, *Colección Voces que dejan Huellas* (<https://www.cecilia.com.mx/>).
- (39) Colonna, 2022, *Op. cit.*
- (40) *Ibidem.*
- (41) Tipo di intonazione che di distingue dalla dichiarativa assertiva normalmente intesa per il suo confine terminale su un tono medio-basso non discendente.
- (42) Per una presentazione dettagliata degli indici si veda Colonna, 2022, *op. cit.*
- (43) Cfr. F. Couperin, *Pièces de clavecin* (iii), Durand, Paris 1722.
- (44) J. Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Herold, Hamburg 1737.
- (45) Sono classificate come pause anche le ispirazioni.
- (46) F. Civra, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, UTET, Università Torino 1991; R. López Cano, *Música y retórica en el Barroco*, Amalgama, Barcelona 2000.
- (47) I grafici sono ottenuti elaborati col software *Tableau*.
- (48) Colonna, 2022, *op. cit.*
- (49) *Ibidem.*
- (50) I testi di riferimento per questo studio, utili anche al lettore per un eventuale confronto dell'analisi fonetica con l'organizzazione della punteggiatura e *mise en page*, sono stati adottati nelle seguenti edizioni: Alberti, R. (1924). *Si Mi Voz Muriera En Tierra* da *Marinero en tierra*. Biblioteca Nueva; Alberti, R. (1954). *Balada del andaluz perdido* da *Balada y canciones del Paraná*. Losada Editorial; Aleixandre, V. (1928). *Niñez* da *Ámbito*. Imprenta Sur; Aleixandre, V. (1944). *Nacimiento del amor* da *Sombra del Paraíso*. Adán; Alonso, D. (1921). *Los contadores de estrellas* da *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*. Galatea; Alonso, D. (1921). *¿Cómo era?* da *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*. Galatea; Cernuda, L. (1936/1958). *Déjame esta voz* da *Los placeres prohibidos*. In *La realidad y el deseo*, Ediciones del Arbol, Cruz y Raya/Fondo de Cultura Económica; Cernuda, L. (1947/1958). *Hacia la tierra* da *Como quien espera el alba* In *La realidad y el deseo*. Losada/Fondo de Cultura Económica; Gatto, A. (1939). *Canto alle rondini* da *Corrente*. In *Poesie 1929-1941*. Mondadori, 1961; Gatto, A. (1939). *Forse mi lascerà del tuo bel volto*, da *Arie e ricordi, 1940-1941*«Corrente». In *Poesie 1929-1941*. Mondadori, 1961; Montale, E. (1925). *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, da *Ossi di Seppia*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1984; Montale E. (1939). *La casa dei doganieri*, da *Le occasioni*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1984; Quasimodo, S. (1947). *Alle fronde dei salici*. da *Giorno dopo giorno*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1960; Quasimodo, S. (1947). *Oboe sommerso*. da *Oboe sommerso*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1960; Ungaretti, G. (1919). *Sono una creatura*. da *L'allegria*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1969; Ungaretti, G. (1960). *Per sempre*. da *Il taccuino del vecchio*. In *Tutte le poesie*. Mondadori, 1969.
- (51) Colonna, 2022, *Op. cit.*
- (52) A. Giannini, M. Pettorino, *I cambiamenti dell'italiano radiofonico negli ultimi 50 anni: Aspetti ritmico-prosodici e segmentali*, in *Atti delle IX giornate di studio del G.F.S., Venezia*, pp. 65-81, 1998; M. Pettorino, A. Giannini, *Aspetti prosodici del parlato radiofonico*, in *Atti delle IV Giornate di Studio del G.F.S., Torino*, 19-28, A. Giannini, M. Pettorino, *I cambiamenti dell'italiano radiofonico negli ultimi 50 anni: Aspetti ritmico-prosodici e segmentali*. *Atti delle IX giornate di studio del G.F.S., Venezia*, pp. 65-81, 1998; M. Pettorino, *Prosodia di ieri, prosodia di oggi. Un esperimento di autotrapianto sul parlato televisivo*, in A. Romano, M. Rivoira, I. Meandri. (a cura di). *Aspetti prosodici e testuali del raccontare: la letteratura orale al parlato dei media*, Edizioni dell'Orso, pp. 3-16, 2015.
- (53) Riteniamo infatti che l'elemento migratorio, presente in solo alcuni di questi autori, la loro esperienza internazionale, e l'esperienza dell'esilio siano variabili da tenere presenti e che richiedano ulteriori

approfondimenti per essere considerate (preferibilmente con approcci interdisciplinari, che includano le discipline sociologiche).

(54) Nel panorama italiano precisiamo che questa prassi è in uso sistematicamente solo con Ungaretti e poi nella seconda radio-televisione con Amelia Rosselli.

(55) Precisiamo che tutte le valutazioni percettive sono state condotte dall'autrice, madrelingua italiana.

DISCREPANZE – LA PARTECIPAZIONE DELLA PAROLA AL DISCORSO MUSICALE NELLA CANZONE ITALIANA CONTEMPORANEA(1)

La complessità di una forma multimediale è inevitabilmente maggiore di quella delle sue componenti, specialmente quando se ne considerino le interazioni tra i diversi *media* che la costituiscono. La presenza contestuale di istanze comunicative che lavorano a diversi livelli e con logiche differenti è, infatti, in grado di aprire spazi per l'interpretazione e lo sfrangersi dei significati. In questo senso, all'interno di una forma (o di un formato comunicativo) come la canzone registrata, la preminenza dell'ambiguità e della suggestione, in luogo della linearità propria della logica del racconto, si propone quale modalità di espressione privilegiata e coscientemente impiegata dai suoi autori: «The mutability and ambiguity of language is something that songwriters are acutely aware of – they may deploy it playfully in deliberately ambiguous lyrics or in the double use of double entendre or they may attempt to overcome it, particularly if creating a message song. Ambiguity – the play with it, or the struggle against it – is fundamental to the way songs are constructed»(2). Una delle suggestioni da cui muove questo saggio è proprio la ricerca delle dimensioni costitutive di tale ambiguità, che si ipotizza qui legata proprio alle aperture di senso e di interpretazione favorite dai rapporti di differenza e isomorfismo tra le componenti della parola e della musica. Una simile tensione emerge tanto dal punto di vista strutturale, quanto dal punto di vista estetico, nella considerazione della canzone in quanto oggetto culturale ibrido:

The ambiguity of the cultural position of song is therefore characterised by the fact that, on the one hand, access to song does not require specific abilities and is in this way indiscriminate, and on the other hand, it can draw on the aesthetic principles of both literature and music, with which it has affinities, thereby appealing to representatives of a 'higher' aesthetic.(3)

L'ipotesi di partenza è che sia proprio tale dialettica, che coinvolge flussi mediali, estetiche, poetiche individuali, ad aprire l'oggetto fonografico (e la figura del performer che quest'ultimo rappresenta) a una molteplicità di letture. Di conseguenza, l'obiettivo di questo contributo diventa quello di proporre modalità operative per la definizione di tali aperture di significato, a partire dagli strumenti già elaborati dai *popular music studies* e dagli studi musicali più in generale, procedendo dalle osservazioni analitiche riguardanti una limitata serie di casi di studio appartenenti alla produzione italiana degli ultimi due decenni.

La parola-chiave scelta per prefigurare la direzione del ragionamento delle prossime pagine – discrepanze – prende le mosse da un testo fondamentale della ricerca etnomusicologica degli anni Novanta, *Music Grooves* di Charles Keil e Steven Feld. In quel volume i due studiosi si confrontano con le idee legate al ritmo, al tempo musicale, alla tensione tra performance e la rappresentazione della temporalità in quanto dimensione centrale delle pratiche musicali nella loro dimensione performativa ed esperienziale. L'aspetto ritmico e microritmico era, all'epoca, una delle dimensioni organizzative del suono e di studio delle pratiche musicali che aveva attirato meno l'attenzione di ricercatori e musicologi, anche per l'oggettiva difficoltà di approcciarla senza strumenti per un'agevole misurazione degli intervalli temporali infinitesimali(4). Il terzo capitolo del volume, scritto da Keil, è dedicato a quelle che vengono definite *participatory discrepancies*, ovvero di quelle deviazioni da una griglia perfettamente isocrona in grado di sollecitare un coinvolgimento personale, diretto, nel momento dell'ascolto: «Music, to be personally involving and valuable, must be “out of time” and “out of tune”»(5). Sarebbero tali scivolamenti ritmici – risultato di una diversa e individuale percezione alla necessità di sincronizzazione reciproca tipica delle attività musicali collettive – a far emergere il valore sociale e affettivo della musica, a favorire la partecipazione empatica dei suoi fruitori con l'atto musicale, a riempire di significato concetti ed espressioni quali *groove*, *beat*, *drive*, *swing*, 'spingere/tirare sul tempo', che appartengono al linguaggio comune dei musicisti.

Ho provato, quindi, ad applicare la stessa immagine come chiave per indagare quanto è leggermente 'fuori sincrono' nella relazione tra parola e musica, quale principio base per dimostrare in quanti e quali modi la dimensione verbale, quando si trova ad abitare il suono organizzato, entra in tensione con la dimensione temporale. Oltre a essere cruciale per la risonanza empatica, tale rapporto nutre

la ricezione culturale propria di ogni contesto, definendo – ad esempio, le condizioni per la coerenza della performance in relazione alle abitudini d’ascolto della sua comunità di riferimento(6). Infine, la tensione tra dimensione ideale della regolarità isocrona e l’oscillazione della performance si declina in maniera differente nella poetica incarnata da ogni interprete durante l’atto del fare musica. In questo senso, al fondamentale isomorfismo delle strutture, che definisce la canzone in quanto forma di monodia accompagnata anche sottoposta a un grado piuttosto alto di convenzionalità, si opporrebbe il continuo aggiustamento delle occorrenze puntuali del tempo musicale, a cui partecipa certamente – seppure a un livello di concettualizzazione più astratto per via della diversa costituzione dei due *medium*, verbale e sonoro – anche la dialettica tra tempo della parola e scansione del tempo musicale.

È significativo rilevare che, in un recente numero monografico di stilistica letteraria, la considerazione della parola nella canzone sia stata ricondotta a una sua propria categoria, in quanto parte di un formato comunicativo che si appoggia a diverse forme di espressione, ben distinto dalla tradizione lirica: «What we now know as poetry is therefore a relatively recent and relatively simple monomodal form, something that emerged with Gutenberg’s printing press; in comparison, the song lyric is a much older, and, being multimodal, a much more complex form»(7). Più che alla concezione multimodale, che implica una focalizzazione sulla separazione tra i media e non sulle possibili sinergie, concepire il rapporto tra parola e musica in termini di ‘discrepanze’, in sostanza, implica riconoscere la natura fondamentale della canzone, nella sua concrezione in una traccia fonografica registrata, in quanto *musical multimedia*(8). Inoltre, significa porre al centro dell’analisi della canzone un’attenzione specifica per la performance in quanto modalità di espressione ‘incorporata’ delle qualità dell’interprete

which are expressed through the material manifestation of the words and music, as well as through the performance and strategic presentation of these expressive materials. The analytic/interpretive method thus gives careful consideration to lyrically and musically constituted subjectivities as they emerge through the materials and strategies that are created, performed and produced in the form of recorded music.(9)

Sotto questo profilo la parola mantiene una particolare rilevanza, in quanto veicolo più diretto di significati che, di volta in volta, assumeranno connotazioni differenti in base all’apporto di tratti quali la qualità della voce, la dimensione armonica, melodica o timbrica, la produzione, intesa come costruzione dell’ambiente in cui la performance registrata si propone di essere ascoltata. In tale prospettiva, la centralità del soggetto in quanto risultato delle scelte tecniche e performative che lo rappresentano a livello sonoro è ricondotta alla presenza di ciò che possiamo definire il *frame* vocalico, ovvero:

il risultato dell’azione combinata dell’intenzione di comunicazione empatica che eccede il portato semantico con la mediatizzazione della voce operata dalle tecnologie di ripresa e manipolazione del suono. [...] Il potere rappresentativo della performance vocale tecnologicamente allestita può, quindi, configurarsi nei termini di una rappresentazione sonora ricostruita nello studio di registrazione, dove i diversi agenti del processo produttivo della *popular music* compiono una serie di scelte creative per simulare una performance che si aggrega e si costituisce attorno a un *frame* vocalico determinato, personale, relativo esattamente a quel performer in quella canzone.(10)

La parola è, quindi, punto di partenza e interpretante per tutte le dimensioni della mediazione tecnologica, in primo luogo quella della performance vocale, ma anche quelle relative all’interpretazione delle scelte relative all’arrangiamento, alla produzione della traccia discografica, alla relazione con l’immagine nel caso di prodotti audiovisivi. È esattamente il riconoscimento della natura multipla del testo della canzone un punto determinante in questa discussione; una concezione già ampiamente acquisita dagli studi sulla *popular music* in cui ogni oggetto mediale è incluso «as a participant in an infinite spiral of multiplying mediations»(11). Lo studio della parola e del suo ruolo nel complesso della traccia fonografica, di conseguenza, mette in contatto l’ascoltatore con discorsi, identità, valori dell’io lirico identificato con il *performer*. Un approccio come quello

ispirato alla CDA (Critical Discourse Analysis), ad esempio, si concentra proprio nella necessaria partecipazione della parola a un orizzonte comunicativo più ampio, al quale partecipano la definizione della struttura formale della canzone, gli orizzonti narrativi di cui questa si fa portatrice, la pluralità dei personaggi e delle ambientazioni richiamate nel corso del brano(12). Va rilevato, inoltre, che l'ambiguità e la tensione verso la dialettica propria delle forme multimediali si amplificano vieppiù quando ci si sposta dal *mainstream* per andare verso esperienze artistiche maggiormente sperimentali e di frontiera, in cui il tipo di lavoro che la scrittura del testo della canzone procede verso la realizzazione di quello 'scarto di registro' che permette di avvicinare l'ambito della poesia per musica a quello della poesia *tout court*(13). Nella *popular music* che si vuole differenziare dai prodotti per le masse (quale quella definita 'd'autore', un attributo che oggi si sfrangia anche nelle poetiche di altre definizioni stilistiche, quali ad esempio l'*indie* o il rap), si può notare la tensione verso quel tipo di oscurità che delinea «uno scarto in sé vuoto, ma introdotto come segno distintivo della poesia dalla concezione romantica e ad essa rimasto legato nella coscienza collettiva»(14), per ricongiungersi con una ricerca più matura e consapevole anche sul fronte verbale e sintattico. Più in generale, la nozione di «capitale letterario», ispirata alle teorie di Bourdieu è stata recentemente proposta come dimensione distintiva delle coordinate culturali, così come delle ambizioni, dello stesso tipo di rock angloamericano che fa della distinzione una delle sue dimensioni determinanti:

“literary capital” refers specifically to a knowledge of the literary world—an awareness, one may presume, of (mostly) canonical literary texts and methods for their interpretation. And a chief form of demonstrating this knowledge—signifying, potentially, one’s depth of artistry or character—is the literary allusion, though the precarious nature of such demonstrations—the space they open for potential accusations of naivete, for example—is also a potential outcome.(15)

La letteratura, nel caso della *popular music* come campo culturale, di frequente rappresenta l'unico tipo di educazione artistica formalizzata nella storia personale degli autori (così come del pubblico di massa al quale i prodotti della *popular culture* sono idealmente riferiti). Per questa ragione il referente ideale del «capitale letterario» rimane importante anche quando si consideri la canzone, con Griffiths, una forma espressiva in costante e precario equilibrio tra forme 'liriche' e 'anti-liriche'(16).

Nella selezione degli esempi sui quali dimostrare la possibilità di azione di strumenti analitici in grado di enucleare quelle discrepanze che segnano la relazione tra parola e musica nella canzone, ho cercato di individuare casi di studio che fossero tanto 'estremi' nel loro porsi ai margini dei generi musicali di massa, quanto vicini nella loro collocazione cronologica, ristretta all'ultimo decennio. L'ho fatto per seguire un interesse per l'esplorazione, in parallelo alla verifica sul campo di alcune metodologie di indagine su tali dimensioni della canzone, del cambiamento strutturale e stilistico favorito dalla diffusione di massa delle tecnologie digitali nella scrittura di questo genere di oggetto poetico-musicale e, conseguentemente, della riconfigurazione implicita che viene proposta della relazione tra gli ambiti artistici della parola e della musica. L'idea di autorialità, le modalità di connessione tra la loro organizzazione formale e il contenuto narrativo, affettivo e sociale, le influenze da autori, generi e campi espressivi sempre più eterogenei – tutti elementi che si ritroveranno nelle analisi seguenti – sono solo alcune delle dimensioni sulle quali andare a rintracciare le coordinate di questa trasformazione epocale. Allo stesso tempo, l'impatto delle tecnologie digitali determina probabilmente anche un mutamento nell'idea stessa di testo verbale e gradi di vicinanza diversi con una possibile 'funzione poetica' nel novero più generale delle forme letterarie; questo è un terreno sul quale non mi avventurerò, se non per riportare le idee che altri hanno già sviluppato in campi di studio che so di non padroneggiare nella loro complessità. Mi limiterò, invece, a segnalare come le tangenze e tensioni tra i due *media*, musicale e verbale, aprano a sfrangiamenti del significato che – perlomeno agli occhi di un musicologo – appaiono indicativi di una profondità più ricca di quella dei singoli componenti, e a indicare strumenti operativi per approfondire il funzionamento di tale relazione.

Parlato o cantato? L'approccio alla temporalità della parola performata

Uno dei primi contributi italiani dedicati allo studio del rapporto tra parola e musica ad essere informato dalla prospettiva dei *popular music studies* è il saggio di Umberto Fiori *Servono, al rock, le parole?* A partire da una provocatoria dichiarazione di Edoardo Bennato, lo studioso italiano rivendica la necessità di un approccio che sappia temere conto di un dato di partenza scontato, quanto spesso aggirato (ancora oggi) da chi si occupa di questi temi:

Distinguere tra canzone e sua interpretazione, nel contesto del rock, risulta [...] difficile e sostanzialmente anche fuorviante: ciò che *fa testo* è la dimensione sonora di un pezzo, è il concerto, è il nastro registrato, il disco. Cosa si intenda per suono della parola diventa allora più chiaro: non si sta parlando dell'astratta dimensione fonetica o fonologica di un vocabolo o di una frase o di un verso, e nemmeno delle loro sonorità, della loro "musicalità" così come vengono concepite e giocate in poesia, ma di *queste sillabe cantate in questo modo da questa voce*.(17)

Mentre discute della parola, quindi, Fiori sottolinea la possibilità di un'indagine critica e razionale sul dato verbale solo a patto di non spogliarlo della sua complessità di gesto corporeo, atto performativo, mezzo per la trasmissione di un contenuto semantico parzialmente indipendentemente e più ampio dal mero dato lessicale.

Negli anni seguenti la relazione tra parola e musica ha conosciuto un tentativo importante di convergenza interdisciplinare negli studi di Stefano La Via, musicologo che si è applicato trasversalmente alla trattazione di questo argomento in campi cronologici e culturali molto diversificati. *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte* costituisce un titolo programmatico per un testo che affronta le molteplici dimensioni della materia in primo luogo sotto il profilo tecnico, mettendo in campo gli strumenti tanto dell'analisi linguistica e letteraria, quanto quelli della teoria musicale applicata alla performance(18). Si dimostra, in questo modo, che l'attenzione per il dettaglio strutturale sia imprescindibile per arrivare a una comprensione profonda di quella che La Via definisce la 'terza dimensione' poetico-musicale. Ancora, si ritorna a una concezione autenticamente multimediale, la cui concettualizzazione procede dal riconoscimento del fatto che una «fenomenologia dell'interazione tra due forme espressive così diverse, e al contempo così strettamente imparentate, è talmente vasta e mutevole da sfidare ogni facile generalizzazione, ogni rigido schema storiografico, ogni diagramma evolutivo», e quindi della necessità di dotarsi di strumenti rigorosi nella loro concezione e flessibili nella loro applicazione(19).

Un impulso simile si può ritrovare alla base di un altro tentativo di trattazione a largo raggio delle relazioni tra musica e parola, questa volta limitato ai repertori della *popular music* – in particolare angloamericana –, i cui risultati sono raccolti nel recente volume di Adam Bradley *The Poetry of Pop*(20). Nell'introduzione, l'autore prefigura un sapere interdisciplinare che si esplica in

a literacy that moves readily between the page and the performance, between words as written and words as sung. Awareness of such acts of creation isn't compulsory, but it can prove transformative. It can change how we credit the craft of popular entertainers, how we appreciate the marriage of language and voice, and how we understand that our taste are rooted not in mystery alone but in concrete particulars that live side by side with that mystery and enchant us all the more.(21)

Abbiamo visto, quindi, come diversi studiosi, provenienti da tradizioni disciplinari eterogenee, hanno sentito l'esigenza di rivendicare la specificità della relazione tra musica e parola. Il mio tentativo in queste pagine va nella stessa direzione: l'applicazione della parola-chiave 'discrepanze' – l'insieme di significati che evoca e la molteplicità degli strumenti operativi che mobilita – agli esempi della canzone italiana attuale costituisce un ulteriore punto di vista alla definizione qualitativa delle zone di ambiguità tra gli esiti delle due forme di espressione. L'attenzione per il contesto contemporaneo è una sfida perché, nel tentativo di coniugare l'attenzione per le minuzie delle strutture poetico-musicali e la lettura dell'oggetto culturale nel suo complesso, sollecita il tema

dell'incidenza della tecnologia digitale sui linguaggi e sugli stili; da tale punto di vista la ricerca e la riflessione non ha ancora prodotto risultati di una profondità e articolazione rilevanti.

Spostandosi dalla dimensione speculativa agli strumenti operativi, Dai Griffiths ha elaborato un utile punto di riferimento per affrontare l'interazione tra parola e musica dal punto di vista delle rispettive temporalità nel saggio *From Lyric to Anti-Lyric: Analyzing the Words in Pop Songs*(22). Il titolo inquadra due questioni cruciali: la già citata distinzione tra dimensione verbale nella canzone in confronto con i generi letterari della poesia e della prosa, in prima istanza, e la definizione di strumenti analitici in grado di rendere giustizia alla complessità dell'interazione tra dimensione verbale e musicale. Tra i molti spunti che il saggio offre, uno in particolare risulta importante per l'impostazione di un discorso analitico, ovvero la forma di rappresentazione della distribuzione della parola nel tempo che Griffiths definisce «verbal space»:

Verbal space is the pop song's basic compromise: the words agree to work within the spaces of tonal music's phrases, and the potential expressive of music's melody is held back for the sake of the clarity of verbal communication. Tonal music's phrasing creates spaces which the words in performance occupy: we can visualize the combination of consistent phrasing and words producing lines, the line being a feature which pop songs to an extent share with poems.(23)

Uno strumento analitico del genere risponde all'esigenza di rendere immediatamente evidenti le variazioni nei rapporti di densità che si vengono a determinare tra la dimensione verbale e il tempo musicale, così da segnalare il contrasto tra le zone di maggiore o minore urgenza espressiva, da considerare successivamente in controluce rispetto alle dimensioni strutturali della parola in sé (in particolare gli aspetti metrici e retorici) e del contenuto semantico(24). A questa si sovrappone la polarità tra la trasmissione dei contenuti attraverso la parola e la possibilità, anch'essa ben presente ad autori e interpreti, dell'espressione non verbale per veicolare un'emozione senza restringerne la lettura all'interno di un campo di significati definito con precisione o per prefigurare la difficoltà di formalizzarla entro la dimensione verbale. La considerazione delle relazioni temporali tra parola e musica definisce, in ultima analisi, un quadro complesso in cui si confrontano le modalità di comunicazione pre-razionale e semantica; una dialettica costitutiva del concreto svolgersi del testo poetico-musicale, così come testimoniato dalla sua cristallizzazione fonografica(25).

Un campo stilistico sul quale l'applicazione del *verbal space* risulta particolarmente efficace è quello del rap e dei generi derivati da quella radice stilistica, in cui si trova a essere particolarmente pregnante la definizione dei rapporti ritmici tra griglia temporale e parola. La considerazione di tale relazione diviene ancora più importante in esempi, come quello che andrò tra breve a illustrare, in cui la dimensione verbale si pone in piena evidenza mentre la dimensione musicale sembra avere un ruolo di secondo piano, fino a diventare – perlomeno in apparenza – uno sfondo scollegato dalla prima. In una traccia come *Vai a FFT* del duo hip hop sperimentale Uochi Toki(26), a una voce al limite del parlato 'puro', con apparentemente poche concessioni alle ragioni della 'ritmicizzazione' propria della cadenza tipica del rap, fa da contraltare una base musicale rumoristica e minimale, con solamente rari accenni a un *pattern* ritmico immediatamente riconoscibile. L'analisi di questa traccia secondo l'ottica del *verbal space* rende evidente un'interazione tra musica e parola in cui quest'ultima componente offre lo spunto per l'organizzazione dei *pattern* strumentali, che si vanno a modellare intorno alla performance registrata da parte del *vocalist* Napo (Matteo Palma). Un'ipotesi confermata dal tipo di processo compositivo testimoniato da Riccardo 'Rico' Gamondi, responsabile dell'elaborazione della parte musicale della traccia: «La sequenza è stata questa (e solitamente questo è il nostro percorso): si discute e dalle discussioni emergono temi e spunti, io elaboro uno o più *loop* per sorreggere il discorso, Napo scrive il testo, lo si registra e poi vado a costruire tutto intorno alla voce con stacchi, variazioni, aggiunte e sottrazioni. [...] la struttura è dettata dal testo e dalle esigenze che reputo abbia per esprimersi al meglio in una forma più o meno ordinata»(27).

Le strofe della canzone, così come testimoniata dalla traccia registrata, presentano a livello musicale un motivo di immediata attrazione per l'ascoltatore nell'elemento ritmico di maggiore evidenza, ovvero il suono campionato che ricorda quello di un rullante. La consuetudine vorrebbe che proprio a questo suono, trasversalmente a moltissimi repertori della *popular music*, sia affidato un ruolo fondamentale di riferimento e propulsione ritmica: nel cosiddetto *backbeat* è la

percussione su questo pezzo della batteria a spostare l'accentuazione della quadratura del tempo in 4/4 dal primo e terzo beat al secondo e quarto, dando origine a una sorta di doppia scansione di riferimento per le altre parti, che si possono appoggiare tanto ai tempi forti, quanto a quelli deboli della battuta(28). In generi musicale nei quali la parola ha una prominente così spiccata, inoltre, proprio il riferimento alla scansione temporale di base è il perno per una strategia di approccio all'analisi che ripercorre le stesse modalità di realizzazione della traccia discografica:

Analysis of rap therefore requires a shift in focus, whereby we examine the music first, to see which rhythms, groupings, or motives are then used in the lyrics. Not only is this approach more fruitful for rap than a traditional text/music analysis, it also better reflects the way in which the music was originally conceived. Most importantly, it can enrich the listening experience by highlighting the correspondences and conflicts between the delivery of the text and the rhythmic features of the accompaniment.(29)

Nel caso di *Vai a FFT* è l'interesse per l'integrità del testo verbale a determinare il posizionamento degli eventi sonori di maggior spicco, determinando la distribuzione dei campionamenti di rullante e producendo la percezione di irregolarità ritmica propria di questa (ed altre) tracce degli Uochi Toki. La rinuncia alla compressione temporale del parlato entro la griglia ritmica del 4/4, più usuale nel rap, produce una caratteristica stilistica propria del gruppo; tale sovversione è costruita proprio usando quel segnale sonoro del rullante che – seppure con modalità diverse da quelle più convenzionali – non rinuncia a una funzione di ordine strutturale:

il rullante è per me un elemento forte di riferimento, un faro nel mare in tempesta dei miei *sample* idee. Il confronto fra me e Napo è principalmente prima della fase di scrittura/composizione, quando siamo in armonia la traccia si sviluppa con i tempi e le modalità che ognuno di noi più aggrada, dopo aver registrato il testo il brano diventa di mia competenza e su questo ho libertà assoluta, o meglio: Napo ha il potere di veto su ciò che faccio (difficilmente pubblicherei un brano Uochi Toki senza prima il suo consenso) ma questo potere non è mai stato utilizzato in 20 anni che suoniamo assieme, questo mi dà l'impressione, almeno statistica, di libertà.(30)

A un simile processo produttivo consegue anche una presa di distanza dagli stilemi del genere rap, che rappresenta la radice della peculiare modalità di interazione tra musica e parola caratterizzante la produzione degli Uochi Toki nel contesto della *popular music* italiana attuale. In questo caso la discrepanza non è tra parola e musica in senso stretto, bensì tra parola e aspettativa di una scansione temporale di riferimento a cui si allude costantemente, senza mai però soddisfare completamente l'ascoltatore. Questa continua tensione suggerisce una modalità d'ascolto in cui l'attenzione è continuamente sollecitata, evidenziando il ruolo cruciale della componente verbale che – per differenza rispetto a un flusso musicale che presenta un'organizzazione non immediatamente percepibile – viene sbalzata in primo piano.

La dimostrazione di tale metodo di lavoro in una traccia come *Vai a FFT* richiede, in primo luogo, di mappare a livello temporale la presenza del suono di rullante, andando a delineare zone di regolarità e irregolarità rispetto a un tempo metronomico (marcato dalla presenza di eventi sonori che permettono comunque di ipotizzare una scansione isocrona delle semiminime) che si attesta intorno ai 92 BPM(31). A partire da quest'osservazione empirica si può tornare a considerare l'intera traccia e verificare in che modo l'intervallo tra le occorrenze del rullante vada a segmentare il testo verbale.

Testo	# beat	Intervallo dal beat precedente (s)
Tutto, tutto,	3	0,98
tutto,	5	1,64
tutto, tutto, tutto, tutto, tutto è	8	2,60
politica. Tutto è politica. No, no, no.	12	3,64
No, facciamo ordine: il tutto è	7	2,12
il tutto, e la politica di	5	1,79
certo un sottoinsieme del tutto, è una	8	2,59
frase che diffusa può darti la malsana idea che le strutture che	12	3,94
l'essere umano crea siano eterne ed onnicomprensive,	10	3,25

Tabella 1 – Uochi Toki, *Vai a FFT* (00:19-00:42). Trascrizione del testo verbale, segmentazione del testo in base alle occorrenze del rullante (tempo di riferimento: 92 BPM, 1 beat=0,325'')

In questa tabella, che riporta l'attacco della prima strofa del brano, si può osservare una sequenza di suddivisioni più o meno aderenti alla quadratura ritmica della pulsazione in base quattro. Nelle prime due righe la reiterazione della parola "tutto" è accompagnata da occorrenze del rullante che danno origine a un gruppo di otto pulsazioni organizzate in due segmenti di, rispettivamente, tre e cinque *beat*. La ragione di tale configurazione è legata strettamente alla ripetizione della parola «tutto»: la durata di 0,98 secondi copre la duplice ripetizione iniziale e fa corrispondere la terza riproposizione della parola a una pausa funzionale a creare un respiro prima della terza riproposizione del termine. A sua volta, tale elemento anticipa un deciso cambio di passo nell'enfasi della performance nelle quattro ripetizioni successive. Seguono due suddivisioni in gruppi di 8 e 12 pulsazioni, con cui termina la prima parte della strofa – definendo una prima sottosezione di 7 battute da 4/4 – a cui segue una seconda sotto-sezione caratterizzata dall'introduzione di un bordone di rumore nella fascia frequenziale medio-acuta (00:28; nella Tabella 1 il passaggio è marcato dalla doppia linea di divisione tra le righe). Questa viene aperta da una nuova suddivisione irregolare di un periodo di 3 battute (7+5 *beat*), in questo caso con l'obiettivo di far iniziare il secondo sintagma della sezione con il complemento oggetto della proposizione. All'interno di questa nuova sottosezione si può ancora rilevare la scansione temporale delimitata dall'ultimo verso, a cui corrisponde un gruppo di 10 pulsazioni (2,5 battute); l'intera sotto-sezione definisce, quindi, la presenza di un gruppo ipermetrico di 10,5 battute di 4/4. Ancora una volta, ciò dimostra la presenza di una logica organizzativa del tempo musicale del tutto logogenica.

Testo	# beat	Intervallo dal beat precedente (s)
anno, qualche secondo la-	4	1,30
sciando la comunicazione in	4	1,29
secondo piano.	4	1,28
Come dilatare quegli atti-	4	1,30
mi in cui si pensa a	4	1,30
niente o deconcen-	4	1,30
trarsi sui vuoti di me-	3	0,97
moria, è più facile tro-	5	1,60
vare ciò che già è stato cer-	4	1,30
cato, ma non sempre	4	1,30
è ciò che serve.	4	1,30

Tabella 2 – Uochi Toki, *Vai a FFT* (01:12-01:26). Trascrizione del testo verbale, segmentazione del testo in base alle occorrenze del rullante (tempo di riferimento: 92 BPM, 1 beat=0,325'')

La Tabella 2 riporta, evidenziata dal raggruppamento marcato dalla doppia linea di divisione tra le righe, l'intera sesta sotto-sezione della prima strofa e l'inizio della settima. In questo punto si ritrova uno dei raggruppamenti più regolari dell'intero pezzo: una sequenza di 8 battute, le prime sei suddivise regolarmente da gruppi di 4 pulsazioni, le ultime due in modo irregolare (3+5, ma sul massaggio che sottolinea l'accento tonico della parola *memoria*). Lo stesso modulo ritmico era stato

appena proposto nella quinta sotto-sezione (00:52-01:12). L'effetto della ripetizione e della maggiore regolarità dei raggruppamenti, lo si vede bene nella presenza sempre più ricorrente di parole suddivise tra i gruppi metrici, è quello di andare a frammentare maggiormente il testo verbale attraverso un flusso musicale regolare ma pur sempre in contrasto con la logica sintattica del discorso, al contrario di quanto succedeva nella prima parte della strofa. La dinamica che si viene a creare tra l'enunciazione vocale e la presenza di una griglia temporale realizza, all'interno di questo brano, zone di tensione ritmica differenziate, un *flow* (concetto base nell'estetica delle pratiche della cultura *hip hop*)(32) che si può leggere a livello macroformale proprio attraverso rapporti di densità continuamente cangianti tra le due principali componenti del brano, il testo verbale e la sua controparte musicale. Sebbene la complessità 'di superficie' della prima parte del brano sembra celare una logica di fondo i cui criteri organizzativi sono ancora riconducibili a principi largamente diffusi, nel momento in cui una regolarità si manifesta in maniera più aperta assistiamo a uno sgretolamento della dimensione sintattica della parola, come se il predominio della logica 'musicale' dovesse inevitabilmente segnare la messa tra parentesi dell'altra. È in tale conflitto irrisolto, in tale discrepanza potremmo dire, che si manifesta l'essenza di un oggetto programmaticamente posizionato in una zona di frontiera e sperimentazione, proprio a partire dalle modalità specifiche con cui viene realizzato e con le quali decide di sovvertire le convenzioni del proprio referente stilistico.

Metro e ritmo nella canzone: dalla musica alla parola e ritorno

Nel prendere in esame l'evoluzione storica della lingua italiana nella poesia per musica, Luca Zuliani rileva una tendenza della canzone italiana che, a partire dall'epoca dei cantautori, prefigura un distacco sempre più netto dall'idea di una lingua letteraria ottocentesca ancora in voga nei testi delle generazioni precedenti(33). In tale prospettiva la lingua della canzone d'autore sarebbe contraddistinta da un movimento verso un registro maggiormente 'fusivo' tra il tono colloquiale e quello più elevato e stilizzato della poesia 'pura'. Questo registro intermedio viene ottenuto attraverso di una serie di espedienti tecnici ispirati all'adattamento della sintassi necessaria per trovare soluzioni linguistiche in grado di supplire alla scarsità di parole tronche nell'italiano, per superare una concezione di carattere ancillare del testo verbale (ereditato in parte dalla librettistica) rispetto alla sua controparte musicale, per la coesistenza nel pensiero della scrittura poetica stessa di approcci metrici di ispirazione quantitativa accanto a quelli accentuativo-sillabici. Se la dimensione verbale della canzone è artificiosa (e non potrebbe essere altrimenti, in quanto espressione che si struttura intorno a fenomeni metrici e ritmici), la lingua della canzone recupera velocemente alla poesia la saldatura con una lingua quotidiana proprio grazie al linguaggio dei cantautori e all'influenza che questo ha avuto su tutte le generazioni successive. Se, da un lato vi è un discorso di registro (quotidiano vs. lirico) Zuliani, sulla scorta di un saggio di Giuseppe Antonelli(34), aggiunge anche un'ulteriore osservazione tecnica: nella canzone attuale 'di qualità' si procede sempre più chiaramente verso uno scardinamento della corrispondenza tra frase sintattica e frase musicale che fa «uso degli stilemi moderni in un contesto di dissoluzione delle strutture chiuse e delle corrispondenze fra metro e sintassi, così da evitare di stereotipi formali delle canzonette e ottenere un effetto di *gravitas*»(35). Il superamento dell'unità del verso, prosegue Antonelli, rivela un movimento ideale verso la complessità che si riverbera anche nella costruzione delle unità di organizzazione sintattica di livello superiore: «se si guarda all'estensione dei periodi, prendendo per unità di misura il verso (inteso come approssimativa resa dell'unità ritmica musicale), ci si rende conto che spesso le arcate sintattiche coprono quattro, cinque unità. Il testo della canzone viene concepito sempre di più come un discorso continuo che si sviluppa in direzione verticale: come prosa, insomma»(36). Antonelli scrive riferendosi al decennio 1995-2004, ma le linee di tendenza che individua sembrano essere del tutto sovrapponibili a quelle ancora presenti nel panorama odierno. I due principi che vanno ad affrontarsi in tale passaggio da una poesia prosaica a una prosa poetica sono quelli propri dell'«effetto cantautori» (ovvero il desiderio della lingua della canzone di farsi poesia e affiancarsi anche a un più alto e prestigioso nell'economia di generi musicali, per esempio andando verso il jazz o appropriandosi di una sintassi armonica più ampia e articolata di

quella della canzone *mainstream*) e dell'«l'effetto-hip hop» (ovvero l'attribuzione di centralità alla parola nei suoi valori fonici e ritmici, in cui anche il dispositivo 'classico' della rima non ha più un ruolo solo formale, bensì diventa una precisa scelta strategica nella costruzione complessiva del testo, «qualcosa di più simile a una nota tenuta, una sponda di rimbalzo per echi che si rifrangono in continue paronomasie»)(37).

Se si considera la disgiunzione tra organizzazione ritmica della musica e quella dei versi della canzone come una discrepanza (questa volta, rispetto all'esempio preso in esame nel paragrafo precedente, in un contesto in cui la prima risulti chiaramente sottoposta a periodicità mentre la seconda a un fluire maggiormente libero) alla stregua di un mezzo per segnalare momenti di particolare tensione espressiva, il confronto tra tali strutture sarà fondamentale per ricostruire le strategie di mutua interazione tra dimensione verbale e sonora. È nella ricerca del miglior compromesso possibile tra i sistemi accentuativi della parola e della musica che «oggi una canzone riconosce le sue regole e le sue regolarità (che ovviamente qualche volta si possono e si devono violare) al di fuori della lingua. Non è affatto una diminuzione dell'ordine complessivo: quelle della musica sono regole rigide, che fra le altre cose [...] contano il tempo, tengono il ritmo e definiscono le parti del brano tramite battute e giri armonici»(38). Ed è sempre in tale transizione, dall'isomorfismo all'eterogeneità delle due dimensioni organizzative della parola e della melodia, che si riconosce uno spostamento nella scrittura del testo verbale delle canzoni, in direzione di una sempre maggiore attenzione alla dimensione accentuale, mentre meno rilevanza sembrano sempre più rivestire le considerazioni sulle quantità isosillabiche o tonico-sillabiche della metrica poetica(39).

Con riferimento alla Tabella 3 e all'esempio del brano *Tanca* di Iosonouncane, si può osservare – ad esempio – lo spostamento di accento dalla prima alla seconda sillaba, a determinare il senso di chiusura sul sintagma *sen|-zà ri-|cordi* (II-III ciclo), così da sottolinearne il valore sintattico di chiusura di una prima sezione della strofa (anche sotto il profilo dell'organizzazione ritmica complessiva, si vedrà tra poco). In maniera simile, al ciclo VIII la conclusione in una sorta di *ant Climax* della prima parte della strofa è sottolineata tanto da un'interpretazione vocale meno enfatica ma anche alla posizione dell'accento, di cui salta in maniera statisticamente più rilevante la corrispondenza con la pulsazione (nel ciclo di otto pulsazioni, solo 4 cadono in corrispondenza di un accento tonico; si tratta del valore più basso dell'intera strofa). Infine, come comportamento ricorrente, si può notare come le tre su quattro delle occorrenze di forme verbali al futuro (le tronche *avrà, cadrà e ritornerà*) cadano con l'accento in levare rispetto al *beat*, introducendo una sorta di sincope accentuativa. La contraddizione tra accento della parola e del metro musicale funziona, nella pratica, come una sottolineatura enfatica di un tempo futuro che pare raccontare una storia già scritta, un destino ineluttabile e già implicito nel quadro descritto dalla strofa della canzone.

La distonia tra schema accentuativo e griglia ritmica si riverbera anche nell'organizzazione sintattica del cantato in *Tanca* di Iosonouncane(40); tale tensione diventa un immediato segno distintivo del crescente coinvolgimento emotivo della voce nello scenario che sta dipingendo per l'ascoltatore. Su una base ritmica organizzata in base alla presenza di cicli di otto pulsazioni (sette colpi di una percussione grave, trasfigurazione elettronica della cassa di una batteria, chiusi da un battito di mani in levare sull'ultimo tempo del raggruppamento), infatti, Incani va a pronunciare le parole giocando sul posizionamento irregolare dei versi. A tutta prima la performance vocale pare prefigurare, per negarla immediatamente dopo, una qualche forma di regolarità nella corrispondenza tra ciclo ritmico e accento tonico.

Ciclo ritmico (tempo/numero)								
	1	2	3	4	5	6	7	8
I	Spoglie le	rive al	sole	schiasa	contro gli	scogli		
II	Fame ri-	nasce	fame	nella pie-	tra e muo-	re	Sen-	za ri-
III	cordi	Falce	viene	si tra-	scina nel	sale	E il	sale an-
IV	cora	Scava	sete	nella	sete	tra i	fis-	schì del
V	corno	Nel	morso	di un do-	lore	nel	cie-	lo svuo-
VI	-tato	Nelle	cime bru-	ciate il	giorno ri-	sale il	seme	
VII	Scopre le	rive il	sole	nel mat-	tino avrà		Nuova	fame
VIII	per ara-	re il	fondo	e alle	cime bru-	ciate ri-	tornare	
IX	Ah				rive	lonta-	ne dagli	occhi
X	Ah				rive lon-	tane		E nella
XI	fame il	seme / Il	solco a-	perto	dalle	mani	E	presto il
XII	figlio an	-drà per	mare	E	questo	l'uomo	che cadrà	
XIII		Dalle	secche	corre a	riva per	ripor-	tare	il
XIV	sale	A-	i	piedi del	pianto	Quando il	giorno sco-	pre il
XV	sol-	co del	sale	nel	solco da	fame / Il	can-	to che
XVI	muore	E ri-	tornerà	per fi-	nire su un	campo	steso al	sole

Tabella 3 – Iosonouncane, *Tanca*, prima strofa. Trascrizione del testo verbale, segmentazione del testo in base al ciclo ritmico (in evidenza con bordo più spesso l'ottavo tempo del ciclo, accompagnato dal battito di mani in levare, e le sue occorrenze in altri punti della strofa; doppio bordo per le occorrenze del suono tipo tom; con bordo tratteggiato i tempi che non sono marcati dalla percussione).

Già dalla seconda occorrenza nella ripetizione del *pattern* ritmico della strofa, in prima istanza, si può notare come la corrispondenza tra ciclo di otto pulsazioni e verso non sia perfetta; da questo punto in poi l'oscillazione nel parallelismo tra i due cicli sintattici, quello della musica e quello del testo verbale, sarà costantemente messa in discussione dalla linea vocale. Con il progredire dei cicli ritmici, si verifica un graduale spostamento nel posizionamento dei versi sugli eventi percussivi: i primi quattro versi durano ognuno tre *beat* e corrispondono ai tempi 1-3 e 4-6 dei cicli ritmici I e II, il terzo verso è invece a cavallo tra i cicli ritmici, il quarto verso inizia sul secondo tempo e finisce sul sesto, il quinto verso inizia a cavallo tra settimo e ottavo tempo per chiudersi sul primo, il sesto verso inizia sul secondo e si chiude sul quinto, il settimo verso si apre tra sesto e settimo tempo per chiudersi sul primo del quinto ciclo. Solamente al settimo ciclo, con la ripresa quasi letterale del primo verso, si assiste a un ritorno del verso nella posizione iniziale, ma anche qui presto la distribuzione sul tempo andrà a seguire la pronuncia del testo, senza conformarsi alla rigidità del ciclo ritmico. Nella seconda parte della strofa (cicli ritmici XI-XVI), subito la corrispondenza tra griglia ritmica e verso è messa in questione dall'inizio anacrusico della sezione (*E nella fame il seme*), o ancor più dalla presenza sullo stesso tempo, alla fine del ciclo ritmico, della fine del verso e dell'inizio del successivo (cicli XI e XV).

Ancora, si può notare la differenza tra quanto succede nella prima parte della strofa e nella seconda (cicli IX-X), con la ripetizione di *Ah rive lontane* a suddividere la frase, dal punto di vista del *verbal space*, con un gesto melodico decisamente più esteso nel tempo e affidato a una vocalità maggiormente distesa. Questo segmento centrale divide la prima strofa in due parti uguali della durata di otto cicli ritmici. Al tempo stesso, ognuno di questi può essere raggruppato in un ulteriore livello ipermetrico a base 32 pulsazioni (termina con i cicli IV e VIII). Dopo la variazione dei due cicli centrali appena descritta si definisce prima un segmento di 24 pulsazioni che termina con il riferimento della percussione del tom (fine ciclo XIII); lo stesso tipo di evento ritmico viene riproposto sulla sesta e la settima pulsazione del XIV ciclo. Sintatticamente questo punto è importante perché corrisponde all'ultima occasione di rilancio della performance vocale, in termini di intensità e urgenza espressiva, prima del finale della II strofa. In generale, si tratta di un atteggiamento che suggerisce una disposizione più libera della performance vocale sul tempo, al quale le parti ritmiche sembrano rispondere prontamente: pur senza concedere nulla alla regolarità macrostrutturale della sezione si noti come in corrispondenza della fine del XII ciclo le parole [*È questo l'uomo*] *che cadrà* sono accompagnate da un silenzio delle percussioni capace di sottolineare

l'immagine evocata in modo tragico ed efficace. Poco più avanti (ciclo XVI) lo stesso segnale sonoro contraddistinguerà la figura finale del *campo steso al sole*. Nella parte conclusiva della strofa, quindi, si assiste a un duplice movimento nella relazione tra performance vocale e ritmo. Da un lato, si rinuncia a suggerire all'ascoltatore qualsiasi regolarità, per andare nella direzione di un'espressività più diretta e patetica. Pur rimanendo distinta dal parlato, la voce sembra alludere – anche tramite il tipo di vocalità qui impiegata da Jacopo Incani – a una vocalità, in particolare nelle qualità rauche e scabre dell'emissione, reminiscente della musica tradizionale della Sardegna o, perlomeno, si dimostra in ogni caso resistente all'allineamento con i canoni estetici del *mainstream* rivendicando una specifica costruzione estetica e identitaria(41). Dall'altro lato, lo strato percussivo cede alla mimesi con la voce parte della sua regolarità: viene – per così dire – piegato dal canto e dal testo verbale alle loro ragioni, per arrivare a sottolinearne con le sue irregolarità le specificità espressive. La discrepanza, da constatazione di una mancata sincronizzazione tra ragioni della parola e della musica, si fa qui occasione per una sempre maggiore aderenza tra le due forme di comunicazione, verbale e sonora.

Discrepanze microritmiche e analisi del segnale audio

Dopo aver esaminato un caso di discrepanza tendente verso la dimensione del parlato nella traccia degli Uochi Toki e aver visto all'opera il principio opposto nella relazione tra griglia ritmica latente e testo verbale nel caso di Iosonouncane, nell'ultima parte di questo contributo ci si sposterà verso un livello di dettaglio ancora più minuto. Mi concentrerò, infatti, sulla dimensione microritmica, quella riguardante gli scarti minimi introdotti dalla performance, in particolare ma non solamente vocale, rispetto alla griglia di riferimento metrico dell'accompagnamento strumentale. Serge Lacasse definisce tale livello di organizzazione strutturale della canzone «supra-diegetico», in quanto segnale di una sospensione del 'tempo esterno' rispetto al riferimento temporale costruito dalla temporalità propria della canzone. In questa relazione la voce gioca un ruolo cruciale, tutt'altro che subordinato:

the voice [...] controls rather than simply follows the rhythm while navigating in this supradiegetic space. In such a model, all diegetic vocal sounds, including paralinguistic features, might be perceived to be conducting within the supradiegetic framework: the microrhythmic fluctuations of the voice are not discrepancies from a master pulse but instead *imply* a pulse on their own. Consequently, even the slightest microrhythmic fluctuation becomes noticeable and meaningful, especially in the context of quite fixed rhythmical structure.(42)

Il rovesciamento di prospettiva implicito nella proposta metodologica di Lacasse – in cui è l'elemento figurale a entrare in una relazione di riferimento e controllo rispetto al livello metrico esplicitato dall'accompagnamento strumentale, In tale prospettiva le *nuances* ritmiche della voce non rappresentano necessariamente deviazioni rispetto a una norma quanto il principale oggetto di attenzione per l'ascoltatore (rispetto alla quale, semmai, la norma isocrona del tempo rappresenta un elemento di perturbazione), rivendicando il ruolo comunicativo centrale dell'interpretazione vocale della canzone registrata in quanto formato di espressione musicale in cui ogni dettaglio consegnato alla cristallizzazione fonografica può essere considerato come frutto di una scelta consapevole(43). La voce, oltre a essere parola, accento, connotazione, è anche in sé portatrice di un ritmo (non necessariamente coincidente con quello delle altre parti del brano). In più, la sua preminenza sonora nel messaggio assicura che il possibile conflitto metrico tra parte figurale e accompagnamento sia risolto più facilmente a favore della prima; se la voce è portatrice della diegesi del verbale del brano, la dimensione metrica dell'accompagnamento ne costituirà lo sfondo e la controparte dialettica(44).

Inoltre, nell'interpretazione del testo la voce diventa una *vocal persona* che, scrive Edward T. Cone coniando il concetto, «can be thought of as “incarnate”, since it is the only one that expresses itself fully through the human voice»(45). Questa definizione ha trovato applicazione negli studi sulla *popular music* mutando di segno, e andando a indicare il tipo di drammatizzazione alla quale l'elemento vocale viene sottoposto nel momento in cui diventa parte di un artefatto registrato,

quindi sottoposta a una serie di manipolazioni dal punto di vista timbrico, ritmico, quando non anche diastematico, che rendono possibile per il cantante andare a simulare identità diverse dalla propria. Simon Frith, ad esempio, riprende la polifonia di ‘voci’ ipotizzata da Cone discutendo del ruolo del cantante(46), Serge Lacasse distingue nell’espressione vocale le tre figure di *persona*, *personne* e *personnage* per riferirsi alle diverse relazioni tra la voce cantante e il soggetto che va a esprimere(47), Philip Tagg definisce la *vocal persona* come il risultato di «any aspect of personality as shown to or perceived by others through the medium of either prosody or of the singing voice»(48). In altri termini, è tutto ciò che – attraverso un contributo più o meno palpabile o esprimibile in categorie razionali – permette alla parola di assumere un portato emotivo attraverso le sue inflessioni e imperfezioni, se comparate a una pronuncia e un’emissione tecnicamente corrette.

A tali ‘imperfezioni’ si possono andare a ricondurre le fluttuazioni microritmiche generate dalla non piena sincronizzazione tra voce (o voci, se più di una si fa portatrice di un contenuto verbale) e parti strumentali. Questo livello di interazione tra le diverse componenti di una traccia audio può essere indagata andando a leggere criticamente i risultati di un’analisi del segnale in grado di mappare momento per momento la presenza di attacchi (*onset*) – difficilmente percepibili a orecchio pur se misurabili attraverso strumenti algoritmici – che segnalano la densità dei momenti di picco e, di conseguenza, la possibilità di una maggiore eccitazione della dimensione più minuta dell’organizzazione metrica del brano registrato. Tale misurazione può dare conto di specifici punti culminanti che, al di là della loro intenzionalità, evidenziano alcuni elementi nella performance del testo verbale attraverso i quali un’irregolarità ‘di superficie’ propone all’ascolto momenti di caricamento enfatico della performance particolarmente significative a livello di densità dell’informazione(49).

Si può verificare questa forma di discrepanza all’opera in *Lettera di S. Paolo agli operai* dei Virginiana Miller(50), un pezzo interessante per almeno due ragioni sotto il profilo del rapporto tra parola e musica: in primo luogo, nel 2013 è stato il primo brano a ricevere la targa Tenco per la migliore canzone dal 2005 (l’ultima era stata *Elegia* di Paolo Conte) – quindi può rappresentare uno dei punti di riferimento per ciò che in un recente passato era percepito come espressione dei valori di riferimento estetico del principale premio per la canzone d’autore in Italia –, in secondo luogo, a livello strutturale è il risultato di una serie di processi tecnologici focalizzati proprio sullo sfrangiamento della dimensione temporale che influiscono tanto sulla sua forma, quanto sull’insieme dei suoi significati. La presenza di interazioni microritmiche può essere quantificato attraverso l’applicazione alla traccia registrata della misurazione del livello di *onset* del segnale (ovvero della misurazione che disegna una funzione risultante dal numero e dal valore dinamico dei transitori d’attacco nel corso della traccia) condotto con il relativo *plugin* del software Sonic Visualizer(51).

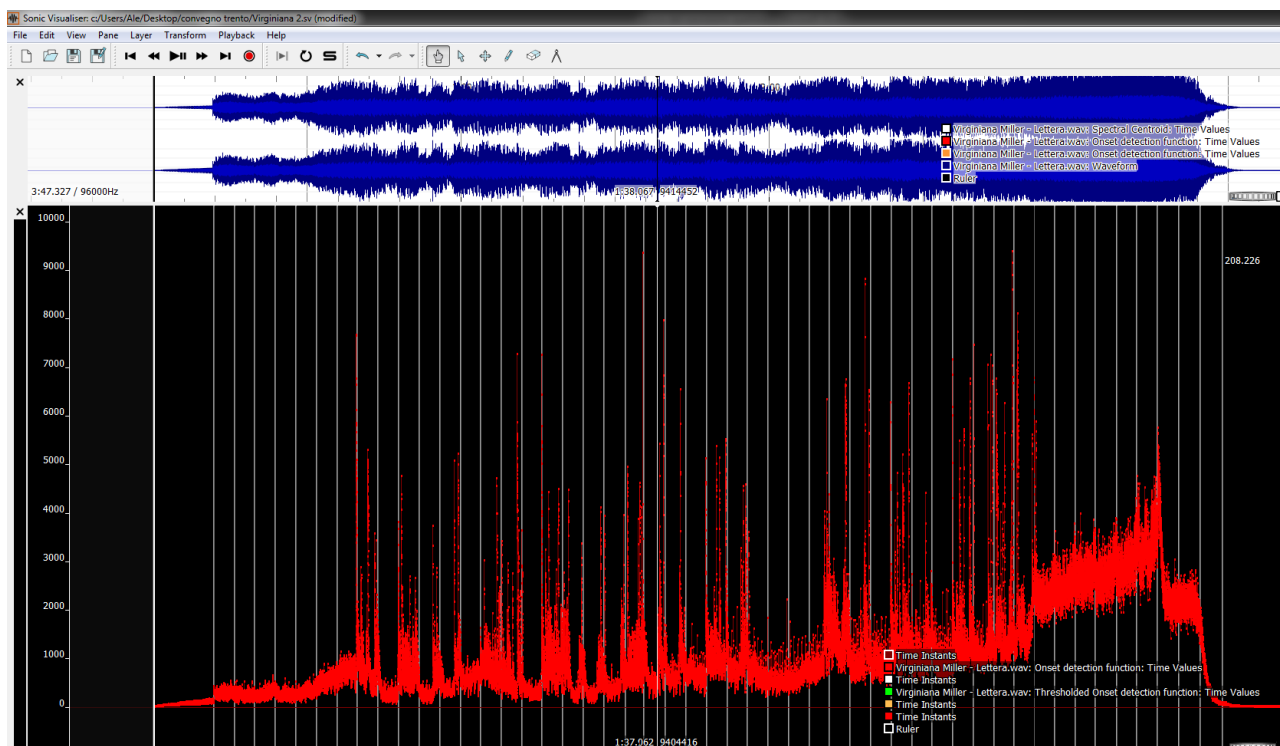


Figura 1 – Virginiana Miller, *Lettera di S. Paolo agli operai*. Grafico dei valori della funzione di *onset* (in bianco la suddivisione della traccia in battute).

Un primo elemento che si può osservare nella rappresentazione grafica conferma quanto ipotizzato nel paragrafo precedente: la ricorrenza di alti valori di *onset* corrisponde ai tratti in cui la voce è presente; questa è, infatti, una parte che si appoggia in maniera fluida all'accompagnamento strumentale. In nessun caso, neanche nella parte finale della traccia in cui la sovrapposizione delle linee di *delay* porta a un momento cruciale nello sviluppo timbrico (03:15), la funzione restituisce valori così alti come i picchi che si riscontrano nella parte della canzone in cui la voce canta. L'analisi della funzione di *onset* porta anche a ulteriori considerazioni, se ne consideriamo i punti culminanti in cui voce e accompagnamento musicale presentano importanti momenti di asincronia, sottolineate dalla forte presenza di transienti d'attacco in punti non necessariamente corrispondenti agli accenti della griglia ritmica di riferimento. Nella trascrizione del testo sottostante li ho evidenziati per rendere conto della loro distribuzione nel corso della traccia e dello sviluppo del testo verbale canzone, ponendo dei limiti in base ai valori massimi e individuando alcuni valori-soglia.

Scrivo dal nuovissimo quartiere
Da una cella dentro un alveare

Per dirvi che vi auguro
Buon Natale
Operai del Lingotto

E un felice millenovecentosettantotto
Circondatevi il cuore e il petto e apritevi al vento

Io credo nel cemento
E costruirò la mia chiesa

Perché io
Io credo in **Dio**
E *credo* in voi

Credo nel partito comunista
e nei Pink Floyd

Perché credo nell'amore universale
E credo in te

Credo in Gesù Cristo il Redentore
E in Berlinguer

Credo nel cemento *disarmato*
Credo che tutto sia compiuto e che **tutto sia** ormai passato.

Tabella 2 – Virginiana Miller, *Lettera di S. Paolo agli operai*. Trascrizione del testo verbale (grassetto= valore di *onset* superiori a 8000; sottolineato = valori tra 7000 e 8000; corsivo = valori tra 6000 e 7000).

Ne risulta una mappatura delle discrepanze tra la dimensione microritmica del cantato nei confronti dell'accompagnamento strumentale in grado di evidenziare esitazioni e *nuances* importanti per la trasmissione del messaggio della canzone tramite la performance vocale. In primo luogo, emerge una densità dei transienti d'attacco crescente verso la parte finale della traccia, a partire dal cambiamento nel giro armonico (01:34, *Perché io...*), nel momento in cui la professione di fede laica espressa nel testo comincia e prendere corpo grazie alla ripetizione della parola «credo». In particolare, la concentrazione massima di punti culminanti si osserva in corrispondenza dei due versi finali, in cui ai fonemi della parola «credo» si affianca la reiterazione delle consonanti dentali in «tutto», «disarmato», «Redentore», «compiuto», «passato», tutte in rilievo dal punto di vista dell'enfasi interpretativa. Anche in questo caso, come nel precedente degli Uochi Toki, si evidenzia non un comportamento lineare, ma una continua modulazione degli elementi nella costruzione dell'interpretazione consegnata all'artefatto discografico; è proprio tale dinamica, in cui la presenza di fenomeni microritmici pare giocare un ruolo importante nel determinare il respiro della performance vocale nel suo complesso.

Conclusioni: la parola e la voce cantata nell'epoca della manipolazione digitale

L'intento di questo contributo è quello di far emergere, attraverso la discussione di alcuni esempi, un campionario delle possibilità pragmatiche per affrontare la complessa relazione tra musica, parola e performance – per ovvi motivi in prima istanza vocale – nella canzone registrata. Prima di passare alle considerazioni conclusive, vorrei ancora una volta sottolineare l'aggettivo che rimanda al regime della mediazione fonografica: se, da un lato, occuparsi delle canzoni nella loro forma registrata è l'unico modo per approcciarle attraverso gli strumenti dell'analisi testuale (a qualunque livello volgiamo porre il concetto di 'testo' in queste musiche)(52), dall'altro lato è proprio la modalità comunicativa innescata dalla registrazione (assicurandone la replicabilità) a richiedere a *performer*, produttori e figure di supporto tecnico l'elaborazione di un prodotto da fruire in quanto performance complessa, provvista di un certo grado di ambiguità, così da poter essere 'resistente' – per così dire – a numerosi e ripetuti ascolti. In quanto modo caratteristico di consumo dell'artefatto registrato nella *popular culture*, la possibilità di riproduzione di tale oggetto culturale poggia sul bilanciamento tra caratteristiche che permettono la fascinazione immediata dell'ascoltatore e la sua capacità di accogliere successivi ascolti senza perdere, o magari accrescendo, i motivi di potenziale interesse. Spiegare, o perlomeno cercare di descrivere le condizioni di questo bilanciamento – qui declinato nei termini di discrepanza tra parole e musica –, è l'obiettivo di un'analisi che non si proponga di descrivere la struttura e il funzionamento meramente tecnico del suo oggetto, bensì di avanzare un atto interpretativo in grado di proporre delle strategie di lettura e approfondimento critico.

Ho cercato in questo intervento di tracciare alcune possibilità per l'indagine della relazione tra parola e musica in tre esempi della produzione italiana di *popular music* dell'ultimo decennio e, nel farlo, ho provato ad adattare ai casi di studio strumenti operativi sviluppati nel campo di studi della musicologia e dei *popular music studies*. La vicinanza cronologica degli esempi al tempo presente pone una sfida interessante allo studioso, perché impone di riconsiderare costantemente l'efficacia delle suggestioni metodologiche di quanti hanno, nella storia degli studi di stampo analitico sulla *popular music*, dato un contributo fondativo ai possibili approcci per descrivere e formalizzare le

relazioni tra parola e musica. In particolare, la sfida che pone il confronto con le pratiche compositive e performative attuali, in cui l'elemento umano e quello tecnologico trovano nella parola (e quindi nella voce che la incarna) una dimensione intorno alla quale declinare le proprie potenzialità in senso espressivo e comunicativo, ha portato a piena evidenza la necessità di esercitare un'attenzione specifica verso due aspetti: da un lato la ricognizione delle peculiarità formali e strutturali della parola in rapporto alla componente musicale in quanto 'suono organizzato nel tempo'; dall'altro lato il riconoscimento della componente performativa e della produzione audio quali istanze determinanti, integrali al processo di testualizzazione caratteristico della fonografia e in grado di influire profondamente sulla percezione dell'identità del performer stesso grazie al lavoro sulla componente timbrica(53). La convergenza tra queste due istanze, infatti, è tanto diffusa quanto non più è rimandabile la sua considerazione a livello analitico, in quanto momento imprescindibile nella comprensione della canzone come oggetto complesso e stratificato, parte di un processo produttivo che sempre meno possiamo considerare 'a valle' dell'azione compositiva. A partire da quest'ultima osservazione, vorrei soprattutto sottolineare un tema e alcuni corollari che mi paiono interessanti per il potenziale che hanno di indicare la strada per future indagini, auspicabilmente delineando un terreno per ricerche in sinergia con gli studi linguistici e letterari.

Da tutti i casi presi in esame emerge un dato comune che si riferisce alla centralità della tecnologia e alle tecniche compositive messe a disposizione da quest'ultima, quali il lavoro con *loop* e campionamenti, la programmazione temporale degli eventi sonori nell'organizzazione della traccia audio, l'applicazione degli effetti di modifica del segnale in senso estetico (quando non semantico) e non meramente correttivo. Tutti questi elementi interagiscono in primo luogo con la voce, sviluppando un rapporto particolarmente stretto tra le componenti dell'interpretazione personale e la presenza di un apparato di mediazione che si pone non più con funzione di *tramite*, bensì risultato della negoziazione tra elementi fisiologici e tecnologici da cui procede la definizione dei significati dell'artefatto registrato. L'integrazione tra macchinico e corporeo al centro di tale confronto si propone, ad esempio, quale istanza responsabile della dialettica con la quale la parola cantata (elemento figurale della canzone registrata) si oppone, con le sue caratteristiche irregolarità e sfumature – nel caso dei Virginia Miller o di Iosonouncane – alla regolarità dell'accompagnamento strumentale. Nel caso degli Uchi Toki, di converso, è la costruzione irregolare della base elettronica, o meglio la complessità strutturale che propone all'ascolto, a favorire un allontanamento dalle convenzioni del stile interpretativo del rap che ne rivela l'artificio e la fondamentale inautenticità, a fronte di una retorica del genere che molto spesso rivendica esattamente l'opposto.

In tale prospettiva il ruolo centrale dell'elettronica, qualunque uso se ne faccia per riconfigurare o trasfigurare la performance, disegna un campo contemporaneo per una nuova interpretazione della canzone 'diversa' (riprendendo una categoria storica dal respiro più ampio) che continua a rivendicare la necessità di modalità di espressione non standardizzate. Mentre lavorano sulle discrepanze tra i livelli espressivi della performance, della scrittura, della produzione e post-produzione sonora, le dimensioni verbali e musicali di questi esempi dimostrano come si possa ancora nutrire con soluzioni differenti da quelle del *mainstream* il campo culturale alternativo a quello indirizzato solamente alla ricerca della pura e semplice popolarità. La compenetrazione tra i campi della scrittura, della performance e della mediazione tecnologica richiede quindi che si impieghino strumenti analitici per descrivere in maniera efficace le dimensioni proprie delle pratiche performative e produttive attuali, così da riuscire ad afferrare tutta la complessità ed essere in grado di affrontare le sfide che l'interpretazione delle espressioni artistiche del presente ci propone.

Scrivendo proprio della voce e della perdita di una identità 'forte' che la dimensione tecnologica della canzone favorirebbe muovendosi verso configurazioni stilistiche sempre più eterogenee, Joseph Auner rileva che il digitale «has made possible the ultimate *vox humana* rather than consolidating power for those operating the machine, there is a remarkable attenuation of authorship and identity associated with sample-based music. It is as if the more voices you borrow, the more you lose your own»(54). Gli esempi presi in esame in questo articolo permettono un ulteriore allargamento della prospettiva presentata dallo studioso americano. Non è solamente l'uso del

campionamento e della sintesi vocale a entrare in relazione diretta con la voce per amplificarne le potenzialità espressive e moltiplicare i potenziali referenti identitari: più in generale questa funzione è svolta proprio dall'interazione tra la voce (quindi anche la parola che la voce incapsula e riporta) e l'elemento elettronico. Tanto nella sua trasfigurazione attraverso la ripetizione quanto nella modulazione ispirata al parlato che sembra trasformare la musica in un flusso senza spiccate ricorrenze, oppure ancora nella tensione tra l'organizzazione sintattica delle dimensioni verbale e ritmica, la parola mantiene la sua funzione di segnalare un punto di aggregazione ampio per elementi sonori che rimandano a una soggettività multipla, di segno irrimediabilmente diverso rispetto al passato. Nella tensione tra umano e macchinico si configura una nuova complessità puramente aurale e sfuggente alla formalizzazione razionale tramite la scrittura (o la trascrizione) in quanto attività legata a un *medium* visivo e a un numero finito di parametri rappresentabili su carta. È quest'ultima, con ogni probabilità, la dimensione culturalmente più interessante della canzone attuale come forma artistica e concretizzazione delle nuove forme identitarie – fluide, cangianti, dotate di un numero decisamente alto di dimensioni – che ci propone l'ascolto del tempo presente.

Alessandro Bratus

Note.

- (1) Una prima versione del presente contributo è stata presentata nel corso del convegno “Poesia e musica”, organizzato da SEMPER – Seminario permanente di poesia diretto da Pietro Taravacci e Francesco Zambon (Università di Trento, 14-16 novembre 2018), nell'ambito della sessione tematica “Poesia e canzone nell'estremo contemporaneo” a cura di Carlo Tirinanzi De Medici e Giulia Samo. Agli organizzatori del convegno, ai partecipanti e ai curatori della sessione va il mio ringraziamento per aver accolto il mio intervento di allora con attenzione e spirito critico. Spero di aver reso, con questa versione scritta, almeno una parte anche della riflessione comune emersa in quell'occasione di scambio e lavoro comune. Una ideale continuazione della presente riflessione, seppure pubblicata in anticipo per motivi contingenti, è contenuta in A. Bratus, *L'oralità simulata: produzione sonora e dimensione empatica della voce nella canzone registrata*, L. Cardilli-S. Lombardi Vallauri, a cura di, *L'arte orale: Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020, pp. 202-224.
- (2) K. Negus, P. Astor, *Songwriters and Song Lyrics: Architecture, Ambiguity and Repetition*, “Popular Music”, XXXIV, 2, 2015, p. 239.
- (3) A. Cordier, *Post-War French Popular Music: Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth*, Ashgate, Farnham 2014, p. 149. Il richiamo al contesto della *chanson* francese, in questo caso, è tutt'altro che irrilevante: nella specifica configurazione della cultura francese contemporanea proprio il dialogo tra la *popular music* e la tradizione letteraria, più nello specifico poetica, nazionale ha giocato un ruolo di primo piano nell'accreditamento della canzone come forma culturale a livello non solo pubblico, ma anche istituzionale. A questo proposito, si cfr. P. Hawkins, *The Career of Léo Ferré: A Bourdieusian Analysis*, “Volume!”, II, 2, 2003, pp. 55-67; G. Guibert, C. Rudent, edited by, *Made in France. Studies in Popular Music*, Routledge, New York 2018 (in particolare i contributi di Julien, Prévost-Thomas, Rudent, Dalvabie). Sotto tale profilo, una situazione simile sembra innervare la lettura della canzone brasiliana storica e attuale come forma in cui le influenze dell'ambiente letterario sono state determinanti, così come proposto da Cláudia Neiva de Matos, *Popular Song and Literary Scholarship: Interactions between Criticism and Artistic Creation*, in M. Dumnić Vilotijević, I. Medić, edited by, *Contemporary Popular Music Studies. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*, Springer, Wiesbaden 2019, pp. 52-59. Infine, le reciproche influenze tra gli ambienti letterario e musicale nello sviluppo e nell'innovazione dei linguaggi della canzone da parte dei *singer-songwriter* americani da Bob Dylan in avanti è stato affrontato in S. Warner, *Text and Drugs and Rock Roll: The Beats and Rock Culture*, Bloomsbury, London 2013 e Id., J. Sampas, edited by, *Kerouac on Record: A Literary Soundtrack*, Bloomsbury, London 2019.
- (4) C. Keil-S. Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago University Press, Chicago 1994.
- (5) *Ibidem*, p. 42.
- (6) A questo proposito si veda la discussione delle *participatory discrepancies* in C. Small, *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown 1998, pp. 198-199.
- (7) D. West, *Introduction: The Challenge of Song Lyrics*, “Language and Literature”, XXXVIII, 4, 2019, p. 4.
- (8) Per una definizione di questa locuzione, si v. l'approccio delineato in N. Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. v-xi. Va, a questo proposito, precisato che la scelta di considerare la relazione in termini di multimedialità si allinea con una tradizione analitica storicamente più

vicina agli studi musicali e a un'attenzione per il dato strutturale, compositivo, poetico, laddove la prospettiva semiotica e degli studi culturali preferisce altre soluzioni teoriche e concettuali, ad esempio quella dell'intermedialità. Si veda ad esempio, come in una recente miscellanea sul tema, Balestrini insista sulla centralità del 'confine' (*border*) tra parola e musica come costitutiva della dimensione intermediale («a variable and functional component of artistic expression»), mentre il concetto di 'discrepanza' fonda la propria potenzialità ermenutica proprio nella centralità della relazione, in primo luogo temporale, tra i due *media* in quanto parte di un flusso sonoro cronologicamente orientato. Cfr. N. W. Balestrini, *Of Silent Notation and Historiographic Relationality: Words, Music, and Notions of the Popular*, in (eds.), T. Gurke, S. Winnett, edited by, *Words, Music, and the Popular. Global Perspectives on Intermedial Relations*, Palgrave, Cham 2021, p. 15.

(9) L. A. Burns-M. Lafrance-L. Hawley, *Embodied Subjectivities in the Lyrical and Musical Expression of PJ Harvey and Björk*, "Music Theory Online", XIV, 4, 2008, <http://www.mtosmt.org/classic/mto.08.14.4/mto.08.14.4.burns_lafrance_hawley.html> (consultato il 13 settembre 2019).

(10) M. Occhio, *La voce come frame: caratteri e spazializzazione del vocalico*, in M. Garda, a cura di, *La mediazione tecnologica della voce*, Neoclassica, Roma 2023 (in preparazione).

(11) R. Middleton, *Introduction: Locating the Popular Music Text*, in Id., edited by, *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford 2000. Kindle.

(12) D. Machin, *Analysing Popular Music. Images, Sounds, Texts*, SAGE, Los Angeles 2010, cap. 4.

(13) L. Zuliani, *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in F. Brugnolo-R. Fassanelli, a cura di, *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni – Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011)*, Esedra, Padova 2012, p. 427.

(14) *Ibidem*, p. 248.

(15) P. O'Grady, *Limits of the Literary. Rethinking Allusions in Pop Music*, in R. Hibbett, edited by, *Lit-Rock. Literary Capital in Popular Music*, Bloomsbury, New York 2023, p. 228.

(16) D. Griffiths, *From Lyric to Anti-lyric*, art. cit. Si v. anche D. Griffiths, *Memorable music, forgettable words? Dilemmas of song in British progressive rock, c. 1972*, "Philomusica On-line" (numero speciale, Atti del convegno internazionale "Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976" – Cremona, Sala Puerari - Palazzo Cittanova, 20-22 ottobre 2005), 2006, <<http://www-9.unipv.it/britishrock1966-1976/pdf/griffithseng.pdf>> (consultato il 13 luglio 2023).

(17) U. Fiori, *Servono, al rock, le parole?*, "Musica/Realtà", 24, 1987, p. 54.

(18) S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006.

(19) *Ibidem*, p. 19.

(20) A. Bradley, *The Poetry of Pop*, Yale University Press, New Haven 2017.

(21) *Ibidem*, p. 6.

(22) D. Griffiths, *From Lyric to Anti-Lyric*, art. cit.

(23) *Ibidem*, p. 43.

(24) A. F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*, Ashgate, Farnham 2012, p. 64.

(25) Quest'ultimo punto è affrontato con finezza nell'analisi di Stan Hawkins della tensione tra la strofa narrativa e il ritornello senza parole di *Walk on the Wild Side* di Lou Reed, in S. Hawkins, *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*, Routledge, New York 2016, pp. 56-57.

(26) Dall'album *Il limite valicabile*, 2 CD, La Tempesta Dischi LTD-088/15, 2015.

(27) Riccardo Gamondi, comunicazione personale (12 settembre 2019).

(28) Per una discussione di questo particolare aspetto del backbeat nello "standard rock pattern", si v. Nicole Biamonte, *Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music*, "Music Theory Online", XX, 2, 2014, <<https://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.biamonte.html>>, 6.1-3 (consultato il 17 luglio 2023).

(29) K. Adams, *Aspects of the Music/Text Relationship in Rap*, «Music Theory Online», XX, 2, 2014, <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.adams.html>> (consultato l'11 settembre 2019).

(30) Riccardo Gamondi, comunicazione personale (12 settembre 2019).

(31) Si vedano ad esempio le porzioni della parte centrale della prima strofa (00:52-00:59, 01:01-01:09, 01:12-01:20), nella quale la presenza del rullante è particolarmente vicina a una ricorrenza regolare, scandendo una periodicità regolari di 7, 8 e 8 battute in 4/4.

(32) T. Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown 1994, pp. 38-39.

(33) In questo paragrafo si trova una sintesi dei principali argomenti sviluppati in due volumi dello studioso: Luca Zuliani, *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018 e Id., *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna 2009.

- (34) G. Antonelli, *Il complesso pop. Su una tendenza recente dei testi di canzone*, in E. Tonani, a cura di, *Storia della lingua italiana e storia della musica, Atti del IV Convegno ASLI (Associazione per la Storia della Lingua Italiana) (Sanremo, 29-30 aprile 2004)*, Cesati, Firenze 2005, pp. 219-32.
- (35) L. Zuliani, *Poesia e versi per musica*, cit., p. 56.
- (36) G. Antonelli, *Il complesso pop*, cit., p. 230.
- (37) G. Antonelli, *Il complesso pop*, cit., p. 222.
- (38) L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, cit., p. 68.
- (39) È questo l'atteggiamento definito "neometrica" da P. Giovannetti, *Il verso di canzone. Una meometrica dal basso?*, in Centro Studi Fabrizio De André, *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2008, pp. 151-159.
- (40) Dall'album Iosonouncane, *Die*, CD, Trovarobato TRB 041, 2015.
- (41) Si noti, a questo proposito, come anche il tipo di sonorità usate in questa traccia (ad esempio il tipo di bordone elettronico al grave) siano reminiscenti di una tipologia di vocalità avvicicabile a quella delle pratiche musicali tradizionali della Sardegna.
- (42) S. Lacasse, *Slave to the Supradiegetic Rhythm: A Microrhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's "Breathe Me"*, in A. Danielsen, edited by, *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Ashgate, Farnham 2010, p. 154.
- (43) Sebbene esistano studi sulle deviazioni microritmiche della voce come punto distintivo di stile del *flow* nel rap, ancora manca un'indagine a tutto tondo di tale dimensione in senso comparativo e a largo raggio, tale da prendere in considerazione una pluralità di generi musicali. Cfr. R. Walser, *Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy* "Ethnomusicology", XXXIX, 2, 2015, pp. 193-217; B. Stougaard Pedersen, *Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hip Hop Aesthetics*, "JMM: The Journal of Music and Meaning", VIII, 2009, <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=8.3>> (consultato il 19 settembre 2019).
- (44) La proposta di Lacasse si inserisce, d'altronde, nella teoria degli studi correnti sul ritmo e sui fenomeni di *microtiming* nella *popular music* portati avanti negli ultimi anni dal gruppo di ricerca coordinato da Anne Danielsen all'Università di Oslo. Nelle parole della studiosa tale dimensione viene definita in questi termini: «rhythm comprises an interaction between, on the one hand, non-sounding reference structures, or the schemes used by the performer/listener in their respective music-related acts to identify what rhythmic patterns are being played, and, on the other hand, sounding rhythmic event» (A. Danielsen, *The Sound of Crossover: Micro-rhythm and Sonic Pleasure in Michael Jackson's "Don't Stop 'Til You Get Enough"*, "Popular Music and Society", XXXV, 2, 2012, p. 155).
- (45) E. T. Cone, *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley 1974, p. 18.
- (46) S. Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge 1996, cap. 9.
- (47) S. Lacasse, *Strategie narrative in "Stan" di Eminem: Il ruolo della voce e della tecnologia nell'articolazione della trama fonografica*, in F. Gervasi, a cura di, *Le dimensioni della voce. Un'introduzione all'espressività dei prodotti vocali*, Salento Books, Nardò 2016, pp. 201-233.
- (48) P. Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, MMSMP, Larchmont 2012, p. 344.
- (49) In questo modo diventa possibile usare la tecnologia quale strumento analitico, che si affianca all'ascolto e ne approfondisce l'efficacia nella rappresentazione dei fenomeni sonori: «to create an environment that makes it easier to listen effectively, in the sense of moving around a recoding to copare different parts of it, or moving between different recordings to hear one against another» (N. Cook, *Methods for Analysing Recordings*, N. Cook et al., edited by, *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 222-223).
- (50) Dall'album Virginiana Miller, *Venga il Regno*, CD, Alabianca 128554081-2, 2013.
- (51) L'analisi è stata condotta con il programma Sonic Visualizer, tramite il *plugin* Aubio Onset Detector
- (52) Sull'applicazione del termine "testo" alla *popular music*, la discussione ha trovato un primo punto di aggregazione in R. Middleton (ed.), *Reading Pop*, op. cit.
- (53) A questo proposito si rimanda il lettore ad alcuni saggi che declinano tale rapporto in una lettura vicino alle prospettive *posthuman*, quali: J. Auner, *"Sing It for Me": Posthuman Ventriloquism in Recent Popular Music*, "Journal of the Royal Musical Association", CXXVIII, 1, 2003, pp. 98-122, Ragnhild Brøvig-Hanssen-Anne Danielsen, *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, MIT Press, Cambridge 2016, pp. 117-132, Ross Gibson, *Carbon and Silicon*, N. Neumark, R. Gibson, T. van Leeuwen, edited by, *VOICE. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 211-224.
- (54) J. Auner, *Losing Your Voice: Sampled Speech and Song from the Uncanny to the Unremarkable*, in U. Ekman, *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, MIT Press, Cambridge 2012, p. 146.

“NO TIME TO THINK”: IL TEMPO TRA ARTE E CANZONE(*)

Per l'opportunità di questa anacronia, marrani di ogni tipo, marrani che noi siamo, lo vogliamo o no, e disponendo di un numero incalcolabile di età, di ore e di anni, di storie intempestive, più grandi e insieme più piccole le une delle altre, attendendosi ancora l'un l'altro, saremmo incessantemente più giovani e più vecchi, in un'ultima parola: infinitamente finiti.

Jacques Derrida(1)

1. Canzoni del 'non-tempo'

Il tempo è un tema centrale nella produzione di Bob Dylan. Le sperimentazioni sul tempo informano la produzione dell'artista per gran parte dell'arco della sua carriera. Di questa lunga riflessione egli stesso dà conto fin dagli esordi in numerose occasioni. Secondo il giovane Dylan, una delle maggiori virtù della musica tradizionale è la sua atemporalità e così anche ogni nuova canzone per essere riuscita deve poter trattenere, o addirittura sconfiggere, il tempo(2). In un'intervista del 1966 rilasciata al giornale *Playboy*, riflettendo sulle differenze tra i suoi primi dischi e gli album della svolta elettrica, Dylan motiva la scelta di non voler più comporre canzoni di protesta, spiegando anche che «le cose poco specifiche sono prive di senso del tempo. Nessuno di noi ha il senso del tempo, è un impedimento dimensionale»(3). Nella versione estesa dell'intervista, Dylan approfondisce il concetto, affermando che «ci si accorge in termini di realtà concreta che il domani non arriva mai. Ogni volta che ti svegli è sempre oggi. Il domani sembra proprio non arrivare mai. E non c'è nessun ieri»(4). La dimensione temporale descritta dall'artista affonda le radici nella cultura ebraica e presenta forti tratti di contiguità con le teorie bergsoniane, materia che Dylan ebbe modo di approfondire sotto il profilo teorico grazie alle lezioni dell'artista Norman Raeben nel 1974(5). Ultimo figlio del celebre scrittore di lingua yiddish Sholem Aleichem, l'anziano insegnante impartiva una complessa teoria artistica(6), elaborata a partire da uno studio approfondito non solo della storia dell'arte ma anche della cultura ebraica e della filosofia novecentesca, con una particolare predilezione per le opere bergsoniane. Raeben ha lasciato un'impronta profonda sulla visione artistica di Dylan. Come racconta il cantautore al giornalista Jonathan Cott:

I had the good fortune to meet a man in New York City who taught me how to see. He put my mind and my hand and my eye together in a way that allowed me to do consciously what I unconsciously felt. And I didn't know how to pull it off. I wasn't sure it could be done in songs because I'd never written a song like that. But when I started doing it, the first album I made was *Blood on the Tracks*. Everybody agrees that that was pretty different, and what's different about it is that there's a code in the lyrics and also there's no sense of time. There's no respect for it: [...] From that point I went on to *Desire*, which I wrote with Jacques Levy. And I don't remember who wrote what. And then I disappeared for a while. Went on the Rolling Thunder tour, made *Renaldo and Clara* – in which I also used that quality of no-time. And I believe that that concept of creation is more real and true than that which *does* have time.(7)

Numerosi sono gli studiosi che hanno colto queste suggestioni, attribuendo una qualità atemporale alle sue canzoni(8). Questa tendenza è così diffusa nella letteratura di settore che l'americanista Alessandro Portelli, nel tomo *Bob Dylan, pioggia e veleno. «Hard Rain», una ballata fra tradizione e modernità*, parla di «un luogo comune caro ai critici dylaniani e in parte a lui stesso». Come sottolinea lo studioso romano, a livello critico, queste affascinanti suggestioni, se non adeguatamente approfondite, generano un concetto improprio, dal momento che la ballata «non è 'senza tempo' o 'timeless' ma esattamente il contrario, esiste solo nel tempo»(9).

Di qui la necessità di indagare più approfonditamente questo tratto delle sperimentazioni dylaniane, a cui Portelli dedica l'illuminante capitoletto *Tempo*, incentrato sul rapporto tra la ballata tradizionale angloamericana e la produzione giovanile dell'artista(10). Attraverso una minuziosa

analisi della ballata *A Hard Rain's a-Gonna Fall*, il testo mette in luce come, giustapponendo lunghe catene di immagini dal forte contenuto polisemico e attingendo alla tradizione folk e alla lezione del simbolismo francese, Dylan sia riuscito a creare delle retoriche testuali che affrontano problematiche politiche e sociali precedenti, coeve e successive, inglobando passato, presente e futuro nella peculiare dimensione temporale del brano. Oltre alle considerazioni essenziali di Portelli, la pur esigua bibliografia scientifica di rilievo su questo tema conta anche uno studio di più ampio respiro che Alessandro Carrera ha affidato alle pagine del trattato *La voce di Bob Dylan*(11). Sulla base di una prima ricerca sulla figura di Norman Raeben condotta presso diversi istituti newyorchesi, il critico lombardo si è concentrato sull'influenza dell'artista ebreo americano sulla produzione di Dylan. Nonostante la scarsità di materiali primari, le brillanti intuizioni di Carrera hanno aperto la strada a uno studio analitico sull'argomento e messo in luce come la teoria raebeniana costituisca una via di accesso privilegiata per comprendere la produzione dell'artista. L'articolo si propone di raccogliere queste tracce, approfondendo l'indagine sulla base dello studio di un corpus di materiali inediti di Raeben e di alcune interviste con i suoi allievi(12). La disamina mira a fornire un primo inquadramento delle sue idee sul tempo, evidenziando i legami con alcuni paradigmi della cultura ebraica e taluni aspetti della teoria bergsoniana. Successivamente, si affronterà l'impatto sulla produzione di Dylan, passando dapprima in rassegna le interviste rilasciate dal cantautore per definire in che misura egli abbia recepito i precetti del suo insegnante sotto il profilo teorico. In seguito, verranno esaminate le scelte e le strategie testuali e musicali adottate dal cantautore per tradurre queste teorie in canzone, analizzando una selezione di brani tratti dagli album successivi alle lezioni. Quest'ultima sezione è in parte frutto di un confronto con il M° Andrea Alzetta, cui va un sincero ringraziamento per il suo prezioso apporto a queste pagine.

2. Arte e tempo

2.1. Tempo e palinsesto: matrici ebraiche e bergsoniane nella teoria raebeniana

La metodologia raebeniana pone particolare attenzione al problema del tempo, che l'artista non intende come una sequenza lineare di eventi ma come una dimensione percettiva soggettiva, fluida e interconnessa. Egli ritiene che l'arte debba catturare questa qualità temporale, creando un'illusione sufficientemente convincente da dare l'impressione di trattenere il tempo cogliendo la durata del suo eterno incedere.

Le sue considerazioni mostrano notevoli punti di contatto con alcuni capisaldi delle teorie di Henri Bergson, espressi dal filosofo francese nel *Saggio sui dati immediati della conoscenza* e poi approfonditi in *L'evoluzione creatrice* e in *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*(13). Come Bergson, Raeben ritiene che l'idea di tempo a cui facciamo quotidianamente riferimento sia una convenzione, frutto di un processo di spazializzazione che svia dalla reale conoscenza del tempo. Ciò dipende dal fatto che le misure e le raffigurazioni comunemente impiegate per descriverne l'essenza sono in realtà immagini legate allo spazio(14). Raeben individua in questa tendenza alla spazializzazione e nell'esigenza di ordinare il reale i principali ostacoli all'acquisizione della consapevolezza profonda della durata, e ravvisa nella dipendenza dalle necessità materiali del quotidiano la causa prima di queste tendenze. Tale procedimento è per lui inadeguato a cogliere la sostanza del reale perché la spazializzazione e la visualizzazione si sostituiscono agli elementi stessi rendendone impossibile la conoscenza(15).

È sua opinione che la conoscenza oggettiva del tempo, così come di qualsiasi altro aspetto del reale, sia preclusa all'uomo(16). Per questo motivo, al contrario di Bergson, Raeben ritiene che il tempo sia un'illusione e che ogni tentativo di comprenderne l'essenza ingeneri delle aporie. A questo proposito, preziose risultano le considerazioni dell'artista John Smith Amato:

Understanding the potential that time was an illusion, Raeben sought to accept that it existed but that our understanding of its relevance can only be intuitive and any discussion of such abstraction was doomed by conjecture, circumstance and perception. That said, time is our only vehicle that can render control of that which is absolutely uncontrollable. Like all things in art, we experience the moment and the moment is indicative that time exists because we experience it, but how is it to be

measured, identified and evaluated without time? For Norman, it was a matter of acceptance that time exists, just as a sensation exists, but in a vacuum with no beginning, no middle and end.(17)

Secondo Raeben, questo principio di concrezione temporale è profondamente radicato nella cultura ebraica al punto tale da trovare espressione nella struttura del Talmud, che, attorno a una porzione del testo sacro posto al centro, presenta ai margini della pagina commenti scritti da esegeti distanti nello spazio e nel tempo che dialogano tra loro nel presente di un'opera in perpetua evoluzione(18). Quest'idea del divenire è tanto radicata nella cultura ebraica da riflettersi nella lingua dei testi più arcaici delle Scritture, nei quali la copula non esiste e, come spiega Dario Calimani, «ogni presente grammaticale è un participio presente, una forma progressiva, e il presente del verbo essere, il presente della staticità, non esiste»(19). Inoltre, mentre il latino e le lingue romanze possiedono forme verbali che esprimono la distinzione tra passato, presente e futuro, i loro corrispettivi nell'antico semitico, anziché fornire una distinzione temporale di tipo cronologico, tendono a comunicare la qualità dell'azione(20). Ciò comporta, ad esempio, che il verbo *ehyeh* usato da Dio nella celebre frase che pronuncia in *Esodo* 3:14, che viene comunemente tradotta come «io sono colui che sono», nel testo ebraico veicola un'ampia rosa di tempi verbali, che comprendono passato, presente e futuro e ogni loro possibile combinazione:

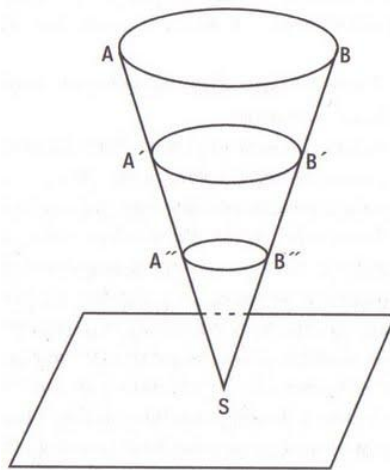
The term ehyeh is a first-person imperfect of the verb hāyâ ('be') and equals the English 'I was', 'I am', and 'I will be'. Plus, 'who' in 'I am who I am' may also mean 'what, that', thus adding to the possibilities. Let us go with who and suggest some legitimate translations [...]: (1) 'I am who I am'; (2) 'I am who I was'; (3) 'I am who I shall be'; (4) 'I was who I am'; (5) 'I was who I was'; (6) 'I was who I shall be'; (7) 'I shall be who I am'; (8) 'I shall be who I was'; (9) 'I shall be who I shall be'.(21)

È convinzione di Raeben che questa concrezione temporale meglio rappresenti il tempo psicologico, la cui conoscenza può essere esperita unicamente attraverso i sensi. A questo proposito, in un'intervista al giornale *Six-Thirteen*, Raeben afferma:

The work of art is done by the perception, by the moment of the present. The present moment is so fast, if you are an artist you would do what the present tells you, and you will do what your intuition tells you to do, what Bergson calls l'Élan Vital.(22)

In altri termini, il quadro deve incarnare quel flusso continuo eracliteo che Bergson considera un *élan vital*, una forza dinamica che alberga in ogni soggetto. Per il filosofo francese, l'individuo è un'immagine creatrice, attore di quella che egli chiama l'evoluzione creatrice: da esso sgorgano perpetuamente nuove forme in una continua e simultanea convergenza nella coscienza e nella memoria dello spirito vitale. Tale continuum è la durata, ovvero il tempo reale, opposto a quello matematico o scientifico, che è astratto e spazializzato e, quindi, irreali. Nel suo dispiegarsi, la distinzione tra passato e presente non è possibile perché in ogni istante tutto ciò che il soggetto è stato ed è vive nel flusso ininterrotto di un presente perpetuamente in movimento verso il suo realizzarsi nel futuro(23).

L'attività dell'immagine-creatrice è quindi strettamente connessa al problema della memoria. In *Materia e memoria*, per descrivere graficamente il rapporto tra immagine, percezione e memoria Bergson ricorre alla raffigurazione di un cono rovesciato(24).



Il piano rappresenta la percezione del reale, il mondo della materia con cui l'individuo si confronta nell'attimo presente, e l'insieme delle immagini-oggetto. Il cono rovesciato – sezione che Bergson talora definisce come la dimensione dell'astratto o del possibile – riproduce la totalità dei ricordi passati, conservati in forma conscia o inconscia da quella che Bergson chiama la memoria spontanea. Quando l'immagine-corpo (S) s'inserisce nel presente della percezione materiale, questi ricordi puri vengono attivati da un altro tipo di memoria, detta automatica, e divengono delle immagini-ricordo, cessando così di far parte del passato. Vi è un rapporto biunivoco tra esperienza e memoria, in quanto l'immagine-corpo compie continui movimenti dall'apice del cono al punto S, dove viene a contatto con il piano della realtà, selezionando e attivando tra i ricordi puri delle immagini-ricordo che trovano nuova vita nel presente(25).

Per tradurre nel campo dell'arte queste considerazioni, Raeben elabora una metodologia che mira a stabilire un contatto concreto tra la realtà e la memoria creando un palinsesto pittorico (26). Il maestro invita i propri studenti a prendere le mosse dalla creazione di un contesto che, forse sulla scorta della terminologia bergsoniana, definisce *the abstract*. Questa prima stesura serve a riprodurre esclusivamente la percezione sensoriale pura e non mediata del soggetto, ossia del reale. Come spiega Raeben nella lezione *The Object*, «we want the unconscious normal instinctive look of the human being, which contains the true life of that human being, the true nature. His entire being is expressed in the way he looks and what he experiences when he looks»(27). A partire da questo sfondo, interpretando il contenuto grafico del dipinto dal suo interno, il pittore giunge nelle fasi successive a scoprire l'opera nell'opera stessa. La creazione diviene così un atto ermeneutico, che mira a comprendere e tradurre plasticamente la percezione e la memoria nella complessità di un processo artistico unitario che si svolge nel tempo e fa da ponte tra il conscio e l'inconscio, l'astratto e il figurativo(28). Negli strati di pittura del palinsesto vengono così documentate le diverse dimensioni temporali della creazione.

2.2. Il paradosso dell'arte, telescopio del tempo

Sulla base di queste riflessioni, Raeben apporta spunti ulteriori alla materia che condensa nella massima che l'arte è il telescopio del tempo. Come scrive Jacobs, «my teacher, Norman Raeben, used to say “Art telescopes time”. The past and the future are in the present moment that art is created. It's all contained in the painting»(29). Tale meccanismo opera su più livelli, il primo dei quali investe il momento della produzione artistica:

When you are painting, you are remembering all of the brush strokes and all of the structures that you created. The painting belongs to you and every part of the experience, whether it happened a few days ago or, you know, a few days in the future. All of that is connected so that all the process of time in which you are painting is contained within this one painting. It contains all of it. Even the lost traces, even the things that we destroyed are in it.(30)

Il palinsesto pittorico raccoglie tutti i momenti della creazione, persino quelli relativi ai tentativi e agli errori commessi dall'artista. Come nella catena della tradizione talmudica o di quella modernista, inoltre, il dipinto mantiene uno stretto legame con le influenze che lo hanno determinato e contiene, in potenza, quelle che esso a sua volta genererà. Con le parole di Jacobs,

Even the people who influenced you are in your painting. If you are influenced by Norman, Norman is in your painting. Luks influenced him, so he is in your painting. It could not be what it is without all that you absorbed. Then it is whatever the next viewer sees, maybe even a hundred years from now. So the past, present, and future are all in this painting.(31)

Poiché tale catena è virtualmente inesauribile, per Raeben la comprensione dell'opera è un lavoro infinto che richiede un interminabile movimento a ritroso nei meandri della tradizione. Inoltre, a ogni nuova lettura, l'opera muta ed evolve assumendo nuove forme e nuovi significati, implicando così anche un movimento in senso opposto verso il futuro. Sconfinando nel campo della teoria della ricezione, Raeben sviluppa nel tempo l'idea, in parte mutuata da Georges Braque(32), che spetti all'osservatore il compito di completare il quadro. Il dipinto così concepito diviene un'opera aperta che presuppone un approccio messianicamente proiettato verso il suo eterno realizzarsi. Queste considerazioni hanno un riflesso anche in fase di creazione del dipinto. Nella lezione *Joy*, a questo proposito il maestro spiega che:

A painter doesn't want to arrive. Even when everybody says that it's finished, it mustn't look finished to him, it must always be unfinished. How can it be finished? You can't really succeed so how can you finish?(33)

Commentando questo aspetto delle teorie del maestro, Carolyn Schlam spiega che «he disputes the idea even that an artwork can be finished. It reaches a logical conclusion and the experience is over, that is not the same as a finish»(34). Accettare questo approccio messianico alla creazione pone l'artista di fronte a un paradosso: sebbene l'opera non sarà mai finita, essa deve comunque essere portata a termine. Il primo dei dieci comandamenti dell'arte, redatti e appesi da Raeben nel proprio studio, offre una risposta sibillina a questo paradosso che riporta una volta ancora al problema del tempo: «Inspiration doesn't last. Stop in time»(35). Nell'intervista al giornale *Six-Thirteen* citata in precedenza, l'artista chiarisce che «a paradox is only an apparent contradiction» e spiega che la differenza tra contraddizione e paradosso sta nel fatto che quest'ultimo rende possibile la convivenza produttiva di elementi contrastanti. L'arte è perciò per Raeben un paradosso che si nutre delle aporie che essa stessa genera(36). Con le parole di John Amato:

Sensation hits and time is fleeting, so too is inspiration. How do we hold on to the moment when we are attempting to grasp it? We try to be in two different places at the same time as painters. Why do we believe we can do this, unless we believe that we can stop time?(37)

3. The break-up of time: riflessioni dylaniane sul tempo

Negli anni successivi alle lezioni, Dylan rilascia una serie di interviste in cui riflette diffusamente sugli aspetti principali del pensiero del suo insegnante. Noto fino ad allora per la sua riluttanza a parlare con la stampa e per il contenuto criptico delle sue affermazioni, l'artista si dimostra insolitamente prodigo nell'offrire spunti interpretativi(38). Dato forse ancor più interessante e meno scontato, considerazioni su questi argomenti sono riscontrabili anche in fonti più tarde: le interviste rilasciate a Bill Flanagan nel 1985 e a Elliot Mintz nel 1991(39), in particolare, confermano come Dylan negli anni non abbia mai smesso di riflettere su quanto appreso.

Tra i temi che colgono l'interesse di Dylan spicca il problema del tempo. Nell'aprile del 1978, egli descrive a Karen Hughes l'esperienza delle lezioni come «un'attività che mi ha legato al presente più di ogni altra. Più di qualsiasi altra esperienza io abbia mai avuto, di qualunque illuminazione»(40). Tale idea di presente è centrale in *Blood on the Tracks*, primo album pubblicato dopo le lezioni: al giornalista che domanda di che cosa trattino le canzoni del disco, Dylan risponde

senza esitazione che parlano del presente(41). Protagonista indiscussa delle liriche di questo periodo, la dimensione temporale che Dylan vuole ricreare ha i caratteri del triplo presente, riletto da Raeben sulla scorta del pensiero di Bergson(42). Per usare le parole del cantautore, «you've got yesterday, today and tomorrow all in the same room, and there's very little that you can't imagine not happening»(43). Parlando con Bill Flanagan della canzone *Tangled Up in Blue*, Dylan chiarisce ulteriormente il proprio intento:

Quello che cercavo di realizzare non aveva niente a che fare con i personaggi o con il livello della narrazione. Stavo cercando di fare qualcosa che non sapevo se fossi pronto a fare. Volevo sconfiggere il tempo, così che la storia avesse luogo nel presente e nel passato allo stesso momento.(44)

Un ideale artistico, questo, che non era del tutto nuovo al suo artefice, il quale esprime più volte la convinzione di essere stato capace di creare brani con queste caratteristiche agli inizi della sua carriera. Tuttavia, a seguito dell'incidente motociclistico del 1966, a suo dire, qualcosa negli ingranaggi della creazione si rompe:

I tried to force-learn it, and I couldn't learn what I had been able to do naturally like *Highway 61 Revisited*. I mean, you can't sit down and write that consciously, I mean, because it has to do with the break-up of time. [...] I learned in 1975 that I was going to have to do it from now on... consciously; and those are the kinds of songs I wanted to write. The ones that do have the break-up of time, where there is no time... I knew how to do it because it was a technique I learned, I actually had a teacher for it... It was an old man in New York.(45)

Quello che Dylan definisce 'no-time' o 'break-up of time' non è dunque un'assenza di tempo. Si tratta, al contrario, di una dimensione specifica, ossia quella del tempo psicologico, per sua natura contrassegnata da una concrezione di temporalità differenti.

Tale modalità rappresentativa, ritenuta da Dylan più veritiera e più reale di quella legata al tempo fisico(46), dipende strettamente dalle riflessioni di Raeben sulle aporie temporali. Sulla scorta del suo insegnante, egli ritiene che una conoscenza oggettiva del tempo non sia possibile e che quindi esso sia per l'uomo solo un'illusione(47). L'unica certezza è la percezione del divenire:

The present exists, the past exists and the future exists. It all exists as part of the present. [...] It's connected. It just depends how far you wanna set your sights [...]. You just live in the present, you know, but that's more complicated... That statement is more complicated than meets the eye really, meets the ear... But it's all the same, the past, the present, the future.(48)

Per Dylan come per Raeben, l'artista deve fare i conti con le aporie del tempo per creare un'illusione sufficientemente convincente da offrire la suggestione dello scorrere del flusso temporale e, al contempo, il suo fermarsi:

It's all a matter of timing. [...] That's what it should do – it should hold that time, breath in that time and stop time in doing that. It's like if you look at a painting by Cézanne, you get lost in that painting for that period of time. And you breathe – yet time is going by and you wouldn't know it. You're spellbound.(49)

Il riferimento a Cézanne risulta particolarmente significativo perché, come Picasso e Braque prima di lui, Raeben riteneva che l'artista francese fosse stato il primo a introdurre la rappresentazione del tempo in pittura, segnando la strada per le successive sperimentazioni moderniste. In termini bergsoniani, si potrebbe allora affermare che Dylan voglia rappresentare la durata, e forse proprio al concetto di *élan vital* egli si riferisce, più o meno consapevolmente, nelle interviste di questo periodo quando afferma di voler infondere la resa del momento di «will power» o di «spirit»(50). Del paradosso del tempo teorizzato da Raeben Dylan sembra accogliere anche la cifra messianica e la conseguente predilezione per il processo creativo a scapito del risultato finito. Anche per il cantautore, l'opera deve essere aperta e in continua evoluzione e la sua conclusione non può offrire una soluzione. Come spiega egli stesso ad Allen Ginsberg:

You have to know that you've stopped time. [...] When it resolves itself, it's never resolved – you have to resolve it. To resolve is nothing more than letting go. Do you think Rembrandt ever finished a painting? [...] he let go. He has got many layers underneath.(51)

Per comprendere meglio la sostanza di questo paradosso può essere d'aiuto ricorrere alle considerazioni sulle aporie del tempo che Derrida offre in *Aporie: Morire, attendersi ai limiti della verità*(52). Come spiega Andrea Potestio, «il termine 'aporia' è utilizzato da Derrida per indicare una problematica che non ha una soluzione e non può essere ricondotta a una sintesi. L'aporia non è superabile ma diviene un'esperienza interminabile all'interno della quale è necessario rimanere se si vuole produrre pensiero»(53). Si potrebbe allora suggerire che le sperimentazioni di Raeben, e di conseguenza quelle di Dylan, si nutrano di un'indicibile aporia, nei confini della quale l'artista deve rimanere per poter produrre un'opera aperta e in continua evoluzione. Entrambi, però, al contrario di Derrida, ritengono che l'arte possa offrire una sintesi, per quanto parziale e illusoria, di quest'aporia nella realtà altra del prodotto artistico. È in questo senso che vanno letti il concetto di non-tempo e la convinzione che «una canzone deve essere abbastanza eroica da dare l'impressione di aver fermato il tempo»(54). Per dirlo con una sua suggestiva formulazione, «art is the perpetual motion of illusion»(55).

3. Tangled up in time: tempo messianico, triplo presente e immagine creatrice in *Blood on the Tracks*

Le strategie che Dylan adotta per tradurre queste idee nell'album *Blood On the Tracks* sono principalmente legate all'uso dell'immagine, alla dimensione del triplo presente e a un approccio alla creazione perennemente proiettato verso una meta costantemente differita.

Il disco si apre con il brano *Tangled Up in Blue*, nel quale Dylan utilizza una tecnica compositiva chiaramente ispirata agli insegnamenti raebeniani e alla teoria bergsoniana dell'immagine creatrice. È lo stesso cantautore a darne conto al giornalista Bill Flanagan:

Cercavo di dar vita a un personaggio che nel tempo presente evoca immagini del passato, e mi sono sforzato di farlo in modo cosciente. Una volta lo sapevo fare in modo inconscio, ma ormai quella via per me era chiusa.(56)

Dylan utilizza questo stratagemma in diversi brani e, in particolare, in *Tangled Up in Blue*, *Idiot Wind* e *Shelter from the Storm*, presentando gli eventi alla stregua di immagini tratte dalla memoria dei loro protagonisti. La narrazione risulta ancorata a una situazione presente, descritta alternativamente nella prima o nell'ultima stanza, nella quale il protagonista, come avviene nel piano della materia del cono di Bergson, riattiva le immagini-ricordo operando continui salti temporali nella memoria. La relazione di casualità e la linearità cronologica sono sostituite dalla libera associazione e la tradizionale divisione tra passato, presente e futuro lascia spazio alla concrezione temporale propria del tempo psicologico. Dietro a queste scelte formali vi è un intento di carattere pittorico, che Dylan conferma nell'intervista citata in precedenza: «when you look at a painting, you can see any part of it or see all of it together. I wanted that song to be like a painting. [...] It was just a concept of putting in images that defy time – yesterday, today, and tomorrow. I wanted to make them all connect in a strange way»(57). Dylan mira così a creare una stratificazione temporale che assume le connotazioni del triplo presente raebeniano. Come ha già notato Carrera(58), ciò viene ottenuto non solo tramite l'accumulo di immagini-ricordo, ma anche dissolvendo la linearità narrativa, talora anche mediante un uso inconsueto delle forme pronominali. In alcuni di questi brani, la continua mescolanza di pronomi di prima e terza persona singolari rende difficile stabilire relazioni certe tra i personaggi e contribuisce a rendere ancor meno lineare la struttura diegetica. Questi espedienti fanno sì che nelle composizioni citate in precedenza tutte le strofe, ad eccezione di quella che veicola il presente della narrazione, divengano tra loro interscambiabili.

Ciò risulta particolarmente evidente in *Tangled Up in Blue*(59). È utile quindi analizzare a scopo esemplificativo la strofa finale di questa canzone-manifesto, nella quali i meccanismi di questa concezione dell'arte come telescopio del tempo vengono messi maggiormente in luce:

So now I'm goin' back again
I got to get to her somehow
All the people we used to know
They're an illusion to me now
Some are mathematicians
Some are carpenters' wives
Don't know how it all got started
I don't know what they're doin' with their lives
But me, I'm still on the road
Headin' for another joint
We always did feel the same
We just saw it from a different point of view
Tangled up in blue(60)

In questa come in tutte le strofe precedenti, l'io lirico è 'aggrovigliato nel blu' o nella 'malinconia', come conferma anche il notebook blu conservato al Bob Dylan Archive che riporta la variante «Tangled up in Blues». L'espressione, mutuata da Raeben(61), costituisce sia il titolo del brano che il *burden* che cadenza e lega tra loro le stanze(62). In questo groviglio di ricordi, l'io lirico si muove incessantemente nei meandri della memoria in cerca di una donna che ha perduto e ritrovato plurime volte. In questo suo vagare alla deriva (*drifting*), come afferma egli stesso, «the past was close behind»(63). Il passato ha un ruolo cardine anche nella macrostruttura del testo, costruito tramite un procedimento retrogrado che porta il protagonista a rievocare in ogni strofa una situazione temporale differente. A complicare ulteriormente l'intreccio della narrazione intervengono gli ultimi tre versi, nei quali Dylan rielabora quanto appreso dal proprio mentore, facendo dire all'io lirico che egli e la sua amata hanno sempre *percepito* le stesse cose, ma le hanno *viste* da prospettive diverse. Attingendo alla terminologia raebeniana, questa considerazione si spiega agevolmente: ciascuno di noi sperimenta nello stesso modo l'*actuality*, la realtà concreta, ma, mediandola attraverso i propri sensi, ognuno la interpreta in maniera diversa. Sulla base della propria percezione e delle esperienze passate, ognuno crea poi la propria *reality*, ossia il proprio *different point of view*. È su questa immagine che si fonda il meccanismo del telescopio, la cui lente restituisce i continui cambi di prospettiva e salti temporali della narrazione.

Il volgersi indietro del narratore è però anche un movimento in direzione opposta in cerca dell'amata. Verso quest'ultima, però, l'io poetico mostra di nutrire un sentimento ambiguo, che lo porta costantemente a perderne le tracce per poi rimettersi in viaggio per cercare di ritrovarla. Quando le loro strade non si dividono per ragioni di causa maggiore, è il protagonista stesso a far in modo che ciò accada, usando le sue stesse parole, «keep on keepin' on | Like a bird that flew(64)». Questa condizione accomuna molti dei personaggi delle canzoni del disco, che da un lato mostrano di idealizzare e bramare l'amata e dall'altro la trattano alla stregua di un traguardo esistenziale il cui raggiungimento viene continuamente differito. È questa, per esempio, anche la sorte del protagonista di *Shelter from the Storm*, brano a sua volta costruito mediante lunghe catene di immagini-ricordo e segnato da continui salti temporali che conducono di strofa in strofa l'ascoltatore in luoghi e periodi differenti. Il testo fin dai primi versi mira a condurre il fruitore in una realtà altra, marcata dalla dimensione temporale di una memoria in parte andata perduta(65). A ben vedere, le musiche vi conducono l'ascoltatore ancora prima del cantato con uno degli intro più celebri della discografia dylaniana. Il risultato è ottenuto per mezzo di un arrangiamento minimale, servendosi unicamente di una chitarra acustica e un basso, cui si aggiunge l'armonica nel finale. La struttura armonica è altrettanto essenziale: l'intero pezzo è costruito sulla ripetizione ossessiva di una sequenza di accordi costruiti sui tre cardini fondamentali, creando una struttura ciclica che priva di coordinate temporali l'ascoltatore. Struttura armonica ben documentata nel repertorio di Dylan, l'espedito viene qui portato all'estremo mediante il ricorso a un'accordatura aperta in Mi maggiore (e-b-e-g#-b-e), impiegata da Dylan nella composizione di tutti i brani del disco. Gli accordi vengono suonati nelle seguenti forme: Mi: 054000; Si: 042000 e La: 020100. Ne consegue

che per l'intera durata del pezzo, che rasenta i cinque minuti, quattro corde della chitarra risuonano libere. Tra queste anche il Mi basso che funge da bordone infondendo un senso di immobilità tonale. A questo si aggiunge la presenza di quinte che risuonando liberamente per tutto il pezzo concorrono a creare un ricco ammontare di armonici. L'effetto complessivo mina l'identità stessa degli accordi creando una pasta sonora omogenea. L'incipit in *medias res* e il finale in dissolvenza, stilemi frequentissimi nel disco, completano il quadro accrescendo ancor di più il senso di spaesamento dell'ascoltatore, lasciato privo di coordinate tonali e temporali di fronte a una storia che è cominciata prima dell'inizio della canzone e che continuerà dopo la sua conclusione. Sorge allora il sospetto che, come l'artista raebeniano, questo io lirico non sia tanto interessato alla meta quanto al viaggio stesso e alla possibilità di prolungarlo il più possibile. La strofa conclusiva offre ulteriori conferme di questo:

Well, I'm livin' in a foreign country but I'm bound to cross the line
Beauty walks a razor's edge, someday I'll make it mine
If I could only turn back the clock to when God and her were born
"Come in," she said, "I'll give you shelter from the storm"(66)

Si tratta ancora una volta di un finale che non esaurisce la vicenda e presenta il personaggio in viaggio alla ricerca dell'amata. Un intento, questo, che appare qui ancor più irrealizzabile dal momento che il cantante spiega che dovrebbe riportare l'orologio indietro addirittura fino al tempo in cui nacquero lei e Dio. L'amata assume così connotazioni plurime e la sua immagine si sovrappone alla personificazione della bellezza, facendo di questo viaggio un'allegoria di un ideale di creazione artistica che rifiuta di esaurirsi e travalica i confini del tempo.

Del legame tra tempo e destino parla anche *Simple Twist of Fate*. Il componimento racconta delle vicende di due amanti in balia di una sorte che è evocata da un titolo che costituisce anche il *burden* del brano. L'autore si serve di questo stilema per legare i frammenti narrativi e scandire il procedere dell'intreccio. Ne rimarkano la funzione anche le musiche: le pieghe del destino vengono modellate dall'acuto sulla tonica all'ottava superiore a chiusura del penultimo verso di ogni strofa, quasi alla stregua di un rintocco sonoro o di un'invocazione al fato. La lirica presenta diverse temporalità in contrasto tra loro: vi sono il tempo fisico e dell'orologio, il tempo interno della memoria e quello ciclico di una storia d'amore e abbandono che è cominciata prima dell'inizio del brano e che i versi del testo non esauriscono. Dopo una iniziale sospensione generata dall'incanto di un corteggiamento che ha luogo al crepuscolo, con l'arrivo del mattino le lancette tornano a girare, segnando il distacco tra gli amanti. Il contrasto è replicato anche nelle musiche: Dylan armonizza un frammento della scala cromatica discendente, simbolo del decadimento del trascorrere del tempo, recitando la prima parte della strofa su una melodia plagale sviluppata tra mediant e dominante, che risolve sempre sulla tonica inferiore.. Infine, nell'ultima strofa, torna in gioco anche l'oscillazione pronomiale. Il narratore commenta ora i fatti in prima persona: «I still believe she was my twin, but I lost the ring(67)». Come afferma a chiare lettere in *Up to Me, outtake* del disco, «time is an enemy(68)»: se l'io lirico ha perso la chiamata – quel *ring* che allude anche alla sveglia dell'orologio –, è perché la sua amata è nata in primavera, al contrario suo che, invece, è nato troppo tardi. Quando è così, non resta altra scelta se non quella di attendere un nuovo groviglio del destino, alimentando l'ennesimo paradosso temporale.

È chiaro allora che, come la sorte dei marrani cui fa riferimento Derrida nella citazione in esergo, il destino dei protagonisti di questi brani è quello di rimanere nel terreno dell'aporia per poter generare ulteriore senso, per essere, cioè, infinitamente finiti.

4. «No Time to Think»: illusione temporale e metatestualità in *Street Legal*

Parlando del disco *Street Legal* con Matt Damsker, Dylan afferma:

Never until I got to *Blood on the Tracks* did I finally get a hold of what I needed to get a hold of and once I got hold of that, *Blood on the Tracks* wasn't it either, and neither was *Desire*. But *Street Legal* comes the closest to where my music is going, you know, for the rest of time. [...] what the songs are necessarily about is the illusions of time.(69)

Sebbene i due album precedenti abbiano ottenuto maggiore riscontro dalla critica(70), vi sono delle ragioni che possono avvalorare queste considerazioni. Le strategie testuali e musicali sin qui analizzate risultano, infatti, più elaborate e la riflessione sul tempo assume talora un carattere metatestuale.

Le strutture sono cicliche e le conclusioni quasi sempre dei nuovi inizi. Ciò si verifica persino in un brano di congedo come *We Better Talk This Over*, dove il meccanismo si fa più scoperto. Rivolgendosi all'amata, l'io lirico canta: «Why should we go on watching each other through a telescope? | Eventually we'll hang ourselves on all this tangled rope»(71). L'immagine del telescopio viene qui rivoltata in negativo e legata dalla rima all'espressione «tangled rope», spia che rimanda alla traccia da cui queste sperimentazioni hanno tratto origine. Nonostante questa consapevolezza che porta al termine del brano l'io lirico a mettersi nuovamente in viaggio, egli afferma che vorrebbe poter mandare indietro le lancette dell'orologio e si augura che un giorno i loro percorsi si incontrino di nuovo, proprio come in molte delle liriche di *Blood on the Tracks*.

Tuttavia, utilizzando un linguaggio armonico altamente funzionale senza tradire la ricerca di ciclicità propria dei lavori precedenti, il cantautore mostra di aver raffinato la propria estetica musicale. La struttura si presenta tripartita e il ritornello funge anche da *turnaround*. Nelle strofe, la sospensione temporale è ottenuta mediante l'alternanza del I e del IV grado, ma accentuando queste cadenze col coro femminile Dylan riesce a dare grande forza trainante al brano. Nella terza sezione della strofa, in particolare, le progressioni armoniche risultano perfettamente funzionali: V → I → IV → I → V → I → IV → V. Si tratta di una successione di cadenze perfette e plagali con accumulo di tensione sul V grado, che conferisce forte slancio alla strofa successiva, quasi servisse a girare la manovella di una ruota deputata a far ripartire un elegante ingranaggio ciclico.

L'uso del coro è un espediente che caratterizza l'intero disco e, come nota Christopher Ricks(72), Dylan se ne serve per moltiplicare le immagini e aumentare la carica polisemica del testo. Nota sempre Ricks che questo meccanismo opera in particolare in sede di *burden*, che assume spesso un'ampia rosa di significati metatestuali sollevando numerosi quesiti: quante volte ha senso ripetere «we better talk this over» visto che l'io si sta già rivolgendo all'amata? Siamo certi che sia davvero il caso di parlarne ancora? Con questo stratagemma Dylan sembra comunicare ancora una volta la volontà di protrarre la discussione differendo la conclusione della canzone stessa.

Ancor più elaborato risulta l'uso del coro in *Changing of the Guards*, brano che risente ancor più chiaramente della teoria dell'immagine creatrice. Si tratta di un'altra struttura ciclica, costruita per accumulo di immagini-ricordo(73). Il flusso, però, è reso qui in maniera più complessa e ingegnosa proprio mediante l'uso del coro che, riproponendo le immagini espresse dal cantante, ne cristallizza il contenuto e permette al contempo alla voce principale di riprenderle e farle evolvere nello sviluppo del cantato. Con questo meccanismo Dylan ottiene un effetto espressionista che porta l'ascoltatore a visualizzare delle verità in continua trasformazione. Il meccanismo è in opera fin dalla prima strofa: «Sixteen years(74)» canta l'io lirico, immagine temporale che viene ripetuta dalle voci femminili, per poi essere tramutata in sedici bandiere riunite su un campo. Quando il coro ripete «over the field(75)», l'ascoltatore è portato a pensare si tratti di un terreno di battaglia, sul quale nel verso successivo compare un buon pastore dolente. Seguono altre due istantanee, ancora una volta riproposte dalle coriste, che aggiungono alla scena degli uomini e delle donne tra loro separati. Apparentemente compatibili con il contesto bellico evocato in precedenza, entrambe le immagini subiscono, però, una trasfigurazione nel verso successivo, nel quale gli uomini e le donne evocati allargano le ali e si librano in cielo come uccelli o angeli. La sintassi si disgrega e produce un andamento diegetico di carattere prettamente pittorico: l'ascoltatore è portato a visualizzare le singole parti di un testo in continua trasformazione e, al contempo, a cercare di metterle in relazione alla totalità del quadro che compongono.

Altrettanto interessante è la struttura armonica, interamente costruita sulla riproposizione ossessiva di una cadenza d'inganno che infonde un colore malinconico e un senso di ineluttabilità al brano. Dylan abusa dell'accordo di dominante creando una tensione costante che fa bramare all'orecchio una risoluzione che non viene quasi mai accordata: la continua caduta sul relativo minore, infatti, disattende le aspettative dell'orecchio, conferendo l'impressione di una lunga e frustrante attesa. Ogni due strofe la canzone offre la tanto agognata risoluzione armonica sull'accordo di tonica, rimarcata dall'ingresso del tema principale esposto da un sassofono che cadenza l'andamento del

brano quasi alla stregua di un *burden* sonoro. Tuttavia, nel contesto della macrostruttura, il tema di sassofono viene ripetuto talmente tante volte che smette di infondere un senso di risoluzione. Questo intento risulta ancor più evidente in sede di chiusura del brano, dove l'orecchio si aspetterebbe la riproposizione del tema di sassofono. Segue, invece, un'intera strofa musicale priva di cantato e assoli che ingenera un forte senso di spaesamento. Grazie a questo stratagemma e alla dissolvenza finale, la ripetizione del tema anziché preludere alla conclusione della canzone finisce per suggerire il suo eterno perpetuarsi.

Un raffronto tra questo brano e *Shelter from the Storm* può forse chiarire come mai Dylan considerasse questo album più riuscito dei precedenti. L'uso dell'immagine creatrice risulta più elaborato e raffinato. Lo stesso si può dire delle scelte musicali: pare evidente, infatti, che, per quanto tradurre il paradosso temporale raebeniano in una struttura che ripete ossessivamente i tre accordi fondamentali mantenendo un bordone fisso risulti una scelta compositiva molto efficace, più avvincente doveva sembrare a Dylan l'impresa di far contemporaneamente scorrere e fermare il tempo sfruttando più pienamente le strutture armoniche.

In *Street Legal* vi è anche una canzone in cui Dylan affronta apertamente il tema del tempo che, con chiaro intento metatestuale, egli intitola *No Time to Think*. La lirica è un lungo monologo che critica una civiltà che si nutre di preconcetti. Nella seconda quartina di ogni stanza, le voci delle coriste elencano una lunga serie di concetti che, come insegnava Raeben, si rivelano astrazioni mentali che distolgono da una corretta comprensione del reale. La critica sociale si conclude sempre con la riproposizione del *burden*, che coincide con il titolo. Il suo carattere polisemico è patente: Ricks coglie nel segno quando afferma che l'espressione «there's no time to think» può significare tanto 'non c'è tempo per pensare' quanto 'c'è il non-tempo da pensare'(76). Quest'ambivalenza trova ancor più chiara espressione nell'ultima stanza, dove la quartina finale diventa una quintina e il *burden* subisce una modifica significativa:

No time to choose when the truth must die
No time to lose or say goodbye
No time to prepare for the victim that's there
No time to suffer or blink
And no time to think(77)

Mediante l'uso dell'anafora e l'elisione di una porzione di verso, Dylan amplifica e rende ancor più evidente quest'ambivalenza semantica, confermando l'intento metatestuale evidenziato da Ricks.

Questa riflessione sul tempo è allargata anche alle musiche: le concatenazioni armoniche sono fortemente efficaci dal punto di vista funzionale e, nelle prime due sezioni, presentano nuovamente una simmetria interna di carattere speculare: IV → I → V → I → V → I → IV. Dylan si serve poi di un'appoggiatura sul quinto grado per far ripartire l'ingranaggio armonico, riuscendo così ad utilizzare funzioni molto forti senza rinunciare alla ricerca di ciclicità.

È evidente, allora, che il terreno in cui questi brani si muovono è ancora una volta quello dell'aporia, all'interno della quale essi devono mantenersi per restare opere perennemente aperte. Ad alluderlo pare essere Dylan stesso con un'immagine che presenta nella prima strofa dell'ultima canzone del disco, *Where Are You Tonight (Journey Through Dark Heat)*: «and she winds back the clock and she turns back the page | Of a book that nobody can write»(78). Come il manoscritto, queste canzoni sono testi che nessuno può scrivere, o meglio, come il Talmud e il quadro raebeniano, opere che nessuno può completare e che cionondimeno l'artista è chiamato a continuare a redigere e reinterpretare.

Fabio Fantuzzi

(*) This article is a result of the POYESIS project, funded by the European Union under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 101068800. Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.



Funded by the
European Union

Note.

- (1) J. Derrida, *Aporie: Morire, attendersi ai limiti della verità*, traduzione di G. Berto, Bompiani, Milano 2004, p. 70.
- (2) Il concetto è così caro all'artista che se ne serve anche in veste di regista: parlando del film *Renaldo & Clara*, Dylan spiega che «un film crea e trattiene il tempo. O almeno è quello che dovrebbe fare, trattenere il tempo, respirare in quel tempo e così facendo fermarlo». Citato in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan. Un racconto dell'America*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 344). Considerazioni simili sono presenti in diverse interviste che coprono l'intero arco della sua carriera. Per un approfondimento si veda B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, a cura di J. Cott, Wenner Books, New York 2006, pp. 40, 58, 98, 108, 122, 176, 192, 196, 220 e 260.
- (3) B. Dylan. *Like a Rolling Stone. Interviste*, a cura di J. Burger, traduzione di C. Pieretti, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 105.
- (4) Cit. in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 354. Dello stesso tenore sono le dichiarazioni che Dylan rilascia a Paul Robbins in un'intervista dell'anno precedente: «è quello che succede al momento che conta. A chi importa di ieri e di domani? Non si vive allora, si vive adesso». B. Dylan. *Like a Rolling Stone. Interviste*, cit., p. 72.
- (5) A questo proposito, è lo stesso Dylan ad affermare che «a lot of ideas I have were influences by an old man who had definite ideas on life and universe and nature – all that matters [...] his first name was Norman». B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., p. 222.
- (6) La bibliografia dedicata all'influenza di Raeben, inizialmente costituita solo da un breve articolo di Bert Cartwright (cfr. B. Cartwright, *The Mysterious Norman Raeben*, in *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*, a cura di J. Bauldie, Citadel Underground, New York 1991, pp. 85-90), è stata di recente notevolmente arricchita. Per un approfondimento si rimanda, ad A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., pp. 296-310, S. Wilentz, *Bob Dylan in America*, Anchor Books, New York 2011, pp. 137-139, 312-313, Fabio Fantuzzi, *I dieci comandamenti dell'arte. Bob Dylan e l'eterno dilemma tra genio e plagio*, "Musica&Realtà", n. 105, 2014, pp. 76-94, e all'ultima sezione di A. Carrera, F. Fantuzzi, M.A. Stefanelli, a cura di, *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 163-231.
- (7) B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., pp. 260-261.
- (8) Nell'introduzione al suo celebre trattato sui *Basement Tapes* e la tradizione folk americana, Greil Marcus afferma «music made to kill time ended up dissolving it». G. Marcus, *The Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes*, Henry Holt and Company, New York 1997, p. xiv. Nel bacino della letteratura dylaniana, le considerazioni di questo tenore sono troppo numerose per poter essere passate dettagliatamente in rassegna in questa sede. Per una panoramica completa si rimanda all'analisi bibliografica offerta in F. Fantuzzi, *"All the Way from New Orleans to New Jerusalem". Norman Raeben e Bob Dylan*, tesi dottorale, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2020, pp. 25-30.
- (9) A. Portelli, *Bob Dylan, pioggia e veleno. «Hard Rain», una ballata fra tradizione e modernità*, Donzelli Editore, Roma 2018, p. 52.
- (10) *Ibidem*, pp. 51-60.
- (11) A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., pp. 296-310.
- (12) I materiali comprendono carte, registrazioni e filmati dell'artista, immagini dei dipinti, materiali delle lezioni e cinque interviste a suoi allievi, e fanno parte dei dati di ricerca generati dal progetto Marie Skłodowska-Curie POYESIS.
- (13) L'artista Roz Jacobs, in un'intervista raccolta da chi scrive, conferma che «Norman talked about Bergson a lot, about the *élan vital*, the vital spirit, and the difference between time and duration».

- (14) Per una trattazione approfondita si rimanda al capitolo *Bergson and Time as Duration* in M. S. Muldoon, *Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning*, Duquesne University Press, Pittsburgh 2006, pp. 67-118.
- (15) Come spiega Mark Muldoon, «the intellect's desire to structure and order the material world ultimately means localizing matter in space, so much so that, in the end matter becomes geometry itself». *Ibidem*, p. 74.
- (16) Spiega Raeben ai suoi allievi nella lezione *The Object*, «it is impossible for us to see anything purely physical. Anything that exists in the world we cannot see. People do that all the time, they think they can see objects. [...] So when you paint, you make the same mistake that these people make. They make a mistake in intent. [...] Your intent is always fooled by the object». N. Raeben, *The Object*, in C. D. Schlam, *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, Allworth Press, New York 2018, pp. 229-230 (pp. 229-233).
- (17) Le considerazioni sono tratte da un'intervista rilasciata dall'artista a chi scrive.
- (18) A questo riguardo, in un'intervista raccolta da chi scrive, John Amato spiega che: «what Raeben taught, being the son of Shalom Aleichem, was art as a way of life, as is Judaism. So, studying painting with Norman was no less the study of metaphors in the Torah as it was about the development of perception and the growth of 'feeling' as a way of life».
- (19) D. Calimani, *Torah e letteratura: dal Nome al Testo*, in *Il segreto. Atti del Convegno di studi (Cagliari, 1-4 aprile 1998)*, a cura di U. Floris e M. Viridis, Bulzoni, Roma 2000, p. 8 (pp. 1-20).
- (20) Cfr. T. Boman, *Hebrew Thought Compared with Greek*, traduzione di J. Moreau, Norton & Company, New York-Londra 1970, pp. 147-8.
- (21) V. P. Hamilton, *Exodus: An Exegetical Commentary*, Baker Books, Ada 2011, p. 64.
- (22) *A Jew in the Loft*, "Six-Thirteen", I, 1976, p. 55 (pp. 53-56).
- (23) Cfr. B. Prendeville, *Painting the Invisible. Time, Matter and the Image in Bergson and Michel Henry*, in *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film*, a cura di J. Mullarkey e C. de Mille, Edinburgh Scholarship Online, Edinburgh 2014, pp. 1-14.
- (24) Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 173.
- (25) Per approfondire questo tratto del pensiero di Bergson si rimanda a F. Buongiorno, *La linea del tempo: Coscienza, percezione, memoria tra Bergson e Husserl*, Inschibboleth Edizioni, Roma, 2018, pp. 58-67.
- (26) Una trattazione dettagliata di questo aspetto della teoria raebeniana è offerta in C. D. Schlam, *The Creative Path*, op. cit., e nella prima sezione dell'articolo F. Fantuzzi, *Painting Songs, Composing Paintings: Norman Raeben and Bob Dylan*, in A. Carrera, F. Fantuzzi, M.A. Stefanelli, *Bob Dylan and the Arts*, cit., pp. 209-214.
- (27) N. Raeben, *The Object*, cit., p. 236.
- (28) Questo procedimento ricorda da vicino la fenomenologia della memoria descritta da Bergson, secondo il quale il soggetto «percepisce dapprima una specie di crosta solidificata in superficie: sono le percezioni, che vi giungono dal mondo materiale. Tali percezioni sono nette, distinte, giustapposte e giustapponibili l'una all'altra. Esse cercano di raggrupparsi in oggetti. In seguito, percepisco dei ricordi, più o meno aderenti alle percezioni, e che servono a interpretarle». H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, Universale Laterza, Roma-Bari 1987, p. 47.
- (29) R. Jacobs, *Painting & Process*, Abingdon Square Publishing, New York 2010, p. 3.
- (30) Il passaggio è tratto dall'intervista a Roz Jacobs citata in precedenza.
- (31) *Ibidem*.
- (32) Nel corso della sua carriera, Braque ribadisce a più riprese il concetto, espresso in maniera particolarmente efficace nella conversazione con Christian Zervos del 1935: «l'opera d'arte non è né statica né limitata. Essa interessa oggi in un modo assolutamente differente da domani. [...] È questo il miracolo di un quadro, di accordarsi alle visioni e alle inquietudini di ciascuna generazione, di ciascuna società, di ciascuna classe sociale. A dire il vero, un quadro non si adatta agli spettatori: li penetra delle sue variazioni». G. Braque, *Il muto fervore dello spazio. Conversazioni sull'arte*, a cura di S. Esengrini, Morcelliana, Brescia 2017, p. 31.
- (33) N. Raeben, *Joy*, in C. D. Schlam, *The Creative Path*, op. cit., p. 192 (pp. 187-193).
- (34) C. D. Schlam, *The Creative Path*, cit., p. 194.
- (35) Citato in F. Fantuzzi, *I dieci comandamenti dell'arte*, cit., p. 84.
- (36) Art. cit., p. 55. Nella stessa sede, egli esplicita anche il legame tra queste teorie e la tradizione rabbinica: «I found the formula for it, which is the old Hebrew idea that Hillel expresses – oneness – reconceptualization». *Ibidem*.
- (37) La considerazione è tratta da un'intervista all'artista citata in precedenza.
- (38) Si vedano le interviste del 1978 rilasciate a Jonathan Cott, Ron Rosenbaum, e Karen Hughes, consultabili in B. Dylan, *The Essential Interviews*, cit., pp. 171-197 e 251-270, 199-236, e 237-250.

- (39) Cfr. B. Flanagan, *Written in My Soul. Conversation with Rock's Great Songwriters: Bob Dylan, Bruce Springsteen, Chuck Berry, Elvis Costello, Joni Mitchell, Mick Jagger, Paul Simon, Sting, Pete Townshend, Bono, Van Morrison and 18 others*, Contemporary Books, Chicago-New York 1987, pp. 87-111, ed E. Mintz, *Radio Interview*, WXRK-Radio, New York, 19/05/1991.
- (40) B. Dylan, *Like a Rolling Stone. Interviste*, cit., p. 255.
- (41) Cfr. B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., p. 208.
- (42) In un'intervista del 1978 dedicata alla promozione del film *Renaldo & Clara*, Dylan fa un riferimento ancor più diretto al concetto di triplo presente, spiegando che durante la visione della pellicola «you're in for something like a triple dimension». *Ibidem*, p. 176.
- (43) *Ibidem*, p. 260.
- (44) Citato in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 345.
- (45) B. Dylan, *Every Mind Polluting Word: Assorted Bob Dylan Utterances: A Collection of Speeches, Interviews, Press Conferences, etc.*, a cura di A. Jarosinski, Don't Ya Tell Henry Publications, 2006, pp. 665-666: <https://archive.org/details/every-mind-polluting-word-2nd-edition>. Consultato in data 12/08/2023.
- (46) Dylan discute questo tema dettagliatamente in un'intervista del 1978 per *Circus Weekly*, nella quale afferma chiaramente: «credo che tale concetto di creazione sia più reale e più vero di quello che implica il tempo». A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 344.
- (47) A questo proposito, Dylan afferma: «siamo noi che facciamo esistere il nostro passato. La nostra credibilità è basata sul nostro passato. Ma nel profondo della nostra anima non abbiamo un passato. Lo avremmo se avessimo un futuro. E abbiamo un futuro? No. E allora come può esistere un passato se non esiste un futuro?». *Ibidem*, p. 355.
- (48) B. Dylan, *Every Mind Polluting Word*, cit., p. 510.
- (49) B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., p. 207. Dello stesso tenore sono le considerazioni che l'artista esprime a Bill Flanagan: «“What's life about?”. It's just going by like a movie all the time. It doesn't matter if you're here for a hundred years, it still goes by. You can't stop it. So you can't say what it's about. But what you can do is try to give the illusion of the moment of it» (B. Flanagan, *Written in My Soul*, cit., p. 100).
- (50) *Ibidem*, pp. 193 e 194.
- (51) B. Dylan, *Every Mind Polluting Word*, cit., p. 525. Il riferimento a Rembrandt e all'applicazione di numerosi strati di pittura è di particolare interesse. Nell'elaborazione della sua metodologia pittorica, Raeben si ispirò all'opera del pittore olandese. Per approfondire questo aspetto del pensiero raebeniano si rimanda a F. Fantuzzi, *Painting Songs, Composing Paintings*, cit., pp. 219-232.
- (52) Op. cit.
- (53) A. Potestio, *Tempo e traccia. Una riflessione sul pensiero di Jacques Derrida*, “Metábasis”, n. 4, novembre 2007, p. 6 (pp. 1-17).
- (54) A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p.345.
- (55) B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., pp. 196.
- (56) Cit. in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 372.
- (57) B. Flanagan, *Written in My Soul*, cit., p. 95-96.
- (58) Cfr. A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., pp. 374-376.
- (59) È significativo notare come nelle versioni dal vivo, in particolare nelle esibizioni del tour *Rolling Thunder Review* e del *Real Live*, Dylan incrementi ulteriormente l'oscillazione pronominale per rendere questo procedimento ancor più efficace.
- (60) B. Dylan, *The Lyrics: 1961-2012*, Simon & Schuster, New York-Londra, p. 333.
- (61) Tutti gli studenti intervistati affermano che Raeben abbia utilizzato quest'espressione per commentare un quadro che Dylan stava dipingendo a lezione.
- (62) Si tratta di uno degli stilemi formulari tipici della ballata popolare angloamericana, che consiste nella ripetizione all'inizio o alla fine di ogni strofa di un verso o di una porzione di esso. Nato per rispondere a necessità mnemoniche e fatiche proprie della tradizione orale, il *burden* viene spesso impiegato da Dylan in questi brani per veicolare il flusso temporale.
- (63) B. Dylan, *The Lyrics*, cit., p. 333.
- (64) *Ibidem*, p. 332.
- (65) Il meccanismo risulta a tratti dichiarato: la storia ha inizio in una «long-forgotten morn» e si svolge «in another life-time». *Ibidem*, p. 345.
- (66) *Ibidem*, p. 346.
- (67) *Ibidem*, p. 334.
- (68) *Ibidem*, p. 348.
- (69) A. Jarosinski, *Every Mind Polluted Word*, cit., p. 665.

- (70) Rispetto ai due album precedenti, il disco fu ricevuto più freddamente da parte della critica e ricevette anche alcune stroncature. Celebre è, in particolare, quella di Greil Marcus, che lo definì «the awful *Street Legal*». G. Marcus, *Bob Dylan Writings 1968-2010*, Faber & Faber, Londra 2011, p. 113.
- (71) B. Dylan, *The Lyrics*, cit., p. 393.
- (72) Cfr. C. B. Ricks, *Bob Dylan*, in *Hiding in Plain Sight: Essays in Criticism and Autobiography*, a cura di W. Lesser, Mercury House, San Francisco 1993, pp. 145-158.
- (73) Per approfondire questo aspetto delle liriche secondo un approccio deleuziano, si veda la preziosa analisi di A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, op. cit., pp. 377.
- (74) B. Dylan, *The Lyrics*, cit., p. 383.
- (75) *Ibidem*.
- (76) Cfr. C. Ricks, *The force of poetry*, Clarendon Press, Oxford 1984, p. 427.
- (77) B. Dylan, *The Lyrics*, cit., p. 387.
- (78) *Ibidem*, p. 394.

TESTI POETICI *IN LIRA* NEL CANTO A QUATTRO DELLA TRADIZIONE SARDA

Negli anni settanta, in Italia, cresce l'interesse da parte di studiosi di diverse discipline nei confronti della versificazione nelle culture di tradizione orale. Le loro ricerche si concentrano in particolare sul 'verso cantato', inteso come modalità espressiva che emerge dall'interazione tra due codici distinti: quello verbale e quello musicale. Tra i principali protagonisti di questa stagione di studi vi sono Alberto Cirese, antropologo che si è occupato dei versi poetici in quanto oggetti demologici «in ragione della loro rappresentatività attuale o passata rispetto al mondo popolare»(1), e Diego Carpitella, padre degli studi etnomusicologici in Italia, a cui si deve tra l'altro la traduzione degli scritti di Constantin Brăiloiu, compositore e ricercatore rumeno che per primo propose il concetto di verso cantato(2).

Ponendomi sul solco di questa tradizione di studi, propongo qui l'analisi di alcuni canti appartenenti a diversi generi della musica tradizionale sarda, accomunati dall'uso di testi poetici *in lira*, termine che nella metricologia sarda identifica le strofe caratterizzate dall'alternanza tra versi settenari ed endecasillabi. In particolare, intendo concentrare la mia attenzione su tre espressioni locali del canto a quattro voci maschili, la pratica polifonica di tradizione orale più diffusa nell'isola. Lo scopo dell'analisi è mettere in luce come, in tali pratiche, la forma musicale si definisca nel corso dell'esecuzione come risultato dell'interazione tra i due codici. Nei canti con testi *in lira*, infatti, emergono chiaramente le strategie adottate dai cantori per intrecciare i due codici che, nel verso cantato, si incontrano, si influenzano a vicenda, cercano di prevalere l'uno sull'altro in un continuo dialogo creativo.

Tutti i canti presi in esame sono espressione di polifonie viventi, pratiche musicali che in Sardegna continuano a giocare un ruolo significativo nella vita sociale di varie comunità dell'isola. È soprattutto grazie alla musica tradizionale che la produzione poetica in lingua sarda, sia contemporanea che dei secoli passati, trova ancora oggi un canale di diffusione. Attraverso i cantori, la poesia sarda può lasciare le pagine del libro e farsi voce.

Il verso cantato nelle prospettive di Cirese e Carpitella

Gli studi condotti da Cirese e Carpitella si interrogano in particolare sulla natura del rapporto tra codice verbale e codice musicale nel verso cantato. Nel 1988 Cirese pubblica *Ragioni metriche*, un volume dedicato alla versificazione nella tradizione orale(3). Nell'affrontare il problema del rapporto tra testo verbale e musica, l'antropologo sostiene che, «[q]uando non sia la musica a dare la forma (ed ovviamente è fatto da accertare caso per caso), il tutto si riconduce nei termini di un rapporto tra un testo verbale che ha già una sua forma, ed una esecuzione cantata che può dargliene un'altra (p. es. un endecasillabo che si spezza in un settenario più un quaternario che una zeppa rende quinario)»(4). Nella prospettiva di Cirese, tali variazioni non sono altro che gli effetti della messa in forma musicale di un testo preesistente. Ma sottratta la musica, sostiene l'antropologo, «il residuo verbale si dispone naturalmente in una sua forma metrica»(5), che in molti casi è riconducibile a «una forma che ha struttura e storia, ed è quindi in sé legittimo oggetto di studio autonomo, ossia indipendente dagli usi che le messe in forma musicale possono farne o ne hanno fatto»(6). In conclusione, poiché secondo Cirese testo e musica hanno un rapporto di 'co-occorrenza', egli rivendica, nella sostanza, l'indipendenza del codice verbale da quello musicale e dunque la legittimità di uno suo studio autonomo.

Carpitella, in dissenso con tale prospettiva, nello stesso anno scrive un saggio intitolato 'I codici incrociati'(7) in cui sostiene che l'analisi di un verso cantato debba necessariamente tenere in pari considerazione sia il testo sia la musica. A tal proposito, l'etnomusicologo mette in guardia dai pericoli associati all'adozione di una logica 'scriptocentrica' nella trascrizione dei versi cantati. Una operazione che, se effettuata senza tenere in debita considerazione i caratteri propri delle culture orali, rischia di configurarsi come un indebito processo di riduzione, semplificazione o forzata normalizzazione del testo. Prendendo in esame l'intonazione di una tamurriata campana, Carpitella individua nell'endecasillabo un 'tic' tipico della poesia in lingua italiana: «[n]aturalmente gli endecasillabi che troviamo nei canti di tradizione orale sono spesso irregolari; per cui una "caccia

filologica” all’endecasillabo canonico per certi versi sarebbe fuori campo. [...] Mi limito soltanto a osservare che molte combinazioni linguistiche, presenti in brani cantati, nella trascrizione vengono insistentemente formalizzate come endecasillabi, sia pure irregolari, con tutte le accentuazioni tipiche che noi diamo tradizionalmente, per consuetudine letteraria, all’endecasillabo»(8).

In tempi più recenti, Giorgio Adamo ha condotto un’analisi di alcuni canti dell’Italia centro-meridionale che fanno uso dell’endecasillabo(9). Partendo dagli studi di John Blacking sui processi cognitivi legati alla creatività musicale(10), Adamo sostiene che l’endecasillabo può essere considerato una ‘struttura profonda’ che risiede nella mente dei cantori, capaci di generare una gamma di ‘strutture di superficie’. Durante l’esecuzione di questi canti, l’endecasillabo funge da modello di riferimento che, sebbene possa essere abilmente ‘nascosto’, non viene mai veramente negato o contraddetto. Ne consegue che «la formalizzazione musicale, pur seguendo regole diverse rispetto alla formalizzazione poetica di riferimento, non può mai considerarsi veramente indipendente dal testo»(11).

Per quanto riguarda il rapporto tra testo e musica, gli esempi analizzati da Adamo presentano diverse analogie con i canti sardi intonati sui testi poetici *in lira*. Nella poesia sarda, infatti, i testi che alternano versi settenari ed endecasillabi provengono perlopiù da componimenti poetici *a taulinu* (lett. a tavolino), espressione che in Sardegna identifica la produzione poetica scritta distinguendola da quella improvvisata, detta *a bolu* (lett. al volo). Nei canti con metriche *in lira* si verifica dunque un singolare connubio tra pratiche musicali di tradizione orale e testi della tradizione letteraria scritta. Ne consegue che, in questo tipo di canti, il testo preesiste alla sua messa in musica, presenta una maggiore regolarità metrica rispetto ai testi tramandati esclusivamente per via orale o improvvisati al momento, e viene scelto proprio in virtù della sua struttura metrica, di cui i cantori hanno piena consapevolezza.

Forme poetiche *in lira* nella tradizione letteraria della Sardegna

La presenza di forme metriche che alternano versi endecasillabi e settenari è attestata fin dall’origine della poesia lirica italiana. Volgendo invece lo sguardo a occidente, verso la Penisola iberica – operazione necessaria se si vuole indagare la letteratura poetica in lingua sarda –, si rileva la diffusione nell’isola delle strofe *aliradas*, termina con il quale i metricologi spagnoli identificano le forme strofiche che alternano le due misure del verso(12). Forme della poesia sarda come la *chimbina lira* e la *sesta lira*, derivate rispettivamente dalla *lira garcilasiana* e dalla *sexteto-lira* castigliana(13), sono attestate nella produzione poetica dell’isola fin dal Seicento. Alcuni esempi si trovano ad esempio nel *Canzoniere ispano-sardo*, una raccolta di componimenti poetici in castigliano e in lingua sarda risalente alla seconda metà del Seicento(14).

La rilevanza di tali forme viene evidenziata nel secolo successivo da Matteo Madau, autore de *Le armonie de’ sardi* (1787), un compendio dei vari metri utilizzati per comporre poesia in sardo. L’abate Madau, trattando dell’impiego del verso settenario nella poesia isolana, segnala che, «se i detti versi settenarj saranno accozzati con altri di differente misura di sillabe, come per esempio cogli endecasillabi [...], la giusta proporzione della Sarda poesia, di essi intessuta, richiederà per lo meno sei stanze di sei, o anche di cinque versi composte, e le tutte uguali nel numero di versi»(15). Madau prosegue fornendo un esempio «d’un’antica Sarda canzona, da’ Sardi chiamata sesta in lyra»(16).

La *sesta lira serrada* (aBaBcC) e l’*ottava lira serrada* (aBaBaBcC) sono effettivamente tra le strofe polimetriche più comuni nella poesia sarda(17). Un riferimento alla seconda si trova in Giovanni Spano, autore dell’*Ortografia sarda nazionale*, opera ottocentesca di fondamentale importanza per lo studio della poesia in lingua sarda. Scrive lo Spano: «[e]sistono nella sarda melodia altre qualità di ottave tra le quali due meritano considerazione, S’OCTAVA TOPPA, *zoppa*, così detta per ragion de’ versi di cui si compone, uno cioè settenario e l’altro endecasillabo alternativamente, ed appartiene al genere elegiaco come la *sesta lira*. Il suo accordo è come nell’ottava rima cioè il primo verso col 3 e col 5, il 2 col 4 e col 6, il 7 coll’8»(18). La *sesta lira*, l’*ottava lira* e l’*undighina*, una strofa di undici versi anch’essa con alternanza di settenari ed endecasillabi, sebbene meno diffuse rispetto alle strofe isometriche, sono attestate per secoli nella produzione poetica in lingua sarda. I musicisti di

tradizione orale hanno attinto a piene mani da questo corpus di testi, sviluppando nel corso del tempo modalità esecutive che richiedono l'utilizzo di testi poetici *in lira*.

Modellare la forma durante l'esecuzione

La musica sarda di tradizione orale non prevede forme chiuse, ovvero canti in cui una melodia è inescandibilmente legata a un determinato testo e viceversa, come di norma accade per la musica scritta o nelle canzoni della popular music. Esistono piuttosto una serie di 'modalità esecutive' che delimitano i confini entro cui i cantori possono liberamente esprimere la propria creatività. Le norme che definiscono tali confini sono condivise dagli esecutori e dagli ascoltatori competenti, che sanno riconoscere le varie modalità esecutive e giudicarle in termini di aderenza al modello. Tali norme possono riguardare diversi parametri musicali e aspetti legati all'esecuzione. Per esempio, nel caso delle musiche da ballo definiscono la griglia metrico-ritmica entro cui operare. Più in generale, circoscrivono gli ambiti melodici, i modelli scalari, le formule d'intonazione e così via. Possono inoltre riguardare aspetti macro-formali come la suddivisione di un canto in più sezioni, o le gerarchie e i ruoli svolti dal solista e dagli eventuali accompagnatori, siano essi a loro volta cantori o strumentisti.

Nella musica vocale, ogni modalità esecutiva è strettamente legata a una specifica misura del verso poetico. Vi sono canti che richiedono l'endecasillabo, altri per i quali è previsto l'ottonario, o il settenario, e così via. Se la lunghezza del verso è definita per tradizione, la scelta del testo da eseguire è affidata alla voce solista, che può attingere a componimenti in lingua sarda di varia origine e provenienza. Nel caso del canto *a tenore*, a cui si riferiscono alcuni degli esempi che saranno qui analizzati, i cantori attingono principalmente a sei diverse tipologie di testi, che nel complesso costituiscono un corpus ricco e diversificato in cui coesistono elementi di oralità e scrittura, poesie del passato e del presente, versi scritti e improvvisati, opere di autori celebri e sconosciuti(19). Molto comuni sono i versi tratti dalle opere dei grandi poeti della letteratura sarda dal Settecento ai giorni nostri, come padre Luca Cubeddu (1748-1829), Melchiorre Murenu (1803-1854), Paolo Mossa (1818-1892), Peppino Mereu (1872-1901), Antioco Casula 'Montanaru' (1878-1957). Vi sono poi i versi composti da poeti locali, proposti esclusivamente dai cantori originari di quella stessa comunità. Non di rado, i cantori *a tenore* intonano versi improvvisati in occasione di gare di poesia estemporanea rimasti nella memoria collettiva. I cantori dotati di estro poetico sono soliti cantare testi composti da loro stessi o improvvisati al momento. Altrettanto comuni sono i versi di autore sconosciuto, tramandati oralmente.

All'interno di questo sistema in cui i musicisti di tradizione orale attingono ai testi della tradizione scritta, il codice musicale interagisce con quello verbale contribuendo a definire la forma del canto durante l'esecuzione. Questa interazione riguarda sia aspetti micro-formali, come lo spostamento di un accento ritmico per adattarsi agli accenti metrici del verso, sia aspetti macro-formali. È possibile, per esempio, che nell'interpretazione di una poesia in endecasillabi, il cantore raggruppi in maniera differente i versi a seconda che questa sia un'ottava o un sonetto.

Alla luce di quanto visto finora, non è un azzardato sostenere che, nella musica vocale sarda, il testo è piuttosto un pretesto. Sebbene vi siano cantori che scelgono con cura la poesia da interpretare in ragione del tema trattato, il testo contribuisce a definire la forma musicale innanzitutto grazie al contenuto fonico-uditivo che ogni verso poetico porta con sé. A tal proposito, è utile citare ancora una volta Cirese, secondo cui «le messe in forme metriche delle tradizioni orali stanno nell'oralità due volte: perché modellano materia fonico-uditiva (oralità interna), e perché veicolano il prodotto per via fonico-uditiva (oralità esterna)»(20). Nell'ambito del canto a quattro della Sardegna, l'interazione tra testo e musica assume caratteri specifici quando il primo è costituito da strofe *in lira*, come mostreranno i tre casi di studio di seguito presentati.

Canto a tràgiu, Bosa

Il primo caso di studio riguarda il canto *a tràgiu*, termine che identifica la tradizione di canto a quattro di Bosa, cittadina costiera situata nella Sardegna nordoccidentale. Tale pratica musicale si

caratterizza per un ricco repertorio che comprende sia canti religiosi, perlopiù eseguiti durante i riti paraliturgici della Settimana Santa, sia canti profani. Mentre i primi possono avere il testo in latino, come nel caso del *Miserere* e dello *Stabat Mater*, i canti profani adottano testi poetici nella varietà logudorese della lingua sarda(21). I canti *a tràgiu* vengono intonati da una voce solista. Questa espone un certo numero di versi, che successivamente vengono ripetuti dal quartetto, le cui voci si dispongono su diverse altezze a formare una successione di accordi. A seconda della modalità esecutiva, il ruolo del solista può essere affidato alla voce più grave, il *bàsciu*, oppure alla terza, detta *tenore*.

Il repertorio profano di Bosa comprende due modalità esecutive con testi *in lira*. La prima è nota come *Bosa resuscitada*, dall'incipit della poesia con cui solitamente viene eseguita. L'altra è il *Vocione*. Oltre che per aspetti quali la melodia, il ritmo e le successioni accordali, i due canti presentano differenze a livello macro-strutturale, in particolare nel modo in cui il solista e il quartetto si alternano all'interno delle singole unità musicali. Le strutture musicali di entrambi i canti si costruiscono in relazione alle caratteristiche metriche del testo. Prenderò a titolo di esempio le registrazioni dei due canti contenute nel CD pubblicato nel 2016 dal *Coro di Bosa*(22).

Bosa resuscitada è uno dei pochi canti della tradizione sarda che viene eseguito sempre con lo stesso testo, tratto da un componimento di dodici strofe nella forma della *sesta lira* con schema metrico aBbAdD. L'opera è attribuita al poeta bosano Giovanni Nurchi, che compose i versi durante il Carnevale del 1902. Mascheratosi per l'occasione da profeta Geremia, Nurchi denuncia il contesto di degrado che la comunità stava attraversando in quel momento storico. Nella registrazione presa in esame, che può essere ascoltata tramite la scansione del QR code in figura 1, viene intonata la prima strofa della poesia seguita dal distico finale della decima strofa:

Bosa resuscitada
intende su lamentu 'e Geremia,
dae tanta maladia
già ti bido deruta, istinuada:
rimedios ti porto
chi pronto a los usare ti esorto.

Bosa resuscitada
ascolta il lamento di Geremia,
da tanta malattia
ti vedo abbattuta, stremata:
rimedi ti porto
che subito a usare ti esorto.

E oh!, pàtria mia,
intende su lamentu 'e Geremia!

E oh, patria mia,
ascolta il lamento di Geremia!



Figura 1. Coro di Bosa, *Bosa resuscitada*.

Il canto presenta una struttura modulare costituita dalla ripetizione di diverse unità musicali, ognuna basata sull'intonazione di un distico tratto dal testo poetico. Si caratterizza inoltre per il fatto che la parte del solista è affidata alla voce più grave, il *bàsciu*.

L'esecuzione ha inizio con il solista che espone il primo distico con il secondo verso ripetuto. Il profilo della melodia sottolinea la struttura metrica del testo. Il settenario iniziale viene intonato su una nota ribattuta corrispondente al centro tonale. Il secondo verso, endecasillabo, viene prima proposto con una melodia che termina al grave sul quinto grado, per poi essere ripetuto con una melodia che ritorna al centro tonale. Brevi pause, costituite dai respiri, interrompono la melodia alla fine di ogni verso. La struttura di un'unità musicale si completa con il *bàsciu* che intona la prima sillaba del primo verso, sulla quale entrano le altre tre voci in rapida successione (0'17''). Una volta formato l'accordo di base, il quartetto intona lo stesso distico, con il secondo verso ripetuto. In

questo caso, la struttura testuale viene ulteriormente enfatizzata dalle cadenze armoniche in corrispondenza della fine di ogni verso.

Il secondo canto bosano che richiede testi *in lira* è il *Vocione*. I versi della registrazione analizzata, che può essere ascoltata tramite la scansione del QR code in figura 2, sono tratti da un componimento della poetessa bosana Caterina Murgia, risalente al secondo Ottocento. Anche in questo caso la forma metrica è una *sesta lira* ma, a differenza del testo precedente, la quartina iniziale prevede rime alternate (aBaBcC). Nella poesia, l'autrice si rivolge al foglio di carta su cui sta scrivendo una lettera destinata a sua sorella. Nell'esempio preso in esame viene intonata la prima strofa:

A tie carta, a tie,
isvelo sos segretos de su coro.
Già conosches a mie
chi mi ses tantu cara, pius de s'oro,
e cando semus solas
inter pares, arrejonende, mi consolas.

A te carta, a te,
svelo i segreti del cuore.
Già mi conosci
ché mi sei tanto cara, più dell'oro,
e quando siamo sole
a parlare tra noi, mi dai conforto.



Figura 2. Coro di Bosa, *Vocione*.

Come nel canto precedente, il *Vocione* presenta una struttura modulare in cui ogni unità musicale è associata a un distico del testo. Tuttavia, i due canti si differenziano per il modo in cui il solista e il quartetto si alternano all'interno di ciascuna unità. Nel *Vocione* il ruolo del solista è affidato al *tenore*. Nella registrazione analizzata, il cantore intona il distico con una melodia che non prevede la cesura alla fine del verso settenario. Il solista prosegue ripetendo le prime quattro sillabe del primo verso e, dopo una breve pausa, entra il quartetto che sviluppa una lunga successione armonica sulle sillabe restanti (0'12''). Interviene nuovamente il *tenore* intonando le prime sei sillabe del secondo verso. Anche in questo caso, dopo una breve pausa, entra il quartetto che sviluppa una nuova e articolata successione di accordi sulle sillabe restanti. Lo stesso schema viene riproposto con un nuovo distico nelle successive unità musicali.

I due canti bosani presentano strutture musicali che si sviluppano in relazione al testo poetico, con unità musicali articolate attorno a un distico. Nella prima parte, entrambe le modalità esecutive permettono una chiara esposizione del testo, che viene intonato dalla voce solista, nel caso di *Bosa resuscitata* con la ripetizione dell'endecasillabo. Nella seconda parte, l'intelligibilità del testo lascia spazio alla creatività musicale, che si esprime attraverso due distinti schemi di alternanza tra solista e quartetto, modalità di frammentazione del testo e successioni armoniche.

Canto a tenore, Orgòsolo

Il secondo caso di studio riguarda il canto *a tenore*, un genere di canto a quattro voci diffuso nella Sardegna centrale. Iscritto nel 2008 nella lista rappresentativa dei patrimoni culturali immateriali dell'umanità dell'Unesco, si declina in una serie di stili locali (*modas*) riconducibili alle diverse comunità: da piccoli paesi a cittadine di medie dimensioni. Due aspetti in particolare caratterizzano questa pratica di canto. Il primo è l'impiego di voci gutturali nelle parti più gravi (*bassu* e *contra*). L'altro è una ripartizione dei ruoli che vede da una parte il solista (*boghe*), e dall'altra le restanti tre

voci. Tra i compiti della *boghe* vi è quello di scegliere e intonare il testo poetico, mentre il terzetto pronuncia esclusivamente sillabe nonsense.

Un esempio di canto *a tenore* con testo *in lira* si trova nel noto cofanetto di dischi *Musica Sarda*, pubblicato nel 1973 a cura di Diego Carpitella, Pietro Sassu e Leonardo Sole, e considerato la prima raccolta sistematica di musiche di tradizione orale della Sardegna(23). Nel disco dedicato alla polifonia è presente una *boghe longa* eseguita da un quartetto di Orgòsolo, paese rinomato per la sua tradizione di canto *a tenore*(24).

Il canto *a boghe longa* si compone di due sezioni. La prima, detta *istèrrida*, prevede l'alternanza tra la voce solista e il terzetto, mentre nella seconda sezione, detta *zirada*, il solista e le voci di accompagnamento si sovrappongono. Solitamente il canto *a boghe longa* viene eseguito con testi in metro endecasillabo, ma in questo caso la *boghe* decide di intonare alcune strofe tratte da un'opera di Peppino Mereu (1872-1901), uno tra i più importanti poeti in lingua sarda della fine dell'Ottocento. La poesia, intitolata *A Genesio Lamberti*, dal nome dell'amico a cui Mereu dedicò i versi, è un componimento polimetro costituito da ventisette *ottavas liras serradas*, ottave di versi settenari ed endecasillabi con il distico finale in rima baciata (abCabCdD). Nella poesia, Mereu invita il popolo a ribellarsi contro l'oppressione da parte delle classi dominanti. La *boghe* del quartetto di Orgòsolo sceglie di intonare la decima e l'undicesima strofa del componimento, che vengono qui riportate con traduzione a fronte:

E tue, senza pane,
istancu, famid'e nudu,
no halzas de disdign'una protesta!
Ses peus de su cane,
vile servis e mudu:
linghes sa man'ingrat'e faghes festa
a chie ti deridet,
cando, pedinde, a manu tesa t' 'idet!

De su grassu sarau
chi sos riccis segnores
faghent a palas tuas, cun fastizos,
populu, ses isciau.
Fadigas e sudores
cunsacras pro capriccios e disizos
de cussa zente ischiva,
e tue famidu gridas: «Viva! Evviva!».

*E tu, senza pane,
stanco, affamato e nudo,
non innalzi di disdegno una protesta!
Sei peggio di un cane,
vile servi e zitto:
lecchi la mano ingrata e fai festa
a chi ti deride,
quando, chiedendo, con la mano distesa ti vede!*

*Del grande scialo
che i ricchi signori
fanno alle tue spalle, molestandoti,
popolo, sei schiavo.
Fatiche e sudori
consacri a capricci e desideri
di quella gente schifosa,
e tu affamato gridi: «Viva! Evviva!».*



Figura 3. Tenore di Orgòsolo, *Boghe longa*.

Nell'*istèrrida* delle *boghe longa* il numero di versi che il solista deve intonare ad ogni intervento non è fisso. Il cantore può chiamare l'ingresso del terzetto quando meglio crede tramite una specifica formula ritmico-melodica. Nell'esecuzione qui analizzata, che può essere ascoltata tramite la scansione del QR code in figura 3, si può notare come le scelte operate dalla *boghe* siano orientate a rendere il contenuto del testo intellegibile e a evidenziare le peculiarità della forma poetica *in lira*. Gli ingressi del terzetto vengono chiamati sempre dopo un endecasillabo, in questo caso al termine del terzo e dell'ottavo verso, sottolineando la struttura asimmetrica della strofa.

La stessa strofa viene ripetuta nella *zirada* (1'14''), in cui la struttura musicale è più vincolante. In questo caso la *boghe*, abituata a intonare poesie di soli endecasillabi, adatta il testo allungando i settenari tramite la ripetizione delle ultime sillabe. Ciò accade per esempio in *Ses peus de su cane* (v 3), che diviene *Oi ses peus de su cane, ma de su cane* (1'31''), di *vile servis e mudu* (v 5), che diviene *vile servis e mudu, servis e mudu* (1'43''), e di *a chie ti deridet* (v7), che viene ulteriormente ampliato fino a diventare *a chie male ti deridet, ma ti deridet* (2'09'').

Canto a cuncordu, Fonni

A Fonni, centro montano della Sardegna centrale, la locale tradizione di canto a quattro è detta *cuncordu*. Così come quella di Orgòsolo, anche la *moda* fonnese prevede due voci gutturali e la distinzione di ruoli tra un solista che intona il testo e il terzetto che lo accompagna con sillabe nonsense. La tradizione di Fonni è rinomata per il ricco repertorio di musiche da ballo, alcune delle quali si caratterizzano per l'adozione di moduli coreutici e relative strutture musicali inusuali all'interno del panorama musicale dell'isola. Una di queste è il *ballu torrau*, che nella versione fonnese prevede l'alternanza tra un passo breve e uno lungo. A livello macro-strutturale, come in molte danze della Sardegna centrale, il *ballu torrau* di Fonni alterna una sezione dall'andamento più pacato a un'altra in cui il ritmo di fa più concitato.

Nell'esecuzione *a cuncordu*, il *ballu torrau* richiede testi *in lira* che alternano un verso settenario a uno endecasillabo. Non sono dunque adatti componimenti come quello dell'esempio di Orgòsolo, il cui schema metrico prevede coppie di settenari. Anche in ragione di questa esigenza musicale, così come accaduto a Bosa, nel corso del tempo a Fonni si è sviluppata una produzione poetica locale che fa spesso ricorso alla *sesta lira* e all'*ottava lira* con versi alternati. Un caso emblematico è quello del poeta Matteo Mureddu (1760-1841) noto con il soprannome di *Vrammentu*, autore di poesie tramandate dai cantori fonnesi per tradizione orale e solo recentemente pubblicate(25).

Un *ballu torrau* su versi di Mureddu è stato inciso nel 2003 da un quartetto di Fonni che ha scelto il soprannome del poeta per identificare il proprio gruppo: *Cuncordu Vrammentu*(26). Il componimento è costituito da otto strofe nella forma metrica della *sesta lira* con struttura aBaBcC. Si tratta di un dialogo tra una giovane errante e l'uomo a cui chiede ospitalità per la notte. Solo dopo essere entrata in casa, la giovane confessa che qualcuno la cerca per ucciderla. Nella sesta strofa, quella scelta dal cantore, l'uomo si interroga su chi possa volerla morta:

Chie at a esser chie chi dat sa morte a custa bajana? Bene e naralu a mie pro cale iscopu sa morte ti dana, ca sena b'aer fine non ti dana sa morte pro machine.	<i>Chi può esser chi a volere la morte di questa ragazza? Vieni e dillo a me per quale ragione ti vogliono morta, deve esserci un motivo non si uccide di certo per un vezzo.</i>
---	---



Figura 4. Cuncordu Vrammentu di Fonni, *Ballu torrau*.

Nella registrazione del *Cuncordu Vrammentu*, che può essere ascoltata tramite la scansione del QR code in figura 4, il solista introduce il canto con una parte a ritmo libero nella quale intona i primi quattro versi della sestina, seguiti da un breve intervento del terzetto. L'esecuzione prosegue con la prima sezione del ballo (0'28'') scandita su un ritmo lento. In questa sezione ogni verso è accompagnato dal terzetto che, dopo l'intonazione delle prime sillabe, si sovrappone alla voce del

solista. L'intervento del terzetto è di breve durata per i versi settenari e più lungo per quelli endecasillabi. Vengono intonati in questo modo il secondo e il terzo distico della strofa, con l'ultimo ripetuto. Successivamente si passa alla parte del ballo dall'andamento più concitato (0'58''). In questo caso l'intera sezione viene cantata sul distico finale: *ca sena b'aer fine / non ti dana sa morte pro machine*. Il distico viene ripetuto per ben tredici volte con microvariazioni ritmiche e del testo, oltre che salite e discese di tono.

Il *ballu torrau* di Fonni si caratterizza per la sua particolare struttura in cui il codice verbale e quello musicale sono rigidamente interrelati, ed entrambi trovano una corrispondenza in quello coreutico. Le due sezioni del ballo si strutturano su una griglia metrica in 10 pulsazioni, suddivisa in 4 + 6. Sulle prime quattro si intona il verso settenario, sulle successive sei, l'endecasillabo. Inoltre, il ciclo metrico coincide con quello coreutico, costituito dalla successione passo breve (4 pulsazioni) + passo lungo (6 pulsazioni). Una asimmetria che proprio nella forma metrica *in lira* trova la sua spiegazione se non addirittura la sua origine.

Conclusioni

Lo studio del verso cantato nelle culture di tradizione orale, se affrontato in una prospettiva interdisciplinare che pone in dialogo la storia della letteratura, la metricologia e l'etnomusicologia, consente di indagare i processi creativi che scaturiscono dall'intreccio tra il codice verbale e il codice musicale durante la performance.

Sul solco di una tradizione di studi inaugurata in Italia a partire dagli anni settanta, ho proposto qui l'analisi di una particolare tipologia di testi poetici, detti *in lira* nella tradizione sarda, che prevedono una struttura polimetrica in cui si alternano versi settenari ed endecasillabi. Tale schema, diffuso nell'isola già dal Seicento, è attestato nella produzione poetica scritta dalla quale i cantori estrapolano i testi da intonare.

Questo singolare connubio tra musica di tradizione orale e poesia scritta presenta esiti particolarmente interessanti nel caso delle diverse pratiche di canto a quattro voci maschili diffuse nell'isola. I casi di studio presi in considerazione (canto *a tràgiu* di Bosa, canto *a tenore* di Orgòsulo e canto *a cuncordu* di Fonni) mostrano le strategie adottate dai cantori per mettere in relazione i due codici, con particolare attenzione ai processi di strutturazione della forma musicale.

Tutte i canti analizzati sono espressione di polifonie viventi, ovvero di pratiche musicali che in Sardegna continuano a giocare un ruolo importante nella vita delle comunità in cui sono diffuse. La vitalità di tali pratiche, certificata da un recente censimento dal quale emerge una notevole presenza di giovani cantori(27), alimenta l'interesse per la poesia in lingua sarda. Da un lato, come mostrano i casi di Bosa e di Fonni, musica e poesia contribuiscono all'affermazione di una identità locale, espressa attraverso canti riconducibili alla *moda* del paese che adottano testi di poeti locali. Dall'altro, la passione per la musica di tradizione contribuisce a tenere viva una tradizione poetica che, confinata sulla pagina scritta, andrebbe probabilmente dimenticata, e che invece si fa pratica contemporanea grazie al suo essere veicolata attraverso il canto a quattro.

Marco Lutz

Note.

- (1) A. M. Cirese, *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988, p. 15.
- (2) C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, "Revue des études roumaines", II, 1954, pp. 7-74.
- (3) A. M. Cirese, *Op. cit.*
- (4) *Ibidem*, p. 26.
- (5) *Ibidem*, pp. 28-29.
- (6) *Ibidem*, pp. 29.
- (7) D. Carpitella, *I codici incrociati*, in A. Pescatori, P. Bravi, F. Giannattasio, a cura di, *Il verso cantato: atti del Seminario di studi (aprile – giugno 1988)*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma 1994, pp. 9-22.
- (8) *Ibidem*, pp. 16.

- (9) G. Adamo, *L'endecasillabo nei canti di tradizione orale: strutture profonde e strutture di superficie*, in B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, a cura di, *Et facciam dolci canti: studi in onore di Agostino Ziino in onore del suo 65° compleanno*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2003, pp. 1477-1496.
- (10) J. Blacking, *Deep and Surface Structures in Venda Music*, "Yearbook of the International Folk Music Council", 3, 1971, pp. 91-108.
- (11) G. Adamo, *Op. cit.*, p. 1481.
- (12) Cfr. G. Porcu, *Règula castigliana: poesia sarda e metrica spagnola dal '500 al '700*, Il Maestrale, Nuoro 2008, p. 172 ss.
- (13) La *lira garcilasiana* deve il suo nome a Garcilaso de la Vega (1503-1536), considerato l'“inventore” della strofa di cinque versi che combina endecasillabi e settenari, cfr. G. Porcu, *Op. cit.*, p. 168.
- (14) *Canzoniere Ispano-sardo*, edizione e commento a cura di T. Paba, Cuccu, Cagliari 1996.
- (15) M. Madau, *Le armonie de' sardi*, Reale Stamperia, Cagliari 1787, pp. 22-23.
- (16) *Ibidem*, pp. 23.
- (17) G. Porcu, *Op. cit.*, pp. 172-173.
- (18) G. Spano, *Ortografia sarda nazionale, ossia grammatica della lingua logudorese paragonata all'italiana*, Reale Stamperia, Cagliari 1840, II parte, pp. 20-21.
- (19) Cfr. S. Pilosu, *Canto a tenore*, in F. Casu e M. Lutz, a cura di, *Enciclopedia della Musica Sarda*, voll. 2 e 3, L'Unione Sarda, Cagliari 2012.
- (20) A. M. Cirese, *Op. cit.*, p. 23.
- (21) Per ulteriori informazioni sul canto *a tràgiu* si veda R. Milleddu, G. Oliva. S. Pisanu, a cura di, *Le musiche di Bosa: fare musica in Sardegna tra storia e attualità*, Nota, Udine 2015.
- (22) Coro di Bosa, *Candu torrat cantende*, CD, autoprodotta, s.n., 2016.
- (23) D. Carpitella, L. Sole, P. Sassu, *Musica sarda: canti e danze popolari*, cofanetto di 3 dischi 33 giri con libretto allegato, VPA 8150-2, Albatros, Pieve Emanuele 1973.
- (24) Per ulteriori informazioni sul canto *a tenore* di Orgòsolo si veda S. Pilosu, Associazione Tenore Supramonte di Orgosolo, *Il canto a tenore di Orgosolo: le registrazioni del CNSMP (1955-1961)*, Squilibri Roma 2018.
- (25) Cfr. Andrea Nonne, *Chentu Poetas. Fonne, tres sèculos de istòria*, Domus de Janas, Sestu 2023.
- (26) La registrazione è contenuta nel CD *Tenores, Suoni di un'isola, vol. 1*, a cura di Marco Lutz, Live Studio, Cagliari 2003. Il *Cuncordu Vrammentu* è formato da Michele Mureddu (*boghe*), Gianni Curreli (*bassu*), Andrea Nonne (*contra*), Massimo Loddo (*mesu 'oghe*).
- (27) Il censimento è stato effettuato nel 2022 nell'ambito del progetto *Modas*, realizzato dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna. I dati emersi possono essere consultati all'indirizzo <https://a-tenore.org>.

SCRITTURA DIALETTALE E IL RAPPORTO CON LA PROSODIA DELLA POESIA ITALIANA NELLA CANZONE D'AUTORE.

In un celebre articolo del 1977 Tullio De Mauro notava come: «l'esperienza di rottura con l'armamentario tradizionale e la consapevolezza della rottura sono vissute dalla canzone italiana con circa cinquant'anni di ritardo(1)». Il ritardo cui De Mauro faceva cenno derivava da un certo scarto persistente tra la lingua della canzone italiana rispetto alla rivoluzione apportata alla poesia da Guido Gozzano con *I colloqui*. Qui:

il largo ricorso alla colloquialità si accompagna [...] alla coscienza dell'ormai avvenuto invecchiamento dell'armamentario linguistico tradizionale della versificazione nazionale. [...] Da quel momento, la lirica italiana, con esiti di vario valore, cercherà costantemente il rapporto con il linguaggio della prosa, del parlato, con l'italiano finalmente "vivo e vero" che, tra ritardi e strozzature d'ogni sorta, prende ad affermarsi come strumento di comunicazione per masse crescenti, le quali alla metà degli anni Sessanta si avviano a conquistare la maggioranza assoluta rispetto alle masse ancora rilevanti prevalentemente legate all'uso dei dialetti.(2)

Con la seconda generazione di cantautori – quella degli Jannacci e Gaber, dei De André e dei Guccini, dei Vecchioni e poi i Dalla, De Gregori, Venditti ecc. – si è soliti asserire, per grandi linee, che tale distanza sia stata ormai colmata fino ad azzerarsi quasi totalmente. Stando alle parole di L. Coveri, infatti: «È dagli inizi degli anni Settanta [...] che l'italiano della canzone, sia pure in maniera contraddittoria, si volge verso il parlato, in forme più esplicite [...] molti cantautori della "seconda generazione" partecipano a questa discesa verso il basso, verso il grado zero dell'espressività, cui soltanto l'aggiunta della musica – e dell'interpretazione – dà senso(3)».

Se ciò è vero soprattutto per quegli autori che spingono all'estremo la dipendenza dell'aspetto testuale da quello musicale – si pensi a De Gregori e alla sua *Donna Cannone*, che su sua stessa ammissione risulterebbe "una boiata"(4) se non cantata, per via della sovrabbondanza di verbi al futuro semplice alla prima o terza persona singolare – per altri autori, estremamente legati alle forme della tradizione letteraria, l'ammodernamento verso il colloquiale risulta meno evidente e immediato. Ancora alla fine degli anni Ottanta, Fabrizio De André lamentava qualche difficoltà ad abbandonare: «il pudore della lingua aulica: perché si scrive in italiano aulico, si canta in italiano aulico(5)», trovando la soluzione di ciò soltanto nell'uso del dialetto. Francesco Guccini, invece, anche negli ultimi suoi lavori come cantautore, si ritrovava a scrivere versi come quelli di *Odysseus* avvalendosi del «verso più nobile della tradizione italiana(6)»: l'endecasillabo a rime piane, infarcito di un lessico arcaizzante e volutamente colto(7) ben distante dall'italiano colloquiale, non rinunciando tuttavia a sgrammaticature, espressioni gergali, popolari o regionali altrove. Roberto Vecchioni, a sua volta, sebbene adoperando forme metriche meno complesse nell'adattabilità al canto, ha da sempre infarcito i suoi versi di vere e proprie riscritture, di traduzioni provenienti dalla letteratura canonica, arricchendo il proprio lessico di riferimenti a fatti e personaggi tratti da questa stessa. Lo stesso Vecchioni, tuttavia, nell'ultimo decennio si è mostrato sempre più propenso all'uso di espressioni più vicine alla lingua parlata, come nel suo ultimo *L'INFINITO*, che pur partendo da una rivisitazione della poetica leopardiana presenta versi al limite dello sgrammaticato come: «Questo venire al mondo è stato un gran colpo di culo / pensa se non nascevi».

Per linee generali, anche nei casi qui riportati, con tre di quelli che forse sono gli esempi più fulgidi di una canzone d'autore sovente legata nel lessico, nella prosodia, nei volontari rimandi intertestuali alla tradizione letteraria italiana e alla sua lingua, l'abbassamento verso uno «stile medio(8)» dell'italiano è una costante facilmente riscontrabile. Nella sua fase più matura la canzone d'autore italiana, pur fortemente limitata dagli angusti spazi offerti dalla forma canzone e dalle necessità performative, ha mostrato di saper utilizzare una lingua che pur rimanendo a nostro avviso una lingua letteraria, risulta pullulante di coloriture di ogni sorta. Le varianti diafasiche e diatopiche, così come l'adozione di vere e proprie forme dialettali, sono padroneggiate dai cantautori di questa fase con una certa agilità e hanno permesso a una canzone che soffriva di un ritardo sul piano formale, come giustamente rilevava De Mauro(9), di poter superare tali limiti anche a vantaggio di poetiche sempre più articolate, complesse, coerenti e comunicative per un vasto pubblico. Tutto ciò,

a nostro avviso, non è dovuto soltanto a un naturale evolversi della lingua di canzone verso una forma, sebbene letteraria, più viva e legata al linguaggio d'uso comune, ma sostanzialmente il proprio incedere a partire dai contatti con le letterature straniere in forma canzone, in maggior parte in lingua inglese (americano o britannico che sia) e francese.

E così se non si può dire che Brassens, Brel, Aznavour, Dylan o Cohen abbiano aiutato Guccini, che pur del verso di Dante si mostrava esperto, ad avvicinarsi a sonorità e prosodie ben distanti dalle regole della cosiddetta "mascherina" (10), possiamo senz'altro affermare che il confronto con questi autori – tra accettazione e negazione – sia stato certamente da stimolo per alcuni cantautori a riesplorare quegli usi linguistici propri delle rispettive terre d'origine riportando il regionale, il locale, il dialettale al centro del fenomeno scrittoriale della lingua di canzone.

L'articolo che segue vuole dimostrare, attraverso l'analisi di alcuni celebri casi studio, come tutto ciò sia avvenuto e in che modo i diversi esiti si siano fatti strada nel complesso panorama musical-letterario della canzone d'autore italiana.

Regionalismi e dialetti

Sulla base di quanto premesso, l'adozione di regionalismi e soprattutto del dialetto nella canzone post-modugnana (11) si può interpretare come il frutto di una precisa volontà di scrittura, non più di una scelta obbligata. I cantautori della generazione in questione, come si è detto, conoscono l'italiano molto bene, lo parlano agilmente, ne padroneggiano le criticità scrittoriale e si interfacciano con la tradizione letteraria in forme e metri. Questo è frutto di una tendenza generale in cui: «il diffondersi della capacità di capire e parlare l'italiano non ha affatto ucciso i dialetti: li ha, anzi, rivitalizzati [...] il dialetto ha guadagnato nuovi spazi e nuove funzioni: da spia di una presunta ignoranza, è diventato un segnale di confidenza, emotività, ironia anche nell'uso di persone che conoscono bene l'italiano (12)». Da qui una scrittura più libera da pregiudizi linguistici: «non ci si sforza più di ricreare una pronuncia neutra (diciamo pure dialettofobia) e ci si abbandona, probabilmente anche di proposito, alla spontaneità, a vantaggio di una pronuncia che non si vergogna delle coloriture regionali: romano di Venditti, genovese di De André, modenese in Guccini (13)».

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta – anni in cui la diffusione dell'italiano via radio e televisione stava contribuendo a italianizzare ulteriormente un folto numero di parlanti: «nel 1974 la quota di chi dichiara di parlare soltanto il dialetto è ormai ridotta al 29% (14)» – alcuni autori di canzoni, già consapevoli dei confini linguistici tra forme dialettali e nazionali, erano soliti giocare proprio con lo scarto tra un italiano più colto e letterario e quello parlato e popolare. Si pensi, su tutti, al duo Jannacci e Gaber e il loro uso del dialetto o di regionalismi a scopi satirici orientato verso una «rappresentazione tragicomica di figure di emarginati nella Milano popolare degli anni Sessanta (15)». Qui, in un'Italia ormai per buona parte italianizzata e raggiunta dalla televisione, la distanza tra il mondo 'popolare', autentico, genuino e talvolta identificato con la marginalità sociale e il mondo della 'cultura alta', nazionale, freddo, dominante e dedito al progresso erano rappresentabili plasticamente e iconicamente proprio attraverso discrete opposizioni diatopiche e diastratiche.

Dall'altro lato della medaglia si deve rilevare la tendenza in altri cantautori – come si è visto molto più legati a un armamentario scrittoriale 'canonico' – a inserire, qui e lì, espressioni locali estremamente riconoscibili come regionali o dialettali, per identificare territorialmente la propria provenienza geografica, marca di autenticità rispetto a un sistema produttivo che li inglobava come prodotti seriali. I «danè» di *Luci a San Siro* così come i «vecchi mberiaghi» di *Bologna*, infatti, stabiliscono coordinate geografiche ben precise: la milanesità di Vecchioni e le frequentazioni bolognesi di Guccini.

In generale: «l'irrobustimento della presenza del dialetto nella canzone sembra esprimere la rivendicazione delle proprie radici, il riverbero di nuove correnti sociali sull'innalzamento di steccati socioculturali e linguistici (16)». A tal proposito, ci pare opportuno citare il caso di due brani, piuttosto insoliti nella scrittura raramente totalmente dialettale, in due cantautori 'colti' come Vecchioni e Guccini, ovvero: *Mond lader* in milanese per il primo e *Natale a Pàvana*, scritta in

pàvanese per il secondo. Si tratta in entrambi i casi di canzoni scritte in tarda età dai rispettivi cantautori e ruotano, sebbene in modo molto diverso, sul tema centrale delle proprie radici geografiche.

Se in Guccini il tema è stato dichiaratamente rivendicato(17) in vari luoghi, in Vecchioni sono proprio le canzoni dialettali a riaffermare, contestualmente, le proprie origini napoletane. Se in *Lettera da Marsala* e *O primm'ammore* l'alternanza di italiano e napoletano rende piuttosto chiaro il legame, in *Mond lader* è interessantissimo la sezione: «*Sarò anche il figlio di on terron / ma rièssi nò a vèss on coion / e intant me brusa el bus del cuu... e marameo*». Qui le proprie origini meridionali vengono richiamate testualmente, per contrasto, attraverso l'espressione di un perfetto dialetto milanese. Luogo di rivendicazione delle proprie origini, quelle pavanesi – e parziale negazione di altre, quelle modenesi – è invece *Natale a Pàvana* di Francesco Guccini. Il refrain finale in particolare sembra suggerire tale doppia dichiarazione di appartenenza: «*L'era, l'era ca' mia / I ero torna' a ca' mia / Al me fiumme, ai mée monti, al mé mondo / E Modna, e la só torre, l'eran armaste un sogno / Soltanto un brutto sogno, che al Limentra / Con la piéna d'inverno / A l'portava via*». Come riportato dallo stesso autore dei versi: «L'ho cantato nel dialetto pavanese ormai scomparso [...] Era una poesia che avevo scritto in risposta a un amico che sosteneva la mia origine modenese(18)». Un dialetto ormai morto, dunque, serve alla legittimazione delle proprie radici pavanesi e allo stesso tempo alla definitiva separazione da Modena.

A tali esempi di uso del dialetto come marcatore geografico, sociale e culturale molto forte, si vuole ora comparare il caso, ben più complesso, di un cantautore molto più sorvegliato nella lingua come è stato De André. Prima dei suoi lavori totalmente dialettali, il genovese aveva preso 'in prestito' modi di dire, cantare ed espressioni da dialetti o regioni diverse da quella di provenienza. La prima attestazione di un uso – se non propriamente dialettale quantomeno regionale – si può riscontrare nel brano *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*. Si tratta di una canzone scritta seguendo la maniera di un italiano letterario estremamente vicino alla tradizione da ogni punto di vista (sillabico, prosodico, lessicale) che rientra perfettamente nei vincoli della mascherina pre-modugnana (apocope della parola a fine verso; usi di arcaismi; ridondanza di monosillabi). La canzone presenta l'alternanza di più livelli narrativi: quello diegetico del narratore e quello della mimesi costituito dal dialogo tra i due protagonisti, cioè Re Carlo e la giovane fanciulla cui il campione dei cristiani impone la propria autorità pretendendo favori sessuali. Il lessico affettato e la patina arcaizzante della canzone restano costanti e pressoché inalterati per tutta la propria durata, senza distinzione di sorta tra la voce narrante e quella dei personaggi. Le scelte metriche e linguistiche, inoltre, sono dovute alla volontà dell'autore di queste liriche – non De André ma Paolo Villaggio – impegnato in una sorta di parodia del genere della pastorella. A marcare una distinzione, dunque, che potremmo definire diastratica e diatopica tra i personaggi, è soltanto l'esecuzione di quei versi nella loro forma cantata. Se a Re Carlo, nella sua pomposa e un po' ridicola veste istituzionale, De André attribuisce una pronuncia in italiano neutro, nazionale; la voce della pulzella, soprattutto nel finale, viene cantata con una pronuncia marcatamente regionale. Non si tratta di un dialetto, o perlomeno di nulla che possa essere evinto dalla sola lettura del testo in perfetto italiano: «*Deh! Proprio perché voi siete il sire / fan cinquemila lire, è un prezzo di favor*», ma di uno specifico modo di articolare le parole(19). La pronuncia di De André cerca di replicare, un po' alla buona, alcuni fenomeni sparsi del consonantismo e vocalismo centro-settentrionale: la pronuncia della "s" di "sire" la "c" di "cinque" e l'apertura vocalica della "o" in "Favor". Sebbene negli intenti scherzosi e satirici della canzone, la lingua locale è utile a dare voce a specifici strati sociali. De André ha bisogno di 'dialettizzare' l'italiano della pulzella alla fine della canzone per marcare bene alle orecchie degli ascoltatori che si tratti di una prostituta.

Un caso non dissimile, sempre in De André è quello di *Avventura a Durango*. La canzone è una riscrittura della *Romance in Durango* di Bob Dylan, pubblicata in *DESIRE* (1975). Nell'originale del premio Nobel americano si alternava l'uso dell'inglese e dello spagnolo: l'inglese era utilizzato per la narrazione dei fatti di cui si parla nel testo, lo spagnolo per dar voce ai protagonisti della canzone stessa, cioè una coppia di giovani in fuga dopo che il lui della coppia aveva commesso un omicidio. Nella riscrittura di De André la contrapposizione si ripropone nell'alternanza di un non ben definito dialetto meridionale – «*Nun chiagne Maddalena / Dio ci guarderà / E presto arriveremo a Durango / Strigneme Maddalena / Sto deserto finirà / E tu potrai ballare o' fandango*(20)» – e dell'italiano.

Nello specifico, l'italiano viene utilizzato in luogo dell'inglese, in quanto diegesi, lo pseudomeridionale in luogo dello spagnolo, in quanto mimesi. Questo caso, forse anche più di quanto non avvenga in *Carlo Martello* marca una specifica funzione demandata al dialetto da De André, quella di lingua-icona: il dialetto è espressione di un determinato strato socioculturale ed è una rivendicazione delle istanze di questo medesimo strato, che sia una prostituta a chiedere il conto per le sue prestazioni offerte a Re Carlo o due criminali in fuga sul confine tra America e Messico, dove i confini geografici sono ridisegnati in una prospettiva nazionale di dialettica italiano/dialetto o, come accadrà più avanti, dialettica nord Italia/ sud Italia.

Sotto questa prospettiva potremmo leggere il dialetto come una vera e propria scelta di campo: una lingua che rappresenti una e più storie, siano queste di incontri o separazioni, sia un macrocosmo o microcosmo, sia globalità contro identità. Tale prospettiva si fa particolarmente marcata soprattutto nella struttura dell'album *LE NUVOLE* (1990), dove l'unico dialetto del nord, alluso nello pseudotirolese di *Ottocento* – «*Eine Kleine pinzimonio / Wunder matrimonio / Krautem und Erbeeren / und patellen und arsellen*» – è affiancato a un italiano estremamente affettato, e ha la funzione di rappresentare, a detta dell'autore: «un modo di cantare falsamente colto, un fare il verso al canto lirico suggeritomi dalla valenza enfatica di un personaggio che più che un uomo è un aspirapolvere: aspira e succhia sentimenti, affetti, organi vitali e oggetti di fronte ai quali dimostra un univoco atteggiamento mentale: la possibilità di venderli e comprarli. La voce semi impostata mi è sembrata idonea a caratterizzare l'immaginario falso romantico di un mostro incolto e arricchito(21)». Di contro, in quell'album, troviamo l'italo-napoletano di *Don Raffae*'; il napoletano tradizionale di *La nova gelosia*; il gallurese di *Monti di Mola* e il genovese di *Mégu Megùn e Â çimma*. Nonostante la collocazione ligure, come si vedrà meglio più avanti, De André era solito considerare il genovese come un idioma del sud – mediterraneo, nello specifico – non una lingua del nord.

Italiano, canto pop e problemi prosodici

Quanto detto fin qui riguardo l'uso di forme dialettali nella canzone d'autore è da considerare all'interno di un'analisi sociolinguistica operata implicitamente ma consapevolmente dagli autori citati della seconda generazione. Non si può non rilevare, tuttavia, contestualmente all'uso del dialetto come lingua-icona, la tendenza alla scrittura dialettale come escamotage per superare i limiti prosodici della lingua italiana. Nella prospettiva di un avanzamento attardato verso il colloquiale della lingua di canzone ci si è concentrati sinora soltanto su aspetti relativi al lessico o alle varianti diatopiche, diastratiche e diafasiche deliberatamente adottate dai cantautori. Tuttavia, il vero e proprio ritardo rispetto a un italiano vivo e colloquiale della lingua di canzone è legato alle caratteristiche proprie dell'italiano e della sua prosodia. L'italiano della poesia, quello di cui per secoli si è sostanziata a lingua di canzone, ha avuto vita relegata alla 'carta', alla forma scritta e non cantata. L'eccezione più significativa a questa forma è stata quella del canto lirico e melodrammatico che per secoli ha rappresentato l'unico riferimento per una canzone in lingua italiana, pur basandosi marcatamente, a sua volta, sulla lingua della letteratura canonica. I testi di cui si è sostanziata per anni la lingua italiana non sono stati pensati per essere cantati e, anche quando legati a specifiche norme metriche, godono di una certa libertà prosodica che la canzone in realtà non può avere. Si pensi ai frammenti volgari di Petrarca, sul cui modello linguistico e letterario posa buona parte della lirica in lingua italiana, nei suoi testi gli accenti: «si dispongono liberamente e il fluire del ritmo [...] cambia di strofa in strofa(22)». Ma anche prendendo a modello un autore più tardo come Montale, egli: «può rinunciare del tutto alla regolarità strofica e comporre ogni verso come preferisce, anche se sceglie di mantenere chiare tracce del sistema tradizionale e usa spesso endecasillabi e settenari(23)». La lingua della canzone *popular* invece, ha bisogno di regolarità metrica e non gode delle medesime 'libertà' concesse all'italiano scritto: la musica che accompagna il testo conta il tempo in battere e levare con accenti musicali regolari che devono coincidere, nella maggior parte dei casi, con gli accenti delle sillabe del testo della canzone. Le criticità sono aggravate anche dalla struttura armonica della maggior parte delle canzoni coeve: solitamente la nota tonica della linea melodica è posta alla fine della strofa e deve coincidere,

dunque, con l'ultima emissione vocalica, ovvero con l'ultima sillaba accentata, corrispondente all'ultima nota cantata. In virtù di ciò, in italiano l'ultima parola cantata, contenente l'ultima sillaba del verso o della strofa, deve essere tronca. L'italiano, tuttavia, è carente proprio di parole tronche e sono stati proprio gli autori di canzoni, per decenni, a farne le spese, vedendosi limitata la propria libertà di scrittura rispetto a quanto non accada per la letteratura in forma scritta, anche se in versi. Fabrizio De André notava, ancora alla soglia degli anni Novanta, come scrivere in italiano canzoni fosse:

difficile tecnicamente, perché le esigenze della metrica ti rendono necessaria una gran quantità di parole tronche che in italiano non ci sono, o comunque non abbondano. A questo punto ti vedi costretto, per garantire la qualità estetica del verso, a cambiare addirittura il senso di quello che vuoi dire.(24)

Al di là dell'aspetto meramente formale e dei vari *escamotages* adottati dagli autori di canzoni per superare i limiti prosodici imposti dalla carenza di parole tronche in italiano, l'aspetto più interessante della dichiarazione di De André è relativo alla necessità dei cantautori di cambiare il contenuto dei versi, oltre che la composizione formale degli stessi. Non è un caso che un simile limite, proprio negli stessi anni dell'affermarsi della seconda generazione dei cantautori – tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta – si fosse riproposto con maggior urgenza quando la canzone americana, inglese e francese degli stessi anni giungeva in Italia fornendo dei modelli nuovi cui fare riferimento. Le canzoni in lingua inglese su tutte proponevano il problema del difficile confronto tra l'isocronia sillabica dell'italiano e l'isocronia accentuale propria dell'inglese. In inglese il tempo delle canzoni viene solitamente contato sugli accenti, non sulle sillabe: «non importa se fra un accento e un altro ci sono una o due sillabe non accentate: il tempo di esecuzione tende a restare lo stesso(25)». A ciò si deve sommare la totale sovrabbondanza di monosillabi e tronche tipiche tanto dell'inglese che del francese, che permettono di concludere più facilmente il verso e la strofa sulla tonica richiamando il principio sopra citato.

Dunque, ai problemi interni alla prosodia in lingua italiana nella canzone si è aggiunto, a partire dalla metà degli anni Sessanta, l'enorme successo commerciale proprio di molti brani in lingua inglese, imponendo cambiamenti anche alla canzonetta di consumo, quantomeno su un piano formale.

Un filone del tutto singolare che intreccia la storia della lingua italiana a quella della canzone angloamericana è quello delle traduzioni, talvolta operate e cantate da autori o gruppi italiani – su tutti i *Beat*, ma si pensi anche a De André e la precedentemente citata traduzione di *Romance in Durango* di Dylan, o le traduzioni da Brassens e Brel – in altri casi pensate dalle case discografiche per presentare artisti stranieri al mercato italiano facendoli cantare nella lingua nazionale. Per fare qualche esempio si richiami alla mente *Con le mie lacrime* dei Rolling Stones a partire dall'originale *As Tears Go By* e il caso estremo della traduzione in italiano di *Space Oddity* di David Bowie. Qui, nella traduzione operata da Mogol, il contenuto dell'intera canzone veniva stravolto del tutto per adattarlo al cantato della lingua italiana. Si pensi al *refrain* della canzone, dove in luogo di: «*This is Ground Control to Major Tom / You've really made the grade / And the papers want to know whose shirts you wear / Now it's time to leave the capsule if you dare / This is Major Tom to Ground Control / I'm stepping through the door / And I'm floating in a most peculiar way / And the stars look very different today*» ritroviamo, cantata dallo stesso Bowie: «*Dimmi ragazzo solo dove vai / Perché tanto dolore? / Hai perduto senza dubbio un grande amore / Ma di amori è tutta piena la città / No ragazza sola, no no no / Stavolta sei in errore / Non ho perso solamente un grande amore / Ieri sera ho perso tutto con lei*», con totale negazione del significato primo della canzone. Massimo Germini – storico chitarrista e coautore de brani di Roberto Vecchioni – spiega come molti autori, tra cui lo stesso Vecchioni, avessero derivato la capacità di adattare concetti molto complessi a forme metriche non facili proprio a partire da tale esperienza delle traduzioni:

Il prof [Vecchioni] ha una capacità di maneggiare la lingua italiana unica, scaturita dalla sua formazione ma anche dalla pratica nei primi anni della sua carriera di scrittore di canzoni. Negli anni Sessanta, girava le case discografiche per riportare in italiano i testi di autori internazionali.

Non traduceva davvero, lui ascoltava quei suoni e li riadattava in parole che avessero un senso in italiano ma che non avevano nulla a che vedere con i significati originali.(26)

Tuttavia, se i casi appena citati costituiscono una parte marginale della scrittura di canzoni in lingua italiana, l'enorme influenza degli *chansoniers*, del mondo *beat* dei *folksingers* americani e della musica pop proveniente da oltremarina o oltreoceano, ha complicato ulteriormente il quadro della scrittura *ex novo* di canzoni in italiano, soprattutto quando gli autori si trovavano a dover adattare una lingua italiana, già in difficoltà nella scrittura canzonettistica, a generi musicali abituati a tempi contratti e isocronie accentuative. Nel tentativo di imitare queste forme musicali, commentava Francesco Guccini, molti autori di canzoni hanno rasentato forme di scrittura ai limiti della significazione, a favore del cosiddetto "rock demenziale"(27): «La lingua italiana mal si presta alle scansioni ritmiche del blues e del rock. Altrimenti si finisce per scrivere "il tuo bacio è come un rock dadada con lo shock, dadadada con lo swing, blablabla big pong ping"(28)», con chiaro riferimento a *Il tuo bacio è come un rock* di Adriano Celentano.

Già De Mauro, infatti, aveva sottolineato alcune forzature nell'adattamento dell'italiano a tali forme metriche e ritmiche, con conseguente tendenza a ridurre di molto la varietà di scelte da un punto di vista linguistico ed espressivo della canzone d'autore stessa. Tra questi ricordiamo: la ridondanza della «prima persona singolare»; la riduzione dell'interlocutore al «tu, il compagno o la compagna, qualche volta un oggetto o luogo idealizzato(29)». Tale tendenza è da attribuire anche alla forma dialogica, quasi teatrale e parlata di molte canzoni, tuttavia, non si può notare come la presenza degli "io", "te", "tu" e altri monosillabi rappresenterebbe «semplicemente un modulo omologo alle interiezioni, agli "yeah", agli invidiabili mono-bisillabi trionfanti nella musica – e nella lingua – anglo-americana(30)». Discorso analogo potrebbe essere fatto per l'uso di nomi tronchi, l'abuso dell'indicativo futuro, l'aggiunta di zeppe per allungare la sillaba, l'apocope forzata a fine verso (la celeberrima forma "fior/amor") o l'enjambement per forzare l'accentazione dei versi sull'ultima sillaba(31). Non di rado, tuttavia, alcuni cantautori hanno tentato di innovare la lingua sfruttando proprio il rapporto con quelle straniere, in particolare nella creazione di rime singolari, in cui la parola presa in prestito viene italianizzata nella pronuncia, cioè a dire pronunciata secondo l'accento e i fonemi propri dell'italiano per forzare la rima. Si pensi, per esempio: "Gaeta/ Toyota"(32), "Freud/ Loyd"(33), "Sturm un drang/ Bang"(34) in Vecchioni; o "Clark/Tram"(35), "autogrill/tir"(36); "Seven-up/ Pubblicità"(37) per Guccini.

“Meglio il dialetto”

Una delle modalità che gli autori hanno adottato nel tempo per superare le difficoltà prosodiche dell'italiano in forma canzone, soprattutto su forme musicali di derivazione non italiana (pop, rock, blues, folk, ecc.) è stato il cambio di lingua, in favore dell'uso del dialetto.

Se, come si è visto nel relativo paragrafo, la scelta dei dialetti è spesso legata al valore iconico attribuito a tali lingue, è innegabile che nel panorama di maggior libertà scrittoria della canzone della seconda generazione di cantautori italiani, il dialetto sia stato utilizzato anche in quanto strumento compositivo di versi in musica. Claudio Baglioni ha chiarito in modo piuttosto inequivocabile il concetto in una sua dichiarazione in merito:

L'italiano è del tutto inadatto a essere cantato e basta guardarsi i libretti d'opera per convincersi di certe complicazioni: certo, i cantanti lirici si esprimono in maniera talmente strana da farci appassionare alle loro arie, ma è vero che molti testi sono raccapriccianti. La nostra è una lingua senza tronche, polisillabica: il sogno di molti di noi sarebbe cantare in altre lingue e non è un caso che certe volte *funzioni meglio il dialetto*, che viene dalla strada, è più asciutto e comunicativo.(38) [corsivo mio]

Prima di parlare delle scritture di brani inediti in dialetto, a rimarcare il concetto della maggior spendibilità del dialetto nella canzone coeva sono le tanto difficili traduzioni operate da autori italiani di brani scritti in altre lingue. Se Vecchioni, come si è visto, negli anni Sessanta si limitava a imitare foneticamente le lingue straniere, desemantizzandone il testo originale, si potrebbe opporre

il caso di Fausto Amodei, protagonista di un'interessante riscrittura della canzone *El mécréant* di Brassens. Traducendone il titolo, *El miscredent*, così come il resto del testo in dialetto piemontese, la traduzione risulta estremamente fedele agli intenti d'autore iniziali, inoltre, prosodicamente il brano mantiene la medesima scansione del francese per buona parte dei versi. Ancor più interessante – proprio per la distanza geografica di partenza tra le due lingue in questione – è la traduzione fatta da Guccini di *La Tieta* di Jean Manuel Serrat. Spiegava il cantautore: «in italiano non si può tradurre, perché il catalano ha delle tronche che in italiano non ci sono. Io l'ho tradotta in modenese perché ho potuto usare le tronche che in dialetto modenese esistono(39)». Si riporta di seguito la prima strofa di *La Tieta* in catalano: «*La despertará el viento / De un golpe en los postigos / Su cama es tan larga y tan ancha. / Y las sábanas están frías / Con los ojos medio cerrados buscará otra mano / Sin encontrar ninguna / Como ayer, como mañana*» e di seguito *La Ziatta* in modenese: «*A la desterà al veint / Con un colp al persian / L'è acsè lèrgh al sò let / E i linzò fradd e grand / Tòt dò i oc' mez e srè / Zercherà n'ètra man / Sèinza catèr nisun / Come aièr, come edman*». Come è evidente alcuni versi sono particolarmente somiglianti, come il primo, ma altri sono abbastanza distanti. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, nella traduzione in modenese non è soltanto la canzone complessivamente a comunicare il medesimo significato di quella in catalano, ma sono i singoli versi a esprimere i medesimi concetti e le medesime immagini. Oltre a ciò, si può notare come la scansione ritmica conferita ai versi dagli accenti del modenese siano in buona parte sovrapponibili a quelli del catalano di Serrat.

Il modenese, come affermato giustamente da Guccini, si presta maggiormente alla scrittura di canzoni, è una lingua parlata, veloce e contratta che permette facilmente l'adattabilità a forme musicali anche non propriamente italiane, come il blues. Nel 1970 Guccini aveva composto proprio un blues, nella forma tradizionale delle dodici battute, *Al Trist* utilizzando il dialetto modenese. L'agilità compositiva è facilmente riscontrabile nelle rime tronche proposte a fine di ogni verso del brano: “piov” rima con “nov”; “l'öss” con “spos”; “pulzein” con “putein” e l'ultima strofa si conclude con “turnee”. Oltre a ciò, ci sono espressioni tipiche del parlato che permettono di utilizzare dei monosillabi, presenti anche in italiano, che comunemente risulterebbero ridondanti nella lingua nazionale. Per esempio, nel verso: «*a-g'ho dmandèe in do t'eret te*», assistiamo al doppio uso della seconda persona singolare del pronome personale “te” come rafforzativo, prima del verso – come comunemente lo si userebbe in italiano – e nel dislocamento a destra a fine del verso stesso.

In un celebre album *live* del cantautore di Pàvana, la canzone era presentata in modo poco ortodosso con queste parole «*Al trist* è una canzone in dialetto modenese, che vuol dire “Il triste”. Chi non capisce, sfiga per lui. Tanto alla radio ascoltate il novanta per cento di musica americana senza capire un cazzo, stasera ascoltate il dialetto modenese con lo stesso effetto(40)». Questo concetto è stato ribadito anche da altri autori della seconda generazione della canzone d'autore: utilizzare il dialetto, più facile, espressivo e – come si è visto paragrafi addietro – portatore di determinati valori simbolici, in opposizione al dilagare della lingua inglese nel panorama musicale nazionale e internazionale.

Utilizzando una definizione più tecnica e autorevole, si potrebbe concludere che le canzoni cantate in dialetto siano qualcosa di simile a quello che Ezra Pound definiva “melopoeia”, cioè lo scrivere tenendo a mente prevalentemente l'aspetto fonetico-musicale delle parole. Diceva Pound: «preferibilmente in una lingua straniera, in modo che il significato delle parole possa rischiar meno di stornare la sua attenzione dal movimento(41)» così che quella parola cantata possa: «essere apprezzata da uno straniero dall'orecchio sensibile, anche se egli ignori la lingua in cui la poesia è scritta. È praticamente impossibile trasferirla o tradurla da una lingua a un'altra, tranne forse per puro miracolo(42)». Nel caso dei dialetti, ovviamente, lo “straniero” sarebbe l'ascoltatore estraneo a quello specifico codice dialettale. È proprio tale aspetto a rendere, pur nella sua non immediata comprensibilità, il dialetto uno strumento tanto universale quanto particolare e locale.

Precedendo di quasi vent'anni il fenomeno delle cosiddette posse, tra i primi cantautori a utilizzare marcatamente il dialetto a tale scopo, con un intero album senza testi in italiano, non si può non citare Pierangelo Bertoli che nel 1978 pubblicava *S'AT VEN IN MEINT* scritto totalmente in sassolese. Ci vorranno altri sei anni per trovare in Italia un lavoro interamente dialettale nel mondo della canzone d'autore, che forse è il più memorabile per esiti (anche sul piano delle vendite) tra quelli

sino ad allora proposti, CREUZA DE MÄ di Fabrizio De André. Partendo da premesse analoghe a quanto detto per Bertoli e Guccini, il cantautore presentava questo lavoro con tali parole:

Ne avevo fin sopra i capelli di sentir parlare di idioma mediterraneo. Sono almeno quindici anni che si utilizza il termine “musica mediterranea” e io dico: “Ma dov'è questa musica mediterranea? Vorrei proprio ascoltarla!”. Allora ho voluto farlo io, questo disco di musica mediterranea. *Ci ho messo cuore e impegno e una buona volta mi sono scrollato di dosso la musica americana.*(43) [corsivo mio]

Il genovese, dialetto in cui sono scritte tutte le canzoni dell'album, non aveva costituito la primissima scelta. De André inizialmente sembrava propenso alla scrittura di un disco dalle atmosfere sarde, più che genovesi: «Dopo l'ultimo album del 1981 nel quale cantavo due civiltà in via di estinzione, i pellirosse ed i sardi, pensavo che il successivo LP avrebbe avuto per tema la Gallura, i pastori sardi, con musiche e vocalità sul tipo dell'“Ave Maria”, una canzone gallurese del 1600. [...] Al momento però della scrittura dei pezzi mi sono accorto di non possedere appieno, nonostante i numerosi anni vissuti in Sardegna, i segreti della lingua gallurese. Sono poi sorte delle difficoltà nell'abbinamento dei testi alla musica(44)». Altrove il cantautore aveva ribadito di «una difficoltà insormontabile di ordine pratico: in Sardegna si parlano tante lingue, dal gallurese al campidanese, dal sardo vero e proprio al catalano. Sarebbe stato impossibile riunirle tutte in un disco(45)».

Per questo la direzione successiva era stata quella di una lingua che Mauro Pagani definiva “multistrato” e “multilingua”, o per dirla con le parole dello stesso De André:

una specie di sintesi di quelli che erano i suoni nel Mediterraneo: suoni non soltanto strumentali, ma anche vocali. [...] una lingua che gli scivolasse sopra; e fra gli idiomi mediterranei, combinazione, ci siamo resi conto che la lingua genovese, con la sua impostazione, con un vocabolario di 1500 termini persiani, turchi e arabi, era quella che più si adattava ad accompagnare questo tipo di musica. Ne è nata una specie di sintesi, di sunto, di quello che potrebbe essere la musica mediterranea.(46)

De André sembrerebbe parlare di una sorta di koinè di varie genti nel mediterraneo che, tuttavia, difficilmente può corrispondere a un unico dialetto locale.

Dialetto o invenzione letteraria? Il caso CRÊUZA DE MÄ

«Ma si tratta proprio di un vero Genovese quello delle canzoni dell'album? E, se sì, di che tipo?», chiedeva nel 1984 per “Alta fedeltà” Walter Gobbi. Questa la risposta di Fabrizio: «Sì, o almeno, nel caso del disco ho utilizzato il genovese codificato del 1700, attraverso i vocabolari. Ho così cercato di utilizzare il genovese puro, il più possibile puro(47)».

Quanto dichiarato dal cantautore, sebbene suggestivo per un immaginario *popular*, risulta un po' forzato linguisticamente. Riguardo gli elementi provenienti da altre lingue presenti nel genovese, inoltre, sebbene una certa varietà di usi linguistici provenienti dal mediterraneo siano riscontrabili nel genovese, non sono presenti in senso assoluto nel genovese così come lo sono in quello cantato proprio da De André nei suoi lavori in lingua dialettale.

Partendo dagli arabismi, nella lingua che troviamo IN CRÊUZA DE MÄ le eco di influenze linguistiche di marcate origini orientali sono assai ridotte. In tutto il disco, infatti, ci sono soltanto quattro termini(48) provenienti in modo chiaro dal mondo arabo: “Sciabeccu”; “Libecciu”; “Tambûu”; e “Sinàn Capudàn Pascià”. È curioso notare come tutte e quattro queste attestazioni si trovino all'interno della medesima canzone: *Sinan Capudàn Pascià*, forse il brano che più ricollega la storia di Genova, e di un genovese, al mondo arabo. Si narra della vicenda di Cicala (“Cigà”), un marinaio genovese catturato nella seconda metà del XVI secolo in uno scontro tra le flotte della repubblica di Genova, al cui comando vi era il padre, visconte Vincenzo, e la flotta turca. Da alcune carte personali del cantautore, piene di appunti per l'elaborazione del testo della canzone, apprendiamo anche quello che potrebbe essere stato uno dei possibili riferimenti letterari logogenetici(49) delle liriche: il libro di Pietro Silva *Il mediterraneo*(50), pieno di fatti storici e aneddoti ascrivibili alla

storia dei popoli del mediterraneo. Non è da escludere che gli esiti linguistici dal mondo arabo presenti in questa canzone possano essere stati suggeriti al cantautore dai suoi studi sulle vicende mediterranee di cui si parla nel disco – come quella di *Sinàn Capudàn Pascià* – più che da singolarissime attestazioni dal genovese del Settecento.

L'impressione è che i dialetti qui riproposti da De André, nella maggior parte dei casi, non si identificano con il parlato reale, né a livello sincronico né diacronico. Si tratta di una lingua ricostruita tramite la consultazione, da parte del cantautore, di vocabolari, lessici, dizionari e altre fonti riprodotte più o meno fedelmente nel testo creato. Non è esatto asserire nemmeno che il dialetto delle canzoni sia una variante diacronicamente arcaica del genovese, e la databilità settecentesca cui faceva cenno lo stesso De André è poco attendibile. Infatti, nelle canzoni convivono, contemporaneamente, diverse varianti diafasiche, diastratiche, diatopiche, diacroniche del genovese, selezionate senza altro criterio linguistico che non sia l'adattabilità al canto. Nella canzone *Crêuza de mä*, ad esempio, il verso: «*cose da beive cose da mangiä*», il verbo “bere” è indicato con la forma “beive”, più arcaica rispetto al recentemente utilizzato “beje”(51), dove il suono semiconsonantico indicato con la “v” non è più presente. Incomprensibile alla maggior parte dei genovesi potrebbe risultare anche la parola “Cumbi” che sta per “Colombi”, la cui unica attestazione è presente sul *Nuovo Vocabolario Genovese*(52) consultato da De André ma fermo al 1951, suggerendo che si tratti di una forma, se non arcaica, certo rara. Discorso simile si potrebbe fare per il termine “Diu” per indicare “Dio”, che nel moderno *Vocabolario delle Parlate Liguri*(53) viene riportata come presente nell'uso corrente ma non troppo d'uso colto. Quest'ultimo caso ci mostra, inoltre, come la scelta di una variante più datata diacronicamente o più rara diafasicamente non escluda in altri luoghi la presenza di sinonimi di più recente e comune utilizzo. Ad esempio, per “Dio” in “Sinaàn Capudàn Pascià”, troviamo – nel verso “*Giastemmandu Mumä au postu du Segnü*” – la più comune attestazione “Segnü”. Proseguendo nella disamina, tra gli arcaismi troviamo il particolare uso del plurale italianeggiante “osse” – nel verso “*pe sciugà e osse da u Dria*” – con la “e” in posizione finale in luogo della “a” dell'italiano ma diversa anche dalla “i” del più recente genovese “osci”(54). È solo in dizionari ottocenteschi – come il *Dizionario Genovese Italiano* del 1851 e nel *Vocabolario Genovese-Italiano* di Casaccia del 1871 – che troviamo attestazione dell'arcaico “osse”(55), quella presente nella canzone. Ci sono poi delle parole pronunciate e scritte come se avessero delle consonanti geminate che nelle forme più recenti sono scempie. È il caso di “ammiäle” (al posto di “amiä); o “mandillä” (al posto di “mandilä”(56)). Tenendo conto delle esigenze del canto, non è improbabile che la scelta di simili varianti morfologico-fonetiche potesse essere dovuta a ragioni metriche, per esempio relative alla necessità di creare una rima, come in: «*E 'nt'a barca du vin ghe naveghiemu 'nsc'i scheuggi / Emigranti du rìe cu'i cioè 'nt'i euggi*».

Non mancano, come si diceva, neanche forme di genovese più recente nella lingua di De André, che in molti casi seguono un percorso opposto a quello visto sopra per le geminate. Non di rado, infatti, vengono scempiati alcuni nessi consonantici che comparivano geminati nelle attestazioni più antiche (si veda “bacan”, “paciugu”, sempre nella *title track* dell'album). Il tratto geminato si trova comunque in alcuni dizionari che riportano forme più datate dei medesimi termini; quindi, non è da escludere che la pronuncia geminata derivi da un dizionario riportanti lezioni più antiche. Inoltre, è probabile che, come nei casi di sopra, la scelta sia stata dovuta soltanto a questioni di metro e ritmo della lingua. Discorso analogo si potrebbe fare per quelle lezioni del tutto arbitrarie nella pronuncia. È il caso del gran numero di “U” turbate simili alla “Ü” francese, per nulla presenti nel dialetto genovese, né recente né arcaico. Per fare qualche esempio: “sciuga”; “frittua”, vengono pronunciate dal cantautore con un suono simile a una [y].

Sulla base di quanto visto, sembrerebbe che in De André si assista al bisogno di creare la sua lingua di canzone, un genovese adatto alle sue esigenze fonetiche e performative, più che a una riproduzione fedele linguisticamente e filologicamente. A dar maggior rilievo a tale natura di questa lingua è un aspetto cruciale legato al rapporto con il genovese parlato dallo stesso De André. In alcune interviste degli anni Ottanta, il cantautore faceva ammenda verso i suoi conterranei con dichiarazioni come: «voglio scusarmi per la mia pronuncia imperfetta. Cosa vuoi, sono tredici anni che non parlo genovese(57)» o «Se trovi delle imperfezioni sono dovute al fatto che da quattordici anni manco da Genova(58)». Testimonianza interessante sulla “particolarità” della pronuncia genovese di Fabrizio De André l'aveva fornita Beppe Grillo, genovese a sua volta, che commentava

con una certa ironia gli usi vocalici del cantautore: «Faber cadeva in qualche trappola. Ogni tanto diceva muaè (“madre”) con la “e” aperta invece che muaé con la “e” chiusa, o muggè e non muggé, ma [...]» - per inciso, l’apertura vocalica in genovese ha valore fonemico – «credo che si portasse dietro anche il retaggio della sua famiglia d’origine. Io lo prendevo in giro: “Faber, guarda che tu il genovese non lo sai”(59)». È lo stesso De André, del resto, ad ammettere che il genovese non fosse la sua lingua madre: «io il genovese non l’ho imparato in casa, ma con gli amici di via Piave, via Nizza e via Trento. In casa mia non si parlava di dialetto, e tra l’altro i miei sono di origine piemontese [...] E così sono stato l’unico in famiglia a parlare il dialetto della propria città(60)». Tutto induce quindi a pensare, come giustamente già asserito da L. Coveri a De André come un vero e proprio alloglotto(61) che si cimenta nella scrittura di una lingua non conosciuta pienamente. Con ciò non si vuole dire che il genovese utilizzato a fine carriera da De André fosse totale frutto della sua invenzione, ma risulta a un’attenta analisi più simile a una lingua letteraria, creata ad arte, che a una lingua vera e viva parlata da qualcuno in qualche luogo e in qualche tempo. Le necessità metriche ed espressive della canzone, che con il dialetto sono già decisamente ampliate rispetto a quanto non accada in lingua italiana, possono spingere, talvolta, l’autore a creare la propria lingua cantabile, in modo non troppo dissimile a come i padri nella letteratura italiana avevano dovuto “creare” la propria, in assenza di un italiano comune. Sebbene i casi studio fin qui proposti rappresentino un campione limitato – auspicando in studi più approfonditi e sistematici in merito altrove (magari proprio sul sassolese di Bertoli, sul romano di Venditti, sul milanese di Jannacci) – si può concludere che il dialetto abbia rappresentato spesso una zona franca per i cantautori di lingua italiana di seconda generazione, talvolta per necessità meramente espressive e identitarie, talvolta per ragioni prosodiche. Per certi versi, è come se gli autori riportati in questo articolo abbiano potuto scrivere davvero liberamente solo attraverso la creazione della propria lingua di canzone, attingendo dalla tradizione locale di provenienza, allontanandosi dalla lingua poetica nazionale, e adattandone le forme e i suoni al metro della canzone e, non di rado, ai ritmi imposti dalle contaminazioni con generi musicali provenienti da altri mondi linguistici. D’altra parte, in quale altro modo qualunque cantautore avrebbe potuto farla franca giocando a innovare ben oltre l’uso colloquiale la ‘sacra’ lingua di Dante per quelle che a ben vedere «sono solo canzonette»?

Matteo Palombi

Note.

- (1) T. De Mauro, *Note sulla lingua poetica dei cantautori*, in G. Borgna e S. Dessi, a cura di, *C’era una volta una gatta. I cantautori degli anni ‘60*, Roma, Savelli, 1977 p.133.
- (2) *Ibidem*, p. 134.
- (3) L. Coveri, *Le canzoni che hanno fatto l’italiano*, in E. Benucci e R. Setti, a cura di, *L’Italia linguistica: gli ultimi 150 anni: nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Firenze, Le Lettere, 2011, XIII, p. 228.
- (4) A. Bandettini, *Intervista a Francesco De Gregori: “Ho scritto canzoni strane. Adesso ve le spiego”*, in “La Repubblica”, 8 febbraio 2015.
- (5) W. Gobbi, *Il cantautore ha un cuore antico. Intervista a Fabrizio De André*, in “Tutto”, giugno 1984.
- (6) L. Zuliani, *L’italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2020, p.79,
- (7) Il caso specifico rappresenta più un unicum che una tendenza ricorrente: trattasi di perfetti endecasillabi – scritti prima della musica al punto da rendere talvolta difficile l’adattabilità al canto – con schema rimico incatenato (la cosiddetta ‘rima dantesca’) e parole piane a fine verso, estremamente rare nelle canzoni ma diffusissime in tutta la tradizione lirica in lingua italiana.
- (8) F. Sabatini, *L’italiano dell’uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. Holtus e E. Ratke, *Gesprochenes italienisch in geschichte und gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1985, p.156.
- (9) *Op. cit*
- (10) G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 33-38.
- (11) G. Serianni, G. Borgna, *La lingua cantata. L’italiano nella canzone d’autore dagli anni 30 ad oggi*, Roma, Garamond, 1995, pp. IV-V.
- (12) G. Antonelli, *Il museo della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 2018, p.117.

- (13) Telve Stefano, *Il modello linguistico orale/ parlato nella canzone italiana contemporanea*, in “Annali Online di Ferrara”, Lettere Vol. 1, 149/167, 2008, pp. 3-4.
- (14) G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, cit., p. 28.
- (15) E. Picchiorri, *La satira di Enzo Jannacci tra dialetto e italiano colloquiale*, in “L’illuminista. Rivista di cultura contemporanea”, num. 59-61, XXII, 2021: 299.
- (16) S. Nobile, *L’italiano della canzone: una prospettiva sociolinguistica*, in S. Gola, a cura di, *L’italiano che parliamo e scriviamo*, Firenze, Franco Cesati editore, 2019, pp. 35-36.
- (17) Con riferimento all’opera centrale per la poetica di Guccini, RADICI del 1972, oltre che al discorso di fondo della poetica della decenza quotidiana propria delle sue umili origini. Si consiglia di approfondire in P. Talanca, *Fra la via Emilia e il West*, Milano, Hoepli, 2019.
- (18) F. Gigante, *Francesco Guccini: ‘Non tornerò sul palco’*, in “Reggio Sera”, 14 novembre 2019.
- (19) Si badi, è da prendere come esempio la versione pubblicata in VOLUME I, in cui simili tratti sono sensibilmente più marcati di quanto non sia nell’originale in 45 giri del 1963.
- (20) Dove l’originale recitava: «*No llores, mi querida /Dios nos vigila / Soon the horse will take us to Durango / Agarrame, mi vida / Soon the desert will be gone / Soon you will be dancing the fandango*».
- (21) G. Susanna, *Intervista a De André*, in “Music”, autunno 1990.
- (22) L. Zuliani, *L’Italiano della canzone*, cit., p.: 16
- (23) *Ibidem*, p. 17.
- (24) C. Romana, *Amico Fragile. Fabrizio De André*, Milano, Sperling & Kupfer, 1991, pp. 133-136.
- (25) L. Zuliani, *L’italiano della canzone*, p. 21.
- (26) M. Palombi, a cura di, *intervista a Massimo Germini*, Roma, 10/02/20.
- (27) «Non che la canzone italiana non avesse intercettato prima di allora un filone umoristico e satirico (basterebbe ricordare una canzone degli anni Trenta come “Maramao perché sei morto?”, i brani di Ettore Petrolini o quelli di Fred Buscaglione)», in S. Nobile, *L’italiano della canzone: una prospettiva sociolinguistica*, in S. Gola, a cura di, *L’italiano che parliamo e scriviamo*, Firenze, Franco Cesati editore, 2019, pp. 34.
- (28) “tecredos”, 4/05/2013, *Francesco Guccini- Il laureato*, 1995, Video, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=sAbfFCg7lLo>, ultima consultazione 17/07/2023.
- (29) T. De Mauro, *Note sulla lingua poetica dei cantautori*, in G. Borgna e S. Dessi, a cura di, *C’era una volta una gatta. I cantautori degli anni ‘60*, Roma, Savelli, 1977 p.137.
- (30) P. Gatto, *Il sesso, la donna, l’amore nella canzone italiana dal 1900 ai nostri giorni*, Firenze, D’Anna, 1977, p. 100.
- (31) G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 40.
- (32) R. Vecchioni, “Dentro gli occhi”, da HOLLYWOOD HOLLYWOODS, CGD, 1982.
- (33) R. Vecchioni, “Voglio una donna”, da CAMPER LIVE, EMI, 1992.
- (34) R. Vecchioni, “Sei nel mio cuore”, da IO NON APPARTENGO PIÙ, Universal, 2013.
- (35) F. Guccini, “Via Paolo Fabbri 43”, da VIA PAOLO FABBRI 43, EMI, 1976.
- (36) F. Guccini, “Autogril”, da GUCCINI, EMI, 1983.
- (37) F. Guccini, “Autogril”, da GUCCINI, EMI, 1983.
- (38) C. Baglioni, *Le sue amarezze. Le sue gioie. I suoi sogni. Claudio Baglioni si confessa dalla cattedra*, in “Epoca”, 7 aprile 1996.
- (39) F. Guccini, *Le mie canzoni nate in una notte*, in “Il Fatto Quotidiano del Lunedì”, 17 novembre 2014, p. 7.
- (40) F. Guccini, “Al Trist”, da QUASI COME DUMAS, EMI, 1988.
- (41) E. Pound, *Opere Scelte*, Milano, Mondadori, 1997, p. 935.
- (42) *Ibidem*, p. 935.
- (43) F. Brighenti, *Il poeta genovese stavolta canta Genova, ma solo in genovese*, “Il Lavoro”, 2/03/1984.
- (44) F. Bamardo, *Ritorno a Genova*, in “Il Gazzettino”, 13/03/1984.
- (45) S. Tenedini, *Noi, la musica, la natura e poi...*, in “Bolero”, 2/05/1984.
- (46) F. Zanetti, C. Sassi, “Fabrizio De André in concerto”, Giunti Editore, Firenze 2008, p.87.
- (47) W. Gobbi, *Intervista a Fabrizio De André*, in “Alta Fedeltà”, giugno 1984.
- (48) Come dedotto dallo studio sul genovese di De André compiuto da A. Podestà e riportato in sintesi in A. Podestà, *Fabrizio De André. In direzione ostinata e contraria*, Genova, Zona, 2001, pp. 88-89.
- (49) Per “logogenesi” e “patogenesi” nella canzone si rimanda a S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2020.
- (50) Riportato in M. Fabbrini e S. Moscadelli, inventario a cura di, *Archivio d’autore: le carte di Fabrizio De André*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali direzione generale per gli archivi, 2012, p. 108.
- (51) Attestato in *Vocabolario ligure storico-bibliografico*, Savona, Società savonese di storia patria, 2002, vol I, p.176.

- (52) Stando a A. Paziienza, *Fabrizio De André. In direzione ostinata e contraria*, Genova, Zona, 2001, p. 87.
- (53) *Ibidem*, pp. 87-89.
- (54) *Vocabolario ligure storico-bibliografico*, Savona, Società savonese di storia patria, 2002, vol 2, p.190.
- (55) *Vocabolario genovese-italiano. Compilato per la ptima volta da Giovanni Casavia*, Genova, Tipografia dei ratelli Bugano, 1871, p.332.
- (56) Il tratto geminato si trova comunque in alcuni dizionari che riportano forme più datate dei medesimi termini; quindi, non è da escludere che la pronuncia geminata derivi da un dizionario riportanti lezioni più antiche.
- (57) F. Brighenti, *Il poeta genovese stavolta canta Genova ma solo in genovese*, in “Il Lavoro”, 02/04/1984.
- (58) W. Gobbi, *Il cantautore ha un cuore antico*, in “Tutto”, giugno 1984.
- (59) A. Podestà, *Fabrizio De André. In direzione ostinata e contraria*, Genova, Editrice Zona, 2001; p.34.
- (60) F. Brighenti, *Il poeta genovese stavolta canta Genova ma solo in genovese*, in “Il Lavoro”, 02/04/1984.
- (61) L. Coveri, *Dialetto Rock*, in “Italiano e oltre”, XI, 1996, pp. 134-142.

I VERSI DI GIANNI RODARI IN MUSICA: RIFLESSIONI SUI SODALIZI ARTISTICI CON ANTONIO VIRGILIO SAVONA E SERGIO ENDRIGO

1. Gianni Rodari, la poesia e la filastrocca

In questo contributo affronterò la presenza della poesia di Gianni Rodari nella *popular music* italiana del secondo Novecento attraverso due casi specifici: i dischi e le opere di Antonio Virgilio Savona, con particolare attenzione all'album *Filastrocche in cielo e in terra di Gianni Rodari*, del 1973, e *Ci vuole un fiore* di Sergio Endrigo con Luis Bacalov, di poco successivo al precedente (1974)(1).

Innanzitutto, è forse necessaria una rapida premessa relativa all'autore letterario e alla tipologia di repertorio qui affrontati. Gianni Rodari (1920-1980), infatti, è considerato una figura centrale per il panorama pedagogico novecentesco e per la letteratura per l'infanzia, ma – nonostante un'operazione di riscoperta e riscatto ormai consolidata(2) – per questa stessa collocazione non è tra i nomi che balzano alla mente quando si pensi alla poesia e alla letteratura italiane del Novecento *tout court*. In effetti, la sua ricca produzione letteraria, articolata tanto in opere in versi quanto in forma narrativa, e talvolta basata sulla commistione delle due tipologie di scrittura, trova un referente esplicito, diretto e primario nell'infanzia e nel mondo della scuola. Scaturiscono da questo scelte terminologiche, contenutistiche e formali da un lato caratterizzate, soprattutto nella produzione in versi, da una chiara, ma non perciò banale, semplicità di fondo e da un altro connotate tanto da situazioni immaginifiche e fantasiose (si pensi a *La Torta in cielo*, che pure trae il titolo da un modo di dire inglese il cui senso corrisponde grosso modo al nostro “castelli in aria”, in cui un esperimento atomico “mal riuscito” produce un dolce volante di cioccolato scambiabile e in effetti scambiato per un ufo) quanto da riferimenti diretti alla quotidianità, anche annidati nelle situazioni fantastiche ora ricordate.

Sarebbe tuttavia riduttivo, su questa base, considerare Rodari uno scrittore di «serie B», come egli stesso, con una buona dose di autoironia e di sincera umiltà, ebbe a definirsi(3). Tale categorizzazione, infatti, per un verso fa leva su una visione riduttiva e datata della “letteratura per l'infanzia” in sé(4), e per un altro non tiene conto dei caratteri specifici della scrittura e della poetica di quest'autore. Per fare dei semplici esempi, gli scarti logici e fantastici riscontrabili nella sua produzione (si pensi, nuovamente, all'idea stessa della torta nel cielo) risultano estremamente interessanti ad un osservatore attento, sì da evidenziare possibili connessioni fra il mondo rodariano e la poetica tipica di figure chiave non solo della letteratura ma anche della cultura novecentesca quali fra gli altri, per esempio, Pirandello, Magritte e il surrealismo(5).

Impossibile, inoltre, è scindere il piano del Rodari scrittore da quello del Rodari pedagogista, insegnante, operatore culturale. Il primo, infatti, dà voce alle posizioni democratiche – e chiaramente di sinistra – del secondo a proposito della vita sociale e politica, del sapere scolastico, del rapporto fra vita e scuola, della funzione dell'educazione nella società(6).

Una posizione centrale nell'opera di Rodari è occupata, fin dalle primissime pubblicazioni già a fine anni Quaranta, dalla forma della filastrocca. La filastrocca, in generale, è un breve componimento verbale, perlopiù di tradizione orale, rivolto *in primis* al mondo dell'infanzia e spesso scaturito direttamente da esso. Si caratterizza per versi in ritmo scandito, rime e assonanze fra i versi stessi, immagini vivide ancorché non sempre dotate di un vero e proprio senso compiuto. Nella filastrocca, infatti, la componente ritmica e fonica può prevalere su quella del significato logico, con accostamenti sorprendenti fino ad agglomerati di sillabe e fonemi che possono sfociare nel *nonsense*. Tipica della filastrocca è la rima baciata – o al limite l'assonanza – fra i versi, e il loro procedere per coppie secondo un principio binario che in realtà nella filastrocca coinvolge spesso tanto la scansione quanto il susseguirsi dei versi e dei concetti(7).

Un esempio di filastrocca di tradizione orale emblematica dei caratteri succintamente ricordati può essere la seguente, tuttora in uso, pur con ovvie varianti, in varie regioni italiane:

Lucciola lucciola vien da me
Ti darò il pan del re
Pan del re e della regina
Lucciola lucciola vien vicina.

Anche così rapidamente definita, la filastrocca condivide con la poesia – intesa questa nell’accezione più generale e comune – l’organizzazione in versi(8) e la scansione degli stessi secondo schemi ritmici (espliciti o impliciti); a tali elementi, in analogia alle forme poetiche storiche più note e comunemente diffuse, essa aggiunge la presenza di rime o assonanze fra i versi stessi. In termini generali, dunque, la filastrocca può essere ritenuta una forma di manifestazione poetica e di versificazione connotata da semplicità di mezzi e rivolta prevalentemente al mondo dell’infanzia e come tale praticata anche al di fuori dell’ambito di tradizione orale(9). La destinazione infantile, tuttavia, non è esclusiva: con le caratteristiche ora evidenziate, nel corso del secondo Novecento, la forma della filastrocca è stata fatta propria anche da esponenti del mondo poetico italiano come nel caso di Franco Fortini(10).

Recitata spesso con una scansione diretta, per esempio un battito regolare delle mani, la filastrocca si distacca comunque dalla poesia italiana nel momento in cui lo schema ritmico dei versi può svincolarsi dalla corrispondenza biunivoca metro-sillabe, pur con le sue varianti (dialefe e sinalefe *in primis*), sì da prevedere accelerazioni o rallentamenti che, col variare del numero delle sillabe all’interno di ciascuna pulsazione, variano il procedere ritmico della filastrocca stessa(11). Con le sue caratteristiche prevalenti essa si distacca inoltre tanto dalle elaborazioni e dalla complessità di molte forme poetiche della tradizione (p. es. canzone, sonetto, sestina ecc.) quanto da molte sperimentazioni poetiche novecentesche (p. es. neoavanguardia, poesia visiva ecc.), con le quali peraltro può comunque ritrovare forme di convergenza, per esempio nell’attenzione alla componente sonora e nella presenza di spiazzanti scarti logici o d’immagine e senso(12).

Tra le mani di Rodari la filastrocca mantiene la semplicità di fondo tipica del genere ma allo stesso tempo si sviluppa a livello dimensionale e si caratterizza per un contenuto e un messaggio formativo chiaro; quest’ultimo, però, non va inteso in senso moralistico e paternale ma nella direzione dell’invito a una presa di coscienza sia delle storture della società e della necessità di affrancarsene sia del potere liberatorio e costruttivo della fantasia (e financo dell’“errore”)(13). La filastrocca di Rodari, anche quando giocata sul divertimento, diventa dunque strumento mirato intenzionalmente alla riflessione, all’educazione e alla formazione delle giovani generazioni attraverso il senso delle parole, il loro suono, la loro organizzazione ritmica, l’efficacia delle immagini e degli accostamenti spiazzanti. Ciò si riscontra non solo nelle filastrocche che compongono *Filastrocche in cielo e in terra* (forse la *summa* dell’arte di Rodari in quest’ambito)(14), ma praticamente in tutte le filastrocche che egli pubblicò in varie sedi dai tardi anni Quaranta in su(15).

Per questa ragione – oltre che per una più ampia riflessione circa lo *status* della letteratura per l’infanzia nel contesto della letteratura *tout court* e nonostante la parola “filastrocca” campeggi nei titoli stessi di queste raccolte –, risulta oggi sempre più riduttivo confinare la produzione in versi di Rodari nell’alveo della “filastrocca infantile” così come ancora ai nostri giorni di fatto comunemente intesa, e la si può ritenere invece una manifestazione specifica ed autonoma della produzione poetica italiana novecentesca.

2. Il sodalizio con Antonio Virgilio Savona

La poetica di Rodari e la sua attenzione a tematiche civili quali il valore della pace, l’antimilitarismo, l’ingiustizia della sperequazione economica e sociale, la lotta alla povertà e allo sfruttamento del lavoro e dei lavoratori trovano una forte corrispondenza con le istanze proprie della riflessione e della produzione di Antonio Virgilio Savona (1919-2009)(16), così come si delinearono dagli anni Sessanta in poi. Già noto al grande pubblico come “quello con gli occhiali” del Quartetto Cetra, nel corso degli anni Sessanta Savona attraversò una intensa riflessione che lo portò ad affiancare all’attività col Quartetto quella di produttore, curatore di edizioni discografiche e

a stampa di canti popolari, autore di canzoni d'impegno sociale (ma anche rivolte all'infanzia), saggista, cantautore(17).

La sua riflessione si era connotata per la riscoperta del valore delle tradizioni popolari: con l'etichetta dei "Dischi dello Zodiaco", da lui stesso creata, Savona realizzò album di canti popolari e tradizionali come *Le canzoni degli emigranti* (1 e 2; 1970-1971). Fu in tale attività che Savona si avvicinò anche al patrimonio popolare e tradizionale di canti, ninne nanne, conte popolari(18) a destinazione infantile, tanto da realizzare proprio per "I Dischi dello Zodiaco" il 33 giri dal titolo *Cantilene, filastrocche e ninne nanne. Canzoni per bambini tratte dal repertorio popolare italiano* nel 1970. All'operazione contribuì Lucia Mannucci, nota al grande pubblico come "la donna" del Quartetto Cetra e moglie di Savona stesso(19).

L'attenzione al mondo dell'infanzia lo condusse quindi quasi casualmente – perlomeno stando ai suoi ricordi – alla scoperta dei versi di Gianni Rodari. Egli, infatti, avrebbe conosciuto per la prima volta i testi poetici rodariani grazie a un soggiorno a Cernobbio, dove possedeva una seconda casa che era per lui e la famiglia anche una sorta di *buen retiro*. Lì egli riferisce di aver sentito una volta le due figlie di un vicino ripassare tra loro una delle *Filastrocche in cielo e in terra* di Rodari. Quelle poesie lo colpirono e così egli si procurò e lesse la raccolta: la sua copia è da lui stesso datata 1972. La lettura originò l'idea di scrivere delle musiche su quelle rime, o forse addirittura confermò un'intuizione balenata sentendo le piccole vicine. La consultazione dei diari dell'estate 1972 e dello scambio epistolare con Gianni Rodari tra il settembre 1972 e il febbraio 1973 permette comunque di ricostruire giorno per giorno come si arrivò da questa lettura alla pubblicazione dell'album basato sulle filastrocche rodariane e intitolato *Filastrocche in cielo e in terra di Gianni Rodari* (1973)(20). Dai diari del 1972 veniamo a sapere che a fine luglio Savona già lavora all'album. Annota infatti il 27 e il 28, mentre è in vacanza con la moglie Lucia ad Ansedonia: «dopocena scritto qualche melodia per filastrocche Rodari» (27) e «scritte altre melodie» (28). Il 5 agosto, a Cernobbio, scrive «completamento filastrocche Rodari» e pochi giorni dopo (il 10 e l'11) annota di aver registrato assieme a Lucia, sempre a Cernobbio, i provini dei nuovi brani. A questo punto, ad album praticamente più che imbastito, cerca di contattare Rodari per illustrargli il progetto e chiedere le necessarie autorizzazioni. Lo fa prima telefonicamente alla redazione di «Paese Sera» il 17 agosto, ma senza successo, e poi inviandogli una lettera il 18 agosto 1972, in cui – usando il Lei – gli chiede un appuntamento a Roma.

L'incontro si svolge il 6 settembre e ha esito positivo. Annota infatti Savona per quel giorno: «Roma - ore 11 Rodari proposta filastrocche OK». La soddisfazione è tale che, in maniera del tutto insolita, durante la lavorazione di uno speciale televisivo dei Cetra dal titolo *Lei, lui, quello e l'altro*, registrato fra l'11 al 15 settembre e mandato in onda il 1° ottobre sul Canale Nazionale, Lucia esegue in anteprima *La bella addormentata* nella versione scritta da Virgilio(21). Un nuovo incontro con Rodari si tiene a Roma, nella casa dello scrittore, il 26 settembre, e al ritorno, tra Milano e Cernobbio, Savona inizia a lavorare alle parti per il disco. Una nuova lettera a Rodari del 10 ottobre – scritta stavolta usando il tu – si sofferma su aspetti di tipo contrattuale e informa lo scrittore, e così anche noi oggi, che il 3 ottobre sono state registrate le basi di flauto, chitarra e percussioni. Le trattative burocratiche per la pubblicazione, nel frattempo, proseguono serrate e nel mese di ottobre Savona ottiene da Einaudi l'autorizzazione a riprodurre nella copertina del disco il disegno di Munari che già compariva nella copertina del libro. A novembre, infine, l'album è già registrato. La pubblicazione, però, avviene quasi tre mesi dopo, a seguito della decisione dell'editore di far uscire prima il disco cantautorale di Virgilio intitolato *È lunga la strada* e realizzato negli stessi mesi. Finalmente, il 9 febbraio Savona comunica a Rodari l'uscita del disco e gli invia le prime copie. L'album finito (Vedette Records, "I Dischi dello Zodiaco", VPA 8170) riprende 21 filastrocche rodariane per un totale di 19 tracce: in due casi, infatti, una stessa traccia si compone di due filastrocche differenti. Esso si articola nei seguenti brani: Lato A: 1. *L'accento sulla a*, 2. *Il gatto Inverno*, 3. *La scuola dei grandi*, 4. *Teledramma*, 5. *Il gioco dei "se"*, 6. *Ferragosto*, 7. *Sul Duomo di Como*, 8. *Re Federico*, 9. a. *I colori dei mestieri*; b. *Gli odori dei mestieri*, 10. *Pesci pesci!*; Lato B: 1. *Dopo la pioggia*, 2. *Il ragioniere a dondolo*; 3. *Il malatino*; 4. *Il vagone letto*, 5. *Filastrocca impertinente*, 6. *Il giornale dei gatti*, 7. *L'uomo di neve*, 8. a. *Un tale di Macerata*; b. *Un signore con tre capelli*, 9. *La bella addormentata*.

Per evidenziare il senso pedagogico dell'operazione e allo stesso tempo lanciarla a livello commerciale Savona e Lucia Mannucci crearono anche uno spettacolo, il cui titolo oscillava tra *L'accento sulla a e*, come l'album e il libro di Rodari, *Filastrocche in cielo e in terra*. Lo proposero in contesti sociali disparati quali scuole, circoli culturali, parrocchie, Festival dell'Unità. Come il titolo, anche i brani e il loro ordine potevano cambiare. Da una lettera inviata da Savona alla casa discografica il 26 febbraio 1973, inoltre, risulta che Savona aveva chiesto a un'insegnante di far ascoltare alla propria classe il disco appena uscito e di raccogliere poi i riscontri dei bambini rispetto a quell'esperienza al fine di avere anche delle dirette conferme della validità dell'operazione da usare con la casa discografica a sostegno delle strategie di promozione(22).

Le filastrocche dell'album spaziano per carattere e dimensioni. Si va dalla brevità icastica di *Sul Duomo di Como* alla lunghezza di *Teledramma*, una filastrocca sul fenomeno allora incipiente della teledipendenza profeticamente valida ancora oggi per la dipendenza da *smartphone* e *tablet*, che conta ben 19 strofe di quattro versi ciascuna. I temi dei testi selezionati sono quelli tipici della poetica di Rodari: il bene della libertà, il valore etico del lavoro e dell'impegno per gli altri e, soprattutto, la denuncia della guerra, della povertà, della disegualianza sociale o economica. Del resto, Savona stesso, a proposito della successiva *Opera delle filastrocche*, su cui ci soffermeremo rapidamente poco oltre, individua al centro della poetica rodariana proprio due «temi fondamentali, che non sono ritenuti così fondamentali come sono, per colpa di quello stesso meccanismo di rimozione e cancellazione che ci spinge a dimenticare ciò che è sgradevolmente vero. In due parole: la fame e la guerra»(23).

Nel musicare le poesie di Rodari, Savona si attiene a un principio di fondo di carattere strofico: struttura perlopiù i brani disponendo le varie sezioni musicali in cui può articolarsi una canzone sulle strofe del testo verbale, spesso – in coerenza col principio di base della forma strofica stessa – mediante la ripetizione della stessa melodia sulle varie strofe del testo (per chiarire il discorso, un esempio a tutti noto di questa strategia costruttiva può essere *Bella ciao*). Tuttavia, nel far questo, in diversi casi, riorganizza la struttura dei testi verbali stessi rispetto agli originali. In tal modo Savona può mantenere a livello di organizzazione musicale la strutturazione per strofe regolari tipica del genere della filastrocca anche quando non la applica alle strofe originarie delle poesie di Rodari o magari non la rinviene in esse (se ne vedrà subito un esempio)(24).

La consultazione della copia della raccolta rodariana con gli appunti di Savona permette di vedere come egli operi a questo livello fin dal livello progettuale. Un esempio interessante, nella sua semplicità, è la pagina di *Ferragosto*, sulla povertà di chi non può permettersi le vacanze estive: essa mostra che Savona ha individuato il progetto di redistribuzione dei versi ai fini del trattamento musicale già prima della stesura della musica. La filastrocca di Rodari consta di quattro strofe di lunghezza differente (due di sei versi, una di otto e una di due per un totale di 22 versi). Savona, per chiare esigenze musicali, decide di ridistribuire i versi in tre strofe e replicare su ciascuna di esse la stessa melodia. Dato, però, che il numero di 22 versi non consentirebbe una suddivisione in tre strofe uguali, egli decide fin da subito di ripetere i versi 13 e 14, sì da ottenere tre strofe di 8 versi ciascuna. In tal modo, però, compatta anche in una sola strofa un discorso diretto che in Rodari inizia al terzo verso della terza strofa e si conclude con i due versi finali isolati. Per chiarire il discorso penso sia utile offrire al lettore la trascrizione della filastrocca e degli interventi manoscritti di Savona così come compaiono nella sua copia del libro (Tab. 1):

<i>Ferragosto</i> versione di Rodari con numeri e segni inseriti da Savona nella propria copia di <i>Filastrocche in cielo e in terra</i>	<i>Ferragosto</i> versione di A. Virgilio Savona in forma strofica
<p>1. Filastrocca vola e va dal bambino rimasto in città. Chi va al mare ha vita serena e fa i castelli con la rena, chi va ai monti fa le scalate e prende la doccia alle cascate...</p> <p>E chi quattrini non ne ha? Solo, solo resta in città:</p> <hr/> <p>2. si sdraia al sole sul marciapiede, se non c'è un vigile che lo vede, e i suoi battelli sottomarini fanno vela nei tombini.</p> <p>Quando divento Presidente faccio un decreto a tutta la gente; } Ripete</p> <p>3. «Ordinanza numero uno: in città non resta nessuno; ordinanza che viene poi, tutti al mare, paghiamo noi, inoltre le Alpi e gli Appennini sono donati a tutti i bambini.</p> <p>Chi non rispetta il decretato va in prigione difilato».</p>	<p>Filastrocca vola e va dal bambino rimasto in città. Chi va al mare ha vita serena e fa i castelli con la rena, chi va ai monti fa le scalate e prende la doccia alle cascate... E chi quattrini non ne ha? Solo, solo resta in città:</p> <p>Si sdraia al sole sul marciapiede, se non c'è un vigile che lo vede, e i suoi battelli sottomarini fanno vela nei tombini. Quando divento Presidente faccio un decreto a tutta la gente; quando divento Presidente faccio un decreto a tutta la gente;</p> <p>«Ordinanza numero uno: in città non resta nessuno; ordinanza che viene poi, tutti al mare, paghiamo noi, inoltre le Alpi e gli Appennini sono donati a tutti i bambini. Chi non rispetta il decretato va in prigione difilato».</p>

Tab. 1 – *Ferragosto*, confronto fra la versione di Rodari con appunti di A.V. Savona e la versione di A. V. Savona.

Analogia libertà si può riscontrare, all'ascolto del disco, dal punto di vista ritmico-melodico: la trasposizione musicale dei singoli brani può tanto rispettare la disposizione degli accenti dei versi e riprodurre l'andamento che risulterebbe dalla recitazione della filastrocca (per esempio, *L'uomo di neve*, col suo andamento cullante ternario), quanto di fatto occultarla, come avviene per esempio proprio in *Ferragosto* dove Savona inserisce brevi pause fra le parole o i versi, talvolta a metà fra intonazione e ironica recitazione, come del resto tipico del suo stile esecutivo.

Dal punto di vista dell'arrangiamento e della strumentazione, invece, si osserva in particolare il frequente impiego della chitarra in formule ritmico-armoniche scandite (per esempio di V-I) che conferiscono al discorso un tono popolareggiante nelle canzoni più dinamiche e la presenza del flauto e/o dell'organo, assieme alla chitarra in arpeggio, ad accentuare il carattere e di conseguenza l'effetto espressivo dei brani a carattere più melodico (per esempio *Il gatto inverno*, *Pesci pesci*, *Dopo la pioggia*, *L'uomo di neve*). Il tipo di *sound* che ne risulta richiama coeve sonorità e arrangiamenti cantautorali italiani, in particolare di De André(25): non a caso, in una lettera a Rodari del 22 novembre 1978, Savona definisce l'arrangiamento dell'album «“*alla Brass.*”» con ogni probabilità “alla Brassens”, autore peraltro caro non solo a Savona ma anche a De André stesso.

L'aspetto sentimentale viene accentuato dalla frequente presenza, nei brani più melodici, della voce di Lucia Mannucci. A livello generale, infatti, i brani più rapidi e ironici sono perlopiù intonati da Virgilio (che tuttavia interpreta anche un brano come *Pesci pesci*); quelli più lenti e di tipo sentimentale-riflessivo vengono invece cantati prevalentemente da Lucia, che però interpreta anche *Il vagone letto*, una canzone dall'andamento vivace incentrata sull'ingiustizia della sperequazione economica e della povertà. Durante le fasi di promozione dell'album nelle scuole tale distinzione di

massima fu colta immediatamente a livello intuitivo dai bambini. Se ne ha riscontro nei *feedback* dei bambini stessi, laddove, pur nell'apprezzamento per entrambi gli interpreti, alcuni di loro riferiscono di un grande coinvolgimento interiore nelle canzoni di cantate da Lucia. Savona e Mannucci, tuttavia, cantano anche assieme e non a caso è proprio l'intensità del canto a due ad accentuare il carattere malinconico e riflessivo dell'*Uomo di neve* e a scolpire poi con naturalezza la sua amarissima morale: «la neve è bianca la fame è nera / e qui finisce la tiritera».

Savona, dunque, pur in una sostanziale e deliberata essenzialità di mezzi, opera di fatto una 'riscrittura' dei versi rodariani. Se infatti da un lato, in apparenza, il musicista non interviene direttamente sui testi se non, in rari casi, con semplici meccanismi di ripetizione, da un altro lato tende a riorganizzarne la struttura mediante un differente accorpamento dei versi o delle strofe, e attraverso la musica conferisce loro un carattere ora più marcatamente popolare ora più spiccatamente sentimentale che ne amplifica senso ed effetto: se ne ha un esempio nella già ricordata conclusione dell'*Uomo di neve*. La musica, in altre parole, non si aggiunge semplicemente come un rivestimento sonoro alle filastrocche da Rodari ma ne determina una nuova versione attraverso una relazione fra parole e suono – inteso qui globalmente a livello di trattamento ritmico, melodico e armonico, di arrangiamento e *sound* – attuata da Savona caso per caso.

Rodari risulta essere stato quantomai soddisfatto da tale risultato. Lo comunicò a Savona con una lettera del 20 febbraio 1973, dopo aver ascoltato più volte il disco ricevuto una decina di giorni prima. Ne apprezza in particolare la “semplicità”, il “gusto”, il carattere sensibile e rispettoso verso i piccoli destinatari, l'esecuzione vocale, il fatto che niente delle sue parole vada perduto ma anzi ciascuna di esse riceva attenzione e significato. Dell'arrangiamento, poi, apprezza in particolare la presenza del flauto e la capacità della musica nell'insieme di sottrarsi ad ogni banalità(26).

All'esperienza e all'esito positivo di *Filastrocche in cielo e in terra* doveva seguire una nuova collaborazione fra i due artisti. Uno scambio di lettere di fine 1978 mostra addirittura che Savona non solo aveva scelto le filastrocche da trattare ma anche che aveva già definito quali strumenti usare per il nuovo album, tanto da scrivere nella già menzionata lettera del 22 novembre:

Penso di mantenere lo stesso stile “alla Brass” come nel primo disco, variando forse un poco soltanto la formula dell'accompagnamento strumentale. Vorrei impiegare stavolta (oltre all'inevitabile base armonica di chitarra e a qualche percussione) un oboe, un cello, e, per ottenere determinati effetti magici, uno strumento elettronico.

Per parte sua, il successivo 8 dicembre Rodari gli restituì l'elenco definitivo dei brani da includere nel nuovo disco. Vicissitudini di vario genere, in particolare per quanto concerneva i diritti editoriali delle filastrocche(27), ne ritardarono l'attuazione finché non sopraggiunse la morte improvvisa e prematura di Rodari a soli sessant'anni.

Il sodalizio artistico e umano costituitosi fra i due artisti, tuttavia, non finì con essa, ma anzi ebbe una forma di prosecuzione postuma fin da poco dopo la scomparsa dello scrittore, quando Savona ricevette da Luciano Berio, all'epoca Direttore artistico dell'Orchestra Regionale Toscana, la commissione di un'opera per bambini e ragazzi. Savona aveva ricevuto piena libertà nella scelta dei testi e decise di recuperare per essa, almeno in parte, il progetto ideato assieme all'amico. Il permanere delle difficoltà riscontrate in tema di diritto d'autore lo portò a optare per i versi scritti e pubblicati da Rodari tra il 1950 e il 1964 e riuniti postumi nel 1981 da Marcello Argilli come *Filastrocche lunghe e corte* per gli Editori Riuniti(28): del libro – lo si apprende dalla dedica sul frontespizio – egli aveva ricevuto una copia come dono natalizio da Lucia in quello stesso anno. Ne scaturì *L'opera delle filastrocche*, portata in scena al Teatro della Pergola nella stagione del XLVI Maggio Musicale Fiorentino dal 17 al 22 giugno 1983. Di essa vedremo qui un paio di casi rilevanti per il nostro discorso e il suo prosieguo a proposito di *Ci vuole un fiore* di Sergio Endrigo: la quinta parte, intitolata *Le burle*, e alcuni passaggi dalla sesta, intitolata *Le parole*(29).

Delle sei parti in cui si articola *L'opera delle filastrocche* (*Le città; I mesi; I treni; Il mare; Le burle; Le parole*), *Le burle* è la più breve e anche la più compatta(30). Essa impiega quattro delle sei filastrocche della sezione “Filastrocche corte e lunghe” della raccolta curata da Argilli: *Filastrocca corta e gaia; Filastrocca solitaria; Il naso di Pinocchio; Filastrocca burlona*(31). I temi delle quattro filastrocche sono differenti, ma l'approdo del percorso è uno dei temi cruciali sia per Rodari

che per Savona: il ripudio della guerra. *Filastrocca corta e gaia* è un gioco di parole caro a Rodari sui falsi accrescitivi o diminutivi e costituisce così anche un divertente esercizio di educazione linguistica: abbaia/abbaino, botte/bottone, mela/melone, mulo/mulino. *Filastrocca solitaria* è espressione del desiderio di un mondo migliore, nel quale «le cose brutte non possono entrare». *Il naso di Pinocchio* è una divagazione burlesca sul “naso-spia” del burattino, capace di svelare le bugie: ha dunque il carattere di una sorta di *divertissement*. *Filastrocca burlona*, infine, è basata sul principio del “gioco del se” presente anche nella filastrocca *Il gioco dei “se”* intonata da Lucia in *Filastrocche in cielo e in terra*. In *Filastrocca burlona* questo gioco produce una specie di mondo alla rovescia(32), un po’ giocoso e un po’ serio, nel quale (vv. 9-10) il pane addirittura cresce sugli alberi ed è così sconfitta la fame, una delle due piaghe che, nella concezione poetica di Savona e Rodari, affliggono l’umanità. Questo risultato, tuttavia, non sarebbe ancora sufficiente a rendere appagante quel mondo: giunge infatti al termine della filastrocca, in maniera del tutto impreveduta e forse non senza un effetto di forzatura, una morale che riporta in primo piano il tema antibellico: «Voglio prima veder sprofondare / tutte le armi in fondo al mare».

Savona intona le quattro poesie tutte di seguito e sulla base del medesimo materiale melodico, che viene presentato con l’enunciazione serrata degli otto versi di *Filastrocca corta e gaia*: a tale melodia si adattano *Filastrocca solitaria*, *Il naso di Pinocchio* (in quest’ultimo caso, dato che il testo consta di una strofa di quattro versi e di una di due, il distico finale viene ripetuto) e infine, con più chiare varianti, i primi otto versi di *Filastrocca burlona*. Il rischio di monotonia e di ripetitività tipico della forma strofica viene evitato sia attraverso la distribuzione delle sezioni musicali fra i due interpreti vocali maschile e femminile, previsti per l’opera, sia con l’uso sistematico della modulazione, che determina il progressivo, e dall’effetto coinvolgente, spostamento verso l’alto del medesimo materiale melodico. In *Filastrocca burlona*, però, il discorso musicale non solo, come già accennato, si emancipa dalla rigida ripetizione strofica ma anche prosegue con una sorta di coda(33) che accentua l’effetto di accumulazione presente nel testo e approda alla conclusione. Il brano, inoltre, è affidato inizialmente alla sola voce maschile (vv. 1-8) e quindi, negli ultimi cinque versi, alle due voci assieme, con un effetto di amplificazione espressiva. In tale contesto, la coppia di versi finale viene enunciata, anzi si direbbe quasi scandita, due volte dopo una leggerissima sospensione che la prepara rispetto a quanto precede. In tal modo la scrittura musicale di Savona da una parte sottolinea il messaggio finale della filastrocca facendone una sorta di slogan e dall’altro, mediante la leggera sospensione, attenua, preparando la chiusa, l’effetto di forzatura che può scaturire dalla mera lettura.

<i>Filastrocca burlona</i>	
	Filastrocca un po’ burlona per divertire qualunque persona: se la salita fosse in discesa, se la montagna stesse distesa, se tutte le scale andassero in giù, se i fiumi corressero all’insù se tutti i giorni fosse festa se fosse zucchero la tempesta,
A due	se sulle piante crescesse il pane, come le pesche e le banane, se mi facessero il monumento... io non sarei ancora contento. Voglio prima veder sprofondare } 2 vv. tutte le armi in fondo al mare. }

Tab. 2 – *Filastrocca burlona*, la filastrocca di Rodari con gli appunti e le cancellature di A.V. Savona

Il tema delle parole, accennato nella *Filastrocca corta e gaia*, domina infine la parte conclusiva dell'*Opera delle filastrocche*, con profonde implicazioni etiche sulle quali ci soffermeremo nel concludere questo contributo. Di questa sezione prenderemo rapidamente in esame la *Filastrocca delle parole*(34). Essa verte appunto sul tema delle parole, propone un ampliamento del vocabolario attraverso qualche «parola un poco bisbetica: / ‘peronospera’, ‘aritmetica’», invita all’uso di «parole belle e parole buone» (vedremo più avanti cosa intende con questa definizione) e infine giunge al rifiuto della parola «più cattiva di tutte: / [...] la guerra. / Per cancellarla senza pietà / gomma abbastanza si troverà». Anche questa filastrocca, dunque, insiste sul messaggio pacifista. Qui Savona interviene sui sedici versi della poesia rodariana rispettando l’articolazione in quattro sezioni di quattro versi ma affidandole ciascuna rispettivamente alla voce femminile con ripetizione variata da parte del coro, alla voce recitante, alla voce maschile con ripetizione corale e infine nuovamente alla voce recitante. Chiamato, come di prassi negli studi musicali, “A” il materiale musicale della prima strofa e A’ le sue riprese con leggere modifiche, ne scaturisce uno schema

A [solista] A’ [coro] – Recitazione – A [solista] A’ [coro] – Recitazione.

Savona, nella sua copia *Filastrocche da cantare*, lo appunta a margine del testo così:

Cantatrice [testo strofa] Bis (coro) || Attore [testo strofa] || Cantore [testo strofa] Bis (coro) || Attore [testo strofa].

L’andamento prescritto in partitura è “Vivace”, come in effetti risulta anche all’ascolto(35). Il rallentamento e il diradamento finale, però, da una parte accentuano il messaggio finale antibellico, recitato, e dall’altra conducono in maniera inattesa il discorso a una conclusione sommessa. A differenza di quanto non accada con *Filastrocca burlona*, il percorso musicale non tocca dunque un culmine con lo slogan finale ma approda a una rarefazione sonora: essa, all’ascolto, ha l’effetto quasi d’un inatteso punto interrogativo, d’un dubbio subitaneo indotto dalla drammatica consapevolezza della realtà.

All’*Opera delle filastrocche* seguì, già nel 1984, un breve lavoro dedicato alla realizzazione scenica nelle scuole e da parte dei bambini: s’intitola *Filastrocche da cantare* e riporta la *Filastrocca delle parole*, che abbiamo osservato adesso, *Sì e no*, *Primavera*, *Sul treno di frontiera*, *Filastrocca canterina*, *Scherzi di carnevale*(36). Un quindicennio dopo, infine, Savona ottenne il permesso relativo al diritto d’autore e tornò all’amato libro delle *Filastrocche in cielo e in terra* per realizzare un nuovo lavoro a destinazione scenica ed educativa. Esso si intitola, come una delle filastrocche di Rodari scelte per lo scopo assieme a Rodari stesso, *La testa del chiodo. Azione scenico-musicale per bambini*, e riprende la scaletta messa a punto con Rodari nel 1978. Con questo lavoro(37), alla fine degli anni Novanta, Savona portò finalmente a termine il progetto ideato vent’anni prima con lo scrittore e diede compimento a un sodalizio artistico trentennale che di fatto era proseguito per lui ben oltre la scomparsa dell’amico.

3. L’incontro con Sergio Endrigo e “Ci vuole un fiore”

Rispetto al sodalizio artistico con Savona, quello con Sergio Endrigo, avviato grosso modo nello stesso periodo del precedente, risulta più circoscritto. Esso consta infatti di un solo album, *Ci vuole un fiore*, del 1974, che tuttavia costituisce un punto di riferimento per la canzone italiana, non soltanto per l’infanzia(38). Di questo *long playing* osserveremo cinque esempi.

La genesi del disco presenta punti sia di analogia che di differenza con quella di *Filastrocche in cielo e in terra*. Pure in questo caso, sarebbe stato il musicista, dunque Sergio Endrigo, reduce dal recente successo dell’*Arca* (1972), primo suo *long playing* dedicato al mondo dell’infanzia, a contattare lo scrittore nel 1973 con la proposta di un nuovo disco su suoi versi(39). A differenza di quanto aveva fatto Savona, però, egli non aveva scelto delle filastrocche o poesie già pubblicate: Rodari gli fornì invece alcuni testi (circa una ventina nei ricordi di Endrigo stesso) dai quali poi Endrigo e Luis Bacalov, coartefice dell’album, scelsero quelli da musicare(40). Tali testi verbali

risultano distaccarsi dai caratteri formali di tipo eminentemente strofico delle filastrocche rodariane per strutturarsi invece in modi più direttamente coerenti con le forme della canzone e in particolare della forma basata sull'alternanza di strofa e ritornello.

Il disco finito (Ricordi, SMRL 6145) contiene in tutto nove canzoni: Lato A: 1. *Ci vuole un fiore*, 2. *Un signore di Scandicci*, 3. *Napoleone*, 4. *Zucca pelata*. Lato B: 1. *Mi ha fatto la mia mamma*; 2. *Ho visto un prato*, 3. *Le parole*, 4. *Il bambino di gesso*, 5. *Non piangere*. Alla sua realizzazione contribuì il coro dei Piccoli cantori di Milano, col quale Endrigo interagisce. Afferma Endrigo in proposito a tale scelta: «Era un disco veramente bello, ma il suo successo, secondo me, fu dovuto anche ad una nostra inconscia trovata. [...] nel disco *Ci vuole un fiore*, l'adulto canta e i bambini rispondono. Sì, penso che proprio questa fu la grande trovata inconscia»(41). Un contributo specifico all'operazione, comunque, lo diede il musicista argentino Luis Bacalov: la sua impronta si nota, in particolare, in scelte di arrangiamento che rinviano di frequente al mondo e al *sound* latino-americano.

Il tema generale del disco è la formazione dei bambini, osservata in un contesto scolastico ed educativo di carattere fortemente normativo, spesso aridamente nozionistico se non repressivo(42). Ciò nonostante, l'album si apre con un brano che in apparenza non ha nulla a che vedere con tale argomento. Esso dà il titolo all'album stesso e ne è divenuto la canzone più celebre: si tratta di *Ci vuole un fiore*. La canzone è composta di due strofe – ciascuna delle quali enunciata da Endrigo e poi ripetuta dal coro, che la seconda volta prosegue con una nuova ripetizione fino alla coda – e al contempo rievoca il carattere – ma non la forma – delle canzoni ad accumulazione(43). Dopo un'introduzione tenue e quasi declamata che invita a osservare e imparare a guardare i piccoli segreti che la vita offre, la canzone, con un andamento scandito, incalzante e ripetitivo, elemento questo tipico delle canzoni cumulative, presenta una catena di cause-effetto, che approda sempre alla stessa conclusione: “ci vuole un fiore”. La componente educativa, insita già nelle parole dell'introduzione, emerge chiara nell'ultimo verso. Esso recita «*per fare tutto ci vuole un fiore*», ed è così un richiamo alla forza della delicatezza, della bellezza, della fragilità, dalla quale però si possono edificare mondi interi. Tale aspetto è accentuato dall'assolo di voce infantile che conclude la canzone, quasi a sottolineare come esso sia connaturato ai bambini e pertanto sia solo da coltivare e non reprimere o contraddire(44).

Su queste basi il discorso centra a questo punto il proprio bersaglio polemico: una formazione scolastica avvertita come formalistica e repressiva, incapace di accompagnare i bambini nella scoperta del senso profondo delle cose e della vita. L'album, in questo modo, va a collocarsi, con una scelta di campo, nel più vasto dibattito coevo sul carattere della scuola, nel quale posizioni diverse – alcune più ancorate ai modelli del passato, altre più sperimentali – si scontravano, mentre la struttura scolastica stessa attraversava profonde e radicali trasformazioni (siamo, fra l'altro, nel periodo della legge 477/1973 e dei conseguenti “decreti delegati” che nel 1974 mutarono profondamente il mondo scolastico anche nella prospettiva di una maggior rispondenza di esso alle esigenze e alle caratteristiche della società contemporanea)(45). È in tale contesto che si collocano le successive due canzoni: *Un signore di Scandicci* e *Napoleone*.

La prima si apre con un assurdo “problema” consistente in una lunga elencazione di dati sulla geografia della Toscana che approda a un incoerente quesito («Si domanda: quanto è alta la torre di Pisa?»); si sviluppa poi con un arrangiamento sonoro e ritmico sempre più chiaramente ispirato proprio al Sudamerica in una sorta di monito a saper cogliere il senso delle cose, a non fermarsi alla loro superficie, a quel “saper guardare” auspicato all'inizio della canzone precedente. Il brano è in forma di strofa e ritornello – è infatti organizzato in tre coppie di strofe intervallate dal ritornello intonato dai bambini – con costanti interventi in eco del coro rispetto al solista nelle strofe. Il suo messaggio emerge sia attraverso le immagini paradossali delle strofe sia dalle parole del ritornello: «Tanta gente non lo sa, non ci pensa e non si cruccia. / La vita la butta via e mangia soltanto la buccia». Lo scopo della canzone però non pare limitarsi a questo aspetto, per quanto importante esso sia. Infatti, il gioco di parole e di situazione organizzato a partire dai nomi di alcune località toscane (Scandicci/ricci; Signa/pigna; Prato/cioccolato ecc.), pur nella sua paradossalità, permette di cogliere in essa anche un invito a superare un impianto didattico di insegnamento della geografia basato sulla mera descrizione del territorio per adottarne uno mirato ad andare oltre “la buccia” e concentrarsi così sulle persone che abitano le terre studiate, coi loro usi e costumi.

Analoga funzione troviamo in *Napoleone*, un giocoso monito sull'insegnamento della storia. Anche questo brano si apre con la recitazione di un elenco di dati, nella fattispecie relativi a Napoleone, finché una parodia dell'Inno della Marsigliese apre la canzone vera e propria. Essa ci porta a superare una ricostruzione della storia basata sulle gesta esemplari degli "eroi"; anch'essi invece devono essere osservati come tutti, nella loro quotidiana e comune umanità(46). Così ad ognuna delle tre brevissime strofe del solista, il coro dei bambini risponde con un articolato ritornello melodico(47) che inizia sempre con le parole «Napoleone era fatto così / Se diceva di no, non diceva di sì» e prosegue con situazioni tra il lapalissiano e lo spiazzante gioco di parole (ad esempio, nella prima strofa: «Quando andava di là, non veniva di qua, / Se saliva lassù, non scendeva quaggiù. / Se correva in landò, non faceva il caffè, / Se mangiava un bigné, non contava per tre, / Se diceva di no, non diceva di sì»).

La condanna del modello educativo formalistico, nella fattispecie addirittura repressivo, è al centro del *Bambino di gesso*, penultima canzone del disco. In questo caso, non si tratta però di mettere in discussione una modalità di insegnamento disciplinare quanto semmai un intero modello comportamentale ed educativo: quello di un cittadino completamente e acriticamente pronò al potere, formato in tal senso da una scuola e da una società di carattere conformista. Anche questa canzone, come le due appena osservate sopra, si apre con un'introduzione parlata: in questo caso un'accumulazione di richiami e moniti alla compostezza, all'immobilità, all'obbedienza. In un ritmo incalzante e sonorità a tratti graffianti e "sperimentali", il messaggio degli autori (la condanna del conformismo acritico e l'invito a vivere la propria libertà) è esposto in termini paradossali, sicché al giorno d'oggi il brano può anche prestarsi a fraintendimenti: tra i comportamenti dell'obbediente e impersonale "bambino di gesso" figurano anche quelli di cura personale, come lavarsi i denti, nonché, fra gli altri, l'esser "diligente", ora ritenuta una dote importante dal punto di vista tanto umano quanto professionale in quanto segno di affidabilità, responsabilità, rispetto per gli altri(48).

Non è con questo brano, tuttavia, che vorrei concludere il discorso, ma con quello intitolato *Le parole*. Esso, infatti, pone al centro un tema che già abbiamo riscontrato nelle pagine precedenti, quello cioè di una formazione che faccia leva anche sull'educazione all'uso di un vocabolario ampio, ricco, fatto non tanto di molte parole rare quanto semmai di tante "parole buone", parole cioè ancorate a valori e significati positivi, tali da sviluppare il senso dell'empatia e dell'umanità. L'educazione linguistica è dunque una forma di educazione etica, della cittadinanza e del sentimento. Anche questa canzone prende di mira un modello di insegnamento nozionistico, nella fattispecie dell'italiano: lo si nota nella lunga introduzione recitata, l'enunciazione di un inutile compito di scrittura di sostantivi, accrescitivi, aggettivi da elencare senza alcuna relazione né reciproca né col mondo(49). In un trattamento musicale cullante, quasi di ninna nanna, anche questa canzone, come *Napoleone*, si basa sull'alternanza fra Endrigo e il coro dei bambini: e proprio al coro dei bambini è affidato il vivace ed esortante ritornello melodico che inizia sempre con l'esortazione «andiamo a cercare insieme / le parole per...», e prosegue appunto indicando volta per volta il tipo parole da trovare. Come già nella *Filastrocca delle parole*, le parole da cercare sono in effetti quelle che aprono all'amore, al dialogo, all'incontro con l'altro. La canzone rievoca così non solo la filastrocca di Rodari già musicata da Savona, ma anche una situazione osservata da Rodari e quindi da lui riportata in *Grammatica della fantasia* e basata proprio sulla ricerca di "parole buone" da contrapporre alle parole "brutte" nel quadro di «una scuola non repressiva»(50).

Ma, avviandoci a trarre le conclusioni di questo percorso, se le "parole belle", le "parole buone" sono le parole dell'incontro e dell'apertura, quali sono, allora nella prospettiva di Rodari, le parole "brutte"? Sono forse le "parolacce"? Per rispondere conviene dare a questo punto un'ultima volta la parola allo scrittore. Afferma Rodari, rivelando un'altra volta la propria estraneità a un modello di educazione formalistico a favore di un profondo intento etico e civile:

Le parole "brutte" che il bambino incontra nella sua ricerca [per l'esperienza didattica e formativa narrata in *Grammatica della fantasia*] – "uffa", "arrangiati" – non sono "brutte" in relazione a un modello repressivo; sono invece le parole che allontanano, che offendono gli altri, che non aiutano a farsi degli amici, a stare insieme, a giocare insieme. Esse sono l'opposto non più delle parole astrattamente "buone", ma delle parole "giuste e gentili". Ecco nata una nuova classe di parole nella quale si rivelano *i nuovi valori che il bambino assorbe in quella scuola*.(51)

Al progetto rodariano di una scuola, di una formazione e in un'ultima istanza di una società migliore, fatta di "parole buone", cioè "giuste e gentili", e di "nuovi valori" di empatia, collaborazione, accoglienza, concorrono e contribuiscono con le loro musiche anche Virgilio Savona e Sergio Endrigo.

Paolo Somigli

Note.

(1) Su Rodari e la musica in generale, anche con attenzione alle presenze e risonanze musicali nella sua stessa opera, si veda senz'altro, in primo luogo, M. Piatti, *Gianni Rodari e la musica. Appunti pedagogici e proposte didattiche*, Edizioni del Cerro, Pisa 2001, che alle pp. 71-83 riporta anche un ricco elenco delle poesie di Rodari messe in musica in italiano fino all'epoca della pubblicazione. Sull'argomento, sempre nell'insieme, si veda inoltre A. Coppi, "Ci vuole un fiore". *Incursioni fantastiche nel mondo narrativo di Gianni Rodari*, in M. Trisciuzzi, a cura di, *Frontiere. Nuovi orizzonti della Letteratura per l'Infanzia*, ETS, Pisa 2020, pp. 91-108. Per un primo inquadramento generale del sodalizio fra Rodari e Savona nel contesto della produzione per l'infanzia di Savona medesimo si veda P. Somigli, *La popular music incontra i bambini. Per una riscoperta dell'opera di Antonio Virgilio Savona*, in P. Somigli e A. Bratus, a cura di, *Popular music per la didattica. Prospettive, esperienze, progetti*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 67-86. Desidero qui ringraziare Carlo Savona, figlio di Virgilio Savona e Lucia Mannucci e curatore del mirabile Archivio Savona-Mannucci / Quartetto Cetra attualmente sito in Casole D'Elsa, Località Catelli, sia per avermi fornito copia o concesso di consultare documentazione altrimenti non disponibile come il carteggio Savona-Rodari e avermi trasmesso informazioni a proposito di documenti del padre di carattere più strettamente privato quali le agendine e i diari, sia per aver riletto e commentato *in preview* questo contributo, offrendomi così ulteriori suggerimenti, informazioni e spunti di riflessione.

(2) Cfr., nel ricco panorama bibliografico, P. Boero, *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, Einaudi, Torino 1992, testo tuttora di riferimento sull'autore; M. Rossitto, *Non solo filastrocche: Rodari e la letteratura del Novecento*, Bulzoni, Roma 2011; A. Arsena, *Gianni Rodari un aedo del Novecento*, "Studi sulla Formazione", XXIII, 2020-2, pp. 93-106 (DOI: 10.13128/ssf-11820). Per una trattazione biografica riferimento d'obbligo resta M. Argilli, *Gianni Rodari. Una biografia*, Einaudi, Torino 1990.

(3) Cfr. P. Boero, *Op. cit.*, p. 5.

(4) Cfr. *ivi*, pp. 3-33.

(5) Cfr. A. Arsena, *Op. cit.* Rodari stesso, peraltro, accennava genericamente a un proprio interessamento e di conseguenza a un proprio debito alla poetica di tipo surrealista (cfr. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973; si cita dall'edizione in G. Rodari, *Opere*, Mondadori - "I Meridiani", Milano 2020, pp. 1299-1495: 1302; sulla questione, oggetto di riflessione critica, si vedano anche P. Boero, *Op. cit.*, pp. 34-35 e M. Rossitto, *Op. cit.*, pp. 19-20 e 38-43.

(6) Sulla pedagogia di Rodari cfr. F. Cambi, *Rodari pedagogista*, Editori Riuniti, Roma 1990; M. Argilli, L. Del Cornò, C. De Luca, a cura di, *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, Editori Riuniti, Roma 1993; nonché P. Boero, *Op. cit.*, p. 211-247.

(7) Sulla componente binaria si sofferma lo stesso Rodari in *I bambini e la poesia*, scritto apparso in «Il Giornale dei Genitori», 6/7, 1972) e ripubblicato postumo in G. Rodari, *Il cane di Magonza*, prima ed., Editore Riuniti, Roma, 1984, quindi Einaudi, Torino, 2017 e in più volte in Id., *Scuola di fantasia*, a cura di C. De Luca, Editore Riuniti, Roma 1992; ora anche in Id., *Opere cit.*, pp. 1606-1632 (da cui si cita): 1610-1611.

(8) «A prescindere dal suo uso traslato, la parola "poesia" indica due cose: a) un componimento in versi (per esempio, una lirica); b) un genere letterario definito in opposizione/confronto con la prosa [...] Fino a oggi elemento fondamentale di essa è stata la suddivisione del testo in segmenti chiamati *versi*»: M. Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1990, p. 3. Al volume si rinvia per un quadro d'insieme sulle caratteristiche e le forme della poesia italiana.

(9) Sul genere della poesia per l'infanzia, all'interno del quale la filastrocca in linea di massima si situa, si veda, anche con riferimento a Rodari, F. Cambi, *La poesia per bambini: modelli, evoluzione, riflessioni nel secondo Novecento italiano*, "Transalpina", XIV, 2011, pp. 85-98 (<https://doi.org/10.4000/transalpina.2353>). Si vedano inoltre le riflessioni di Rodari stesso in *I bambini e la poesia cit.* che problematizzano fra l'altro il concetto medesimo di 'poesia per l'infanzia'.

- (10) Si pensi alla sua traduzione di «Tant de sang gâté» di Raymond Queneau come *Una vecchia storia (filastrocca per i grandi)* per Cantacronache o alla più recente *Lontano lontano* (dalle *Sette canzonette del Golfo*, in *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994) che presenta anche la struttura binaria sopra menzionata: «Lontano lontano si fanno la guerra. / Il sangue degli altri si sparge per terra. // Io questa mattina mi sono ferito / a un gambo di rosa, pungendomi un dito // [...]». Esula tuttavia dall'oggetto e dai limiti di questo contributo una riflessione *ad hoc* sull'impiego della filastrocca nella cultura e nella letteratura italiana del secondo Novecento e sulla conseguente ricezione critica.
- (11) In proposito cfr. nuovamente le parole di Rodari in *I bambini e la poesia* cit., pp. 1610-1611.
- (12) Sulle possibili relazioni di Rodari con la poesia novecentesca, e con le teorizzazioni e proposte della neoavanguardia, cfr. comunque M. Rossitto, *Op. cit.*, pp. 70-79 e *passim*.
- (13) Riferimento d'obbligo sul tema è la mirabile filastrocca *L'ago di Garda*, oltre naturalmente a *Il libro degli errori* (1974).
- (14) La gestazione della raccolta è assai stratificata: la prima edizione Einaudi, del 1960, recupera una precedente pubblicazione del 1950 (*Il libro delle filastrocche* edito a Roma per Edizioni dei pionieri e ripubblicato nel 1951 e nel 1952), ulteriori raccolte edito fino al 1958 e aggiunge numerose filastrocche pubblicate singolarmente in quotidiani o riviste e in alcuni casi anche inedite. La ripubblicazione Einaudi ("Gli struzzi") del 1972, che ha acquisito il valore di versione definitiva, aggiunge ulteriori inediti e *Le filastrocche del cavallo parlante* (1970). Sulla storia del testo si veda *Notizie sui testi: "Filastrocche in cielo e in terra"*, in G. Rodari, *Opere* cit., pp. 1653-1711: 1657-1668.
- (15) A *Filastrocche lunghe e corte*, curata da Marcello Argilli poco dopo la scomparsa dello scrittore riunendo poesie degli anni Cinquanta, faremo riferimento più diretto più avanti.
- (16) Su Antonio Virgilio Savona, o più semplicemente Virgilio (o anche A. Virgilio) Savona, si veda prima di tutto il volume autobiografico intitolato *Gli indimenticabili Cetra*, Milano, Sterling & Kupfer, Milano 1992; cfr. inoltre P. Somigli, *Antonio Virgilio Savona*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Treccani), Roma 2018, reperibile online all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-virgilio-savona_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-virgilio-savona_(Dizionario-Biografico)/) nonché Id., *Anton Virgilio Savona critico e divulgatore, ovvero un altro "altro Savona"*, in *Oltre il Quartetto Cetra. A Virgilio Savona: Scritti critici e giornalistici* a cura di P. Somigli, Nardini, Firenze 2022, pp. 9-33.
- (17) Su tutto questo si vedano P. Somigli, *Antonio Virgilio Savona* cit. e Id., *Anton Virgilio Savona critico e divulgatore*; quanto alla produzione per i bambini si vedano M. Pennazio, *Per allegri sentieri. Il mondo musicale del Quartetto Cetra per i bambini*, Elena Morea Editore, Torino 2003 e P. Somigli, *La popular music incontra i bambini* cit.
- (18) Le conte sono quei giochi di parole e di suoni a volte in parte o del tutto svuotati di senso diretto (p. es. «Ambarabà cicci cocco / Tre civette sul comò») la cui enunciazione ritmata serve a individuare chi, in un gruppo di bambini disposti ordinatamente in cerchio, dovrà svolgere un certo compito, potrà beneficiare di un qualche vantaggio ecc. Dal punto di vista costruttivo esse possono presentare elementi di analogia con le filastrocche proprio nella scansione e nell'uso della rima: Rodari in *I bambini e la poesia*, cit., pp. 1612-1615, distingue le due forme per la spiccata funzione "rituale" delle conte.
- (19) Gli altri due membri del Quartetto erano Giovanni "Tata" Giacobetti, detto "il bello", e Felice Chiusano, noto come "quello pelato". Quanto al contributo di Lucia nella produzione di Savona per i bambini, al di là di quanto si dirà in questo contributo, si può ricordare la sua interpretazione di diverse ninne nanne nei dischi di canzoni popolari per l'infanzia i bambini (con "I Dischi dello Zodiaco", oltre al *long playing* sopra ricordato, uscirono anche due 45 giri: *Le più belle ninne nanne. Canta Lucia Manucci 1 e 2*, 1976, con quattro canzoni ciascuno).
- (20) Virgilio Savona ricostruisce questa fase in termini memorialistici nella sua *Piccola storia de "La testa del chiodo"*, in A.V. Savona, *La testa del chiodo. Azione scenico-musicale per bambini*, Edizioni Curci, Milano, 1999, pp. I-V: pp. I-II. Mi è d'obbligo ringraziare di nuovo qui Carlo Savona per aver effettuato la ricerca su materiali d'archivio emersi in tempi recenti e non accessibili a persone esterne e per avermi fornito la trascrizione delle lettere a Rodari (dall'epistolario si evince, fra l'altro, che Rodari, all'epoca di questi avvenimenti non era ancora iscritto alla SIAE per la sezione musica e che fu Savona a suggerirgli d'isciversi). L'insieme di questi nuovi elementi, dati e informazioni permette di integrare e rivedere quanto, sulla base dei dati e dei materiali a disposizione in precedenza – fra gli altri, un'annotazione autografa di Virgilio nella propria copia della *Testa del chiodo* con datazione dell'incontro al 1969-70 – avevo riportato in merito alla vicenda nel mio *La popular music incontra i bambini* cit.
- (21) La "bella addormentata" è in realtà la favola che aspetta un poeta in grado di risvegliarla e portarla ai bambini. Al termine dell'esecuzione, pertanto, Virgilio commentò: «Era una poesia di Gianni Rodari, una di quelle contenute nel libro *Filastrocche in cielo e in terra*. Molto bella e, devo dire, molto significativa perché, signori!, diciamocecelo francamente, le favole si stanno perdendo: restano chiuse nei pensieri, nelle cose, nelle

- idee...» (anche in questo caso mi sento in dovere di ringraziare espressamente Carlo Savona per avermi comunicato la preziosa informazione e fornito la *clip* di Lucia e Virgilio e la trascrizione del commento).
- (22) Questi scritti, conservati da Savona stesso nelle varie cartelle in cui custodiva accuratamente tutti i propri materiali, sono rimasti ignoti fino al marzo 2018 quando li abbiamo ritrovati pressoché casualmente Carlo Savona ed io durante alcune ricerche in archivio. Di essi riferisco, anche con un esempio, in P. Somigli, *La popular music incontra i bambini* cit., p. 77. Anche in questo caso, tuttavia, la disponibilità di ulteriori materiali ha permesso di meglio comprendere la situazione e la funzione di questi testi rispetto allo scritto ora citato.
- (23) A. V. Savona, *L'opera delle filastrocche. Invenzione per voci, coro, quartetto rock e orchestra su testi di Gianni Rodari*, in *Orchestra Regionale Toscana (ORT). Marzo-Novembre 1983. I concerti, i programmi, gli interpreti*, programma generale a cura dell'Ufficio Stampa dell'Orchestra Regionale Toscana (1983), pp. 103-106. Il contributo è stato subito ripubblicato come "*L'Opera delle Filastrocche*" nel libricino-programma di sala per l'esecuzione al Teatro della Pergola Teatro Comunale di Firenze – XLVI Maggio Musicale Fiorentino, *Opere per ragazzi*, a cura dell'Ufficio stampa e pubbliche relazioni del Teatro Comunale di Firenze, stampa della Tipografia nazionale, Firenze 1983, pp. 997-1001: 999.
- (24) Nella forma tipica della canzone strofica, la musica si ripete uguale per ciascuna delle varie strofe del testo. Come detto sopra, l'ascolto del disco evidenzia che Savona in esso usa principalmente tale strategia, pur attuata secondo varie modalità. Un caso interessante è *Re Federico*. Il testo di questa paradossale filastrocca è graficamente organizzato da Rodari in tre stanze corrispondenti a tre diverse situazioni: 1) presentazione del re alla ricerca di un nemico (vv. 1-5); 2) dialogo tra il re e il supposto nemico, il quale preferisce mangiarsi un gelato che fare la guerra (vv. 6-9); 3) conclusione della vicenda: il re «per la disperazione» decide di andare in pensione (vv. 10-11). Nel musicarlo Savona segue passo passo lo svolgersi della vicenda secondo una logica che musicalmente potremmo quasi definire *durchkomponiert*, e infine, a mo' di morale della storia, intona gli ultimi due versi sulle note iniziali. Al di là di questi specifici esempi, per un'introduzione alle tipologie di forma della canzone si veda comunque F. Fabbri, *La canzone*, in *Enciclopedia della Musica*, a cura di J-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, M. Baroni e R. Dalmonte, *I. Il Novecento I*, Einaudi, Torino pp. 551-576; cfr. inoltre il mio *La canzone in Italia: strumenti di analisi e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma 2010, pp. 34-39.
- (25) Cfr. di nuovo P. Somigli, *La popular music incontra i bambini* cit. p. 77. Sulle problematiche dell'interazione fra suono e parola anche per quanto riguarda il ruolo di *sound* e arrangiamento e le ricadute in termini di senso e analitici si vedano *Analyzing Popular Music*, a cura di A. F. Moore, Cambridge University Press, Cambridge 2003 e A. F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*, Ashgate, Farnham-Burlington 2012; si vedano inoltre alcuni miei precedenti lavori sulla produzione di De André basati proprio sull'interazione fra parole e musica, e in particolare l'arrangiamento (*L'arrangiamento come produttore di senso. Due esempi e una riflessione in prospettiva didattica*, in *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi*, a cura di A. Ciccarelli, M. Migliozzi e M. Orsi, Longo, Ravenna 2015, pp. 29-40; *La canzone in Italia* cit., pp. 71-84 e "*Non al denaro non all'amore né al cielo*" di Fabrizio De André: forme, suoni, significati, in "*Musica e poesia son due sorelle*": percorsi d'ascolto per la scuola, a cura di G. La Face e N. Badolato, FrancoAngeli, Milano 2022, pp. 394-416).
- (26) Anche in questo caso desidero ringraziare nuovamente Carlo Savona per avermi mostrato la trascrizione di questa lettera.
- (27) Ringrazio nuovamente Carlo Savona per la comunicazione.
- (28) G. Rodari, *Filastrocche lunghe e corte*, a cura di Marcello Argilli, Editori Riuniti, Roma, 1981.
- (29) Per una ricostruzione della genesi dell'opera e una sintetica schematizzazione della sua struttura cfr. P. Somigli, *La popular music incontra i bambini* cit., pp. 78-83.
- (30) Per tale ragione essa si presta anche facilmente ad essere realizzata per intero con un gruppo di bambini o di ragazzi. Chi scrive, grazie alla gentile messa a disposizione del manoscritto da parte di Carlo Savona, ne ha fatto oggetto di insegnamento e di pratica canora nei propri corsi di didattica della musica alla Libera Università di Bolzano dall'a.a. 2017-18.
- (31) Da questa sezione del libro, Savona omette *Filastrocca corta e matta* (dopo *Filastrocca corta e gaia*) e *La casa di gelato* (dopo *Filastrocca solitaria*).
- (32) Così opportunamente lo definisce P. Boero, *Op. cit.*, p. 105.
- (33) Qui Savona, per esigenze melodiche; interviene anche con piccoli tagli nel testo sopprimendo alcuni monosillabi e la parola "tutte" al quinto verso.
- (34) Nell'*Opera delle filastrocche* essa apre la sesta parte della composizione; in *Filastrocche lunghe e corte* compare invece come penultima della sezione delle *Filastrocche delle parole*.
- (35) Per l'ascolto dell'*Opera delle filastrocche* si faccia riferimento al cd per pianoforte e voci registrato da Savona e Mannucci allegato a M. Pennazio, *Op. cit.*, unica edizione integrale dell'opera al momento

- reperibile. Desta peraltro sorpresa che nessuna delle esecuzioni teatrali del lavoro sia approdata, ad oggi, a un'edizione discografica commerciale integrale.
- (36) Sulla pubblicazione e sulla sua ancora attuale valenza didattica rinvio a quanto evidenziato in P. Somigli, *La popular music incontra i bambini* cit., pp. 82-83. Le sei canzoni sono presenti sia nell'esecuzione di Virgilio e Lucia che con le basi pianistiche nella musicassetta allegata. Del cofanetto sarebbe auspicabile la ripubblicazione col riversamento dei brani su supporto digitale.
- (37) Cfr. *ivi* p. 83.
- (38) Esso non costituì solo un successo commerciale al momento della sua pubblicazione, ma, soprattutto attraverso la canzone eponima, è rimasto nella pratica vocale e musicale dei bambini e della scuola fino ai giorni nostri; ad esso, inoltre, allude in tempi recenti anche Francesco Gabbani con uno spettacolo volto a promuovere una sensibilità ambientale e intitolato appunto *Ci vuole un fiore*.
- (39) Pur in assenza, al momento, di un riscontro diretto, la coincidenza delle date non rende implausibile che nella decisione possa aver giocato un qualche ruolo la recente pubblicazione di *Filastrocche e in cielo e in terra* di Virgilio Savona.
- (40) Il ricordo di Endrigo sull'incontro con Rodari, riportato in varie sedi, si legge all'indirizzo <http://www.sergioendrigo.it/Approfondimenti/Collaborazioni/Collaborazioni%20-%20Gianni%20Rodari.htm>. L'affermazione conclusiva («il merito [del successo] però vero e proprio è tutto di Gianni Rodari. Io penso che per scrivere parole di canzoni per bambini bisogna essere dei poeti... o dei furbastri. O no?»): *ibidem*), fa ritenere che tali versi siano in effetti stati scritti per l'occasione o comunque con destinazione canora.
- (41) *Ibidem*. Savona, nella lettera del novembre 1978 citata in precedenza, mostra di conoscere il disco: specularmente a quanto indicato a n. 39, e anche in questo caso senza un riscontro specifico, si potrebbe ipotizzare un qualche suo ruolo rispetto alle alternanze adulto/bambini riscontrabili anche nell'*Opera delle filastrocche*.
- (42) Sulla questione si tornerà, attraverso le parole di Rodari, nella conclusione di questo contributo.
- (43) Nelle canzoni ad accumulazione o cumulative, come per esempio la celeberrima *Nella vecchia fattoria* del Quartetto Cetra, gli elementi si aggiungono con un ampliamento progressivo di una catena che ricomincia sempre da capo. Pur nella propria specificità, *Ci vuole un fiore* presenta una chiara analogia con questa canzone dei Cetra in virtù delle continue modulazioni ascendenti che, assieme all'ispessimento del tessuto sonoro, enfatizzano proprio la componente accumulativa. Su *Nella vecchia fattoria*, si veda C. Savona, *Per una storia della fortuna di "Nella vecchia fattoria"*, in *Popular music per la didattica* cit., pp. 87-94 nonché P. Somigli, *La popular music incontra i bambini* cit., pp. 69-70.
- (44) E. Capasso, *Ho visto Nina volare. La fiaba e l'invenzione nella canzone italiana*, Lit Edizioni, Roma 2014, pp. 100-102 sottolinea come il testo metta in evidenza il valore della relazione, non solo fra uomo e ambiente ma anche fra persona e persona, quale componente fondamentale dell'esperienza e dell'esistenza umana. Si vedano inoltre le considerazioni in A. Coppi, *Op. cit.*, pp. 101-104.
- (45) Sulla questione cfr. S. De Simone – M. Salazar, *La nuova scuola italiana*, Giuffrè, Milano 1975 e M. Falanga, *Diritto scolastico. Analisi e profili*, La Scuola, Brescia 2020.
- (46) Esempio di tale concezione della storia e della sua didattica è G. Rodari, *La storia degli uomini*, a cura di G. Bermanni, Amministrazione Comunale di Omegna, Omegna 1990, quindi Gallucci, Roma 2004.
- (47) Lo definisco in questi termini in quanto, a differenza di quanto normalmente non accade in un ritornello, il testo, a parte i primi due versi, cambia ogni volta.
- (48) Su questa canzone, il suo senso, il suo carattere paradossale si vedano anche le riflessioni della figlia di Endrigo in E. Capasso, *Ho visto Nina volare* cit., p. 177, mirate proprio a sgombrare il campo da questo tipo di equivoco o pericolo. Una situazione alquanto complessa si osserva anche con la canzone finale del disco, *Non piangere*. L'invito a "non piangere", per quanto motivato dal fatto che il pianto, visto nella sua negatività, offusca la percezione della bellezza del mondo (le lacrime stesse annebbiano la vista), all'ascoltatore odierno suona paradossalmente come un invito a reprimere un'espressione emozionale invece da conoscere e vivere. Il messaggio inoltre viene quasi contraddetto a livello musicale dalla scelta, per il breve ritornello, della melodia di "O Haupt voll Blut und Wunden", il corale tedesco del XVII inserito da Johann Sebastian Bach nella *Passione secondo Matteo* BWV 244 (1727; nelle chiese italiane lo si canta soprattutto nella Settimana santa come "O capo insanguinato"): esso conferisce al brano un carattere non tanto riflessivo – quale in sé forse potrebbe scaturire dalla scelta di un arrangiamento che rinvia alla tradizione della musica classica – quanto semmai piuttosto malinconico e mesto.
- (49) Osservazioni pertinenti circa la concezione dell'educazione linguistica nella prospettiva di Rodari in V. Severi, "A chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola", in L. Righetti, a cura di, *Gianni Rodari e la scuola della fantasia*, Atti del convegno, Cesena 6-7 maggio 2005, Società Editrice "Il ponte vecchio", Cesena 2007, pp. 29-40.
- (50) G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, in G. Rodari, *Opere* cit., p. 1313.

(51) Ivi, pp. 1313-1314; corsivi miei.

APPUNTI SULLA RELAZIONE TRA TESTO E MUSICA IN ALCUNE CANZONI DI ANIME SALVE (1996).

1. Queste pagine intendono riflettere sulla relazione tra testo e musica attraverso un *case study* specifico: analizzando cioè due canzoni dell'album *Anime salve* (1996) del cantautore italiano Fabrizio De André(1). Appaiono necessarie, prima di entrare nel merito dell'indagine, una premessa metodologica e alcune considerazioni riguardanti il processo compositivo – il 'metodo di lavoro' – di De André, per osservare come nel suo caso l'idea tematica o narrativa che sta all'origine di un brano possa condizionare fortemente la composizione della musica. Una breve contestualizzazione del disco *Anime salve* e della sua genesi, poi, sarà seguita dall'analisi vera e propria delle due canzoni, *Princesa* e *Disamistade*, prestando particolare attenzione alla sintonia tra il contenuto narrativo dei testi e la forma musicale adottata.

Cominciamo dalla premessa sul metodo. Una delle proposte metodologiche più efficaci, per lo studio delle canzoni della *popular music* (e non solo), è quella del musicologo Stefano La Via, elaborata soprattutto nel volume *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte* (pubblicato per Carocci nel 2006). Il presupposto è che «l'incontro fra linguaggio poetico e linguaggio musicale, qualunque sia la sua natura e dinamica fenomenologica, dà sempre vita ad un terzo livello formale ed espressivo, quello poetico-musicale, che dunque per essere compreso va esaminato nei termini che gli sono propri, ovvero nella complessiva interazione di entrambe le sue componenti»(2). Lo studio della canzone, in questo senso, non deve rivolgersi solamente e separatamente alle sue componenti testuali e musicali, ma tentare di «far luce sul senso ultimo della loro mutua interazione»(3).

Passiamo adesso alle considerazioni su Fabrizio De André (1940-1999) e sulla nascita delle sue canzoni. È lo stesso cantautore ad esplicitare la relazione profonda che esiste, nei suoi brani, tra il testo e la musica, menzionando più volte l'influenza reciproca che queste due componenti esercitano, l'una sull'altra, durante la fase compositiva. De André, infatti, non ha mai fatto mistero del suo 'metodo di lavoro', parlandone durante alcune interviste e accennando alla delicata questione del rapporto tra testo e musica. Per esempio nel 1967, alla domanda frontale dell'intervistatore 'Come nascono le tue canzoni?', il cantautore risponde così:

Leggendo una novella, un libro o semplicemente un giornale, mi viene improvvisamente l'idea per un testo. Allora, per ricordarla, faccio una stesura in prosa. Poi, in base a questo schema, che può essere allegro, drammatico o ironico, secondo l'impulso che lo ha ispirato, invento la musica alla chitarra; quindi leggendo la prosa scritta prima, faccio i versi in rima.(4)

Dunque l'ideazione del *testo*, che viene abbozzato inizialmente attraverso una *stesura in prosa* e costituisce la prima 'fase' del procedimento, condiziona l'*invenzione della musica* – che immaginiamo resti fedele allo *schema* dell'abbozzo testuale e sostenga o approfondisca il 'tono' della sua narrazione (allegro, drammatico o ironico secondo le parole dell'autore). Si presuppone poi che anche la composizione musicale, avvenuta come detto in un secondo tempo, abbia a sua volta una forte influenza sui *versi in rima* elaborati nella terza 'fase' – perché, banalmente, l'articolazione delle melodie musicali impone ai versi del testo degli accenti fissi e una durata definita(5). Questa imposizione o questo 'vincolo metrico' che la musica esercita sul testo vengono menzionati esplicitamente da De André in un'altra intervista, del 1996 (che conferma le tappe del suo 'metodo di lavoro' e insiste nuovamente sulla reciproca influenza di testo e musica durante il processo compositivo):

Io parto sempre da un testo scritto non necessariamente, anzi quasi mai, in metrica. La maggior parte delle mie canzoni nascono come brevi racconti. È la materia del narrare a suggerirmi la musica. A questo punto [cioè composta la musica] interviene la parte più noiosa, la tecnica del mestiere: adattare la prosa alla scansione metrica che la musica ti ha riservato.(6)

Ricapitolando: la *stesura in prosa*, ovvero lo *schema* che fissa l'*idea per un testo*, costituisce il presupposto fondamentale per l'*invenzione della musica*. La struttura armonica e melodica di una

canzone, stando alle affermazioni citate, viene suggerita e ‘modellata’ dal contenuto narrativo di questo abbozzo (e si rivela adatta ad ‘accoglierne’ il tema); infine è questa stessa struttura armonica e melodica a imporre una *scansione metrica* al testo e ai versi, che rielaborano diversamente il ‘contenuto’ narrativo della prosa iniziale.

È ovviamente possibile, anzi probabile, che durante il processo creativo la composizione musicale e la ‘versificazione’ del testo continuino a influenzarsi, a modificarsi a vicenda. Basti, qui, aver accennato al ‘metodo di lavoro’ di De André, per comprendere alcune delle osservazioni che seguono, e soprattutto aver evidenziato la strettissima relazione – anzi diremmo la reciproca dipendenza – che hanno le due componenti, musicale e testuale, nelle sue canzoni.

2. La faccenda della composizione dei brani di De André, tuttavia, si complica: perché spesso, durante la sua carriera, il cantautore ha riunito intorno a sé dei collaboratori che lo stimolassero e lo aiutassero a comporre, di volta in volta, i testi e soprattutto le musiche delle canzoni. Così accade anche per *Anime salve*, ovvero l’ultimo album pubblicato da Fabrizio De André, che esce nel 1996, per la casa discografica BMG-Ricordi. Le nove canzoni del disco sono infatti scritte a quattro mani con il collega Ivano Fossati (che tuttavia partecipa soltanto alle fasi iniziali del lavoro di arrangiamento e di produzione dei brani). L’idea di realizzare un disco insieme era venuta, ai due cantautori, negli anni ’80, in occasione di alcuni incontri, e le prime prove di una collaborazione sono svolte per scrivere i testi di *Megu Megun* e *Á çimma*, due canzoni in dialetto genovese inserite nel disco *Le Nuvole*, pubblicato da De André del 1990.

Quando finalmente decidono di dedicarsi al progetto comune di un intero album, i due cantautori compiono un viaggio verso il sud Italia, senza avere una meta definita (con l’intento di farsi raccontare ‘storie’ dalla gente, per incamerare degli spunti narrativi sui quali lavorare)(7). Successivamente, De André e Fossati lavorano in maniera discontinua alla composizione delle canzoni, incontrandosi per periodi brevi, di alcune settimane, in varie località della Toscana, del Piemonte e della Sardegna(8). Nella collaborazione i ‘ruoli’ si definiscono abbastanza nettamente, con De André che si occupa prevalentemente dei testi, mentre Fossati lavora alle musiche. Bisogna tuttavia immaginare un confronto costante tra i due: ogni scelta viene sempre discussa e approvata da entrambi.

Quando arrivano alla fase di pre-produzione – nella quale bisogna decidere quale ‘veste’ dare ai brani, cioè come arrangerli e quali strumenti impiegare per eseguirli – si manifestano alcuni disaccordi, che portano all’abbandono di Fossati(9). Subentra allora Piero Milesi, in qualità di arrangiatore e co-produttore dell’album. Proprio alcune testimonianze di Milesi sono preziose per capire come, durante la lavorazione finale alle canzoni, non soltanto le scelte riguardanti il testo, ma anche quelle relative alla musica fossero per De André sempre fondamentali, contribuendo in ogni aspetto – anche minimo – alla costruzione di senso delle canzoni («Fabrizio portava sempre il discorso ad alti livelli, anche se parlavamo di strumenti, di orchestrazione»)(10). Cercheremo adesso di vedere come alcune scelte musicali compiute da De André-Fossati-Milesi siano strettamente connesse al testo delle canzoni e ai loro temi fondamentali.

3. La canzone *Prinçesa*, con la quale si apre l’album *Anime salve* (1996), racconta la storia di un viado, cioè un giovane transessuale brasiliano, in viaggio dal nordest rurale del Brasile (e in fuga da una situazione familiare e culturale repressiva) verso la città di Milano, nella quale riesce a raggiungere una stabilità affettiva e sociale, attraverso la relazione con un *avvocato*. Il racconto della sua vita e delle metamorfosi che portano il piccolo Fernandinho a diventare Fernanda è scandito da alcune tappe fondamentali: come la scoperta della sessualità durante l’infanzia, la fuga dalla campagna per inseguire il sogno della trasformazione fisica, l’effettivo cambiamento di sesso attraverso gli ormoni e la chirurgia estetica, e infine l’esercizio della prostituzione nella strada per il proprio sostentamento (ma, anche, per il proprio compiacimento nell’esibire finalmente il corpo desiderato).

Il brano ha una genesi particolarmente affascinante. La sua ‘preistoria’ risale ad alcuni incontri che avvengono, nei primi anni ’90, nel carcere di Rebibbia a Roma. Lì, infatti, viene reclusa Fernanda

Farias De Albuquerque – conosciuta come ‘Princesa’ –, transessuale di origini brasiliane, che ha tentato malamente di compiere un omicidio. E lì sono reclusi anche Giovanni Tamponi, pastore sardo incarcerato per una rapina a mano armata conclusasi nel sangue, e Maurizio Iannelli, ex brigatista rosso (oggi autore di documentari televisivi). Fernanda Farias e Giovanni Tamponi incominciano a scambiarsi, nel carcere di massima sicurezza, dei semplici pezzi di carta, in cui si raccontano a vicenda la propria storia; e allo scambio si aggiunge presto anche Maurizio Iannelli, che partecipa così ad un giro di foglietti scritti in un misto di portoghese, sardo e italiano. Nello stesso carcere di Rebibbia un altro ex brigatista, Renato Curcio, promuove un seminario di scrittura; Iannelli partecipa al seminario e lavora ad un soggetto preciso, che lo stava interessando in quel periodo, cioè la storia di Princesa. Il dattiloscritto che Iannelli allestisce nel contesto del seminario costituisce il punto di partenza del romanzo, pubblicato poi nel 1994 per la casa editrice Sensibili alle foglie, intitolato per l'appunto *Princesa*(11). Ma è allo stesso tempo anche il punto di partenza della canzone deandreaiana: perché nel frattempo Renato Curcio, forse sollecitato dallo stesso De André, aveva spedito al cantautore genovese alcuni dattiloscritti, il frutto del seminario promosso a Rebibbia. De André legge, presumibilmente, il materiale inviatogli e si concentra in particolare sulle pagine di Iannelli: la cui lettura costituisce dunque, se vogliamo, quel momento d'ispirazione menzionato in precedenza («Leggendo una novella, un libro o semplicemente un giornale, mi viene improvvisamente l'idea per un testo» ecc.). Il cantautore decide infatti di scrivere una canzone sul medesimo ‘soggetto’ e si mette a lavorare – probabilmente insieme a Fossati – alla ‘sceneggiatura’ del suo brano(12).

Bisogna a questo punto osservare che la narrazione della canzone segue soltanto in parte quella del romanzo, discostandosene soprattutto nelle fasi conclusive. Infatti la storia raccontata da Iannelli, fedele alle vicissitudini di Fernanda Farias de Albuquerque, si conclude in maniera tragica, con la scoperta cioè da parte di Princesa della propria sieropositività, il suo successivo ingresso in carcere, e in generale con uno scenario depressivo e particolarmente cupo, senza vie d'uscita. La narrazione di De André, al contrario, volge in positivo l'esperienza della prostituzione e si conclude con il raggiungimento di una stabilità (seppure provvisoria). La scelta narrativa di De André (e di Fossati) appare del tutto consapevole nel volersi distinguere dalla ‘fonte’ originaria.

Importa inoltre considerare come la stesura della canzone *Princesa* sia il risultato di una precisa interpretazione che De André compie delle pagine di Iannelli; e conta osservare come ciò abbia dei precisi riflessi nella musica del brano. Al di là della questione del finale, appena delineata (che, fra parentesi, ricalca quanto avvenuto nel caso del brano *La canzone di Marinella*, del 1966: anche in quel caso la vicenda, tratta dalla cronaca dell'epoca, era stata volontariamente alterata nel suo finale dal cantautore)(13), è necessario considerare come De André abbia intravisto nella storia di Princesa il racconto di una serie di ‘metamorfosi’, come confessa in alcuni appunti sul brano:

quello che mi ha sorpreso del romanzo «Princesa», la sua peculiarità, sta nel fatto che è la storia non solo di una, ma di molte metamorfosi; e così ho stretto il testo della canzone intorno alle tappe fondamentali di queste mutazioni: quando *lui* si accorge fin da bambino di essere una *lei*; quando già adolescente decide di farsi cambiare il corpo; quando diventato finalmente donna adopera il suo desiderio ormai realizzato per prostituirlo a motivo di sopravvivenza; e poi, ultima metamorfosi, quando sul palcoscenico della strada incontra l'uomo della sua vita, un professionista che si innamora di lei elevandola, diciamo così, nella scala sociale.(14)

La *metamorfosi*, dunque, può essere la chiave di lettura privilegiata per ascoltare la canzone *Princesa* (e per analizzare, finalmente, l'interazione tra testo e musica nel brano). Perché se il testo racconta, come dice il suo autore, le *tappe fondamentali* delle *mutazioni* che avvengono a Fernando-Fernanda, la musica dal canto suo accompagna queste ‘svolte’ con una precisa strategia armonica: alternando, cioè, delle sezioni in minore ad altre sezioni in maggiore, con una sorta di ‘contrasto’ ripetuto a più riprese. Le intenzioni di questa ‘alternanza strutturale’ vengono esplicitate, ancora una volta, dallo stesso autore:

Nella musica [di *Princesa*] ci sono improvvise variazioni: è il riepilogo dei passaggi fondamentali della vita della protagonista, un elenco di gioie e sfortune incontrate nelle tappe delle sue varie metamorfosi. Da bambino si trova ad assumere comportamenti femminili, poi da

femmina malriuscita corre all'incanto dei desideri, tentando prima con mezzi chimici e in seguito attraverso una vertigine di anestesia chirurgica di assomigliarsi, di corrispondere a un profondo desiderio che la vuole donna. Per mantenersi esercita la professione più antica del mondo, finché per volere del destino si trasforma ancora, e per l'ultima volta, da prostituta nell'amante ufficiale di un avvocato. Questa è l'ultima metamorfosi; la musica, grazie anche e soprattutto a Ivano Fossati, accompagna questa evoluzione passando da tonalità maggiori a minori.(15)

Le 'mutazioni' della storia diventano, quindi, anche delle mutazioni armoniche: e ogni 'salto' dalla tonalità maggiore alla tonalità minore, in questo senso, è una sorta di 'correlativo musicale' degli avvenimenti narrati. E c'è un'altra considerazione da fare, che tocca da vicino la natura della *metamorfosi* di Prinçesa: l'alternanza nell'armonia, da maggiore a minore, potrebbe infatti raccontare, attraverso la musica, anche l'alternanza sessuale e identitaria di Fernando-Fernanda.

L'armonia del brano non è tuttavia l'unica componente musicale che 'dice qualcosa' del percorso di Prinçesa e del suo cambiamento. Anche il coro finale, che intona una serie di parole in portoghese (dando un'icastica sintesi delle «atroci esperienze» vissute da Fernanda nella sua vita)(16), racconta a suo modo l'emancipazione di Prinçesa e il suo passaggio, finalmente e faticosamente conquistato, dal maschile al femminile. Alle due voci maschili che intonano inizialmente le parole in portoghese, infatti, si aggiungono progressivamente delle voci femminili: in modo che, alla fine, queste siano preponderanti (dando una «rappresentazione sonora della conquista di una nuova identità femminile»)(17). Al riguardo è particolarmente interessante notare come De André, nelle annotazioni di 'autocommento' alla canzone, abbia scritto che l'obiettivo di Prinçesa consiste nel «conciliare ed armonizzare il proprio corpo di maschio con un'anima ed uno spirito femminili»(18). La scelta lessicale di 'armonizzare' è - almeno inconsapevolmente - precisissima: e descrive quanto avviene anche sul piano dell'esecuzione musicale, quando nel coro finale le voci maschili vengono effettivamente *armonizzate* con quelle femminili.

Ma c'è dell'altro. Nella canzone vi sono tre ampie sezioni strumentali, cioè tre parti senza l'intervento della voce, sempre in tonalità maggiore, nelle quali uno strumento a corde esegue una melodia discendente. Tali sezioni strumentali sono quantitativamente rilevanti - hanno ciascuno una durata di circa trenta secondi - e costituiscono un momento 'euforico' della storia raccontata: secondo una equazione approssimativa ma efficace, infatti, la tonalità minore (quella sulla quale sono intonate, dalla voce, le strofe) è tendenzialmente negativa, disforica, mentre la tonalità maggiore (quella, appunto, delle sezioni strumentali) è euforica e positiva. Questa ampia melodia discendente potrebbe dunque rappresentare un momento felice della vicenda di Fernanda: non a caso scaturisce sempre da una situazione positiva che conclude le strofe (cioè nella prima il piccolo Fernandinho che, guardandosi allo *specchio* e coprendosi *gli occhi con le dita*, si immagina un sesso femminile anziché maschile, abbandonandosi alla fantasia; nella seconda la giovane Fernanda che, subita l'operazione chirurgia ai *seni* e ai *fianchi*, può finalmente passeggiare sul *lungomare di Bahia* e lasciarsi ammirare dai passanti; nella terza infine la conclusione della vicenda attraverso la relazione con l'*avvocato*)(19). Ma non finisce qui, perché questa ampia melodia discendente potrebbe 'rappresentare' la metamorfosi del protagonista, cioè il cambiamento del suo corpo e l'*armonizzazione* di questo con la sua anima. È curioso osservare, infatti, come questa melodia insista dapprima sulla nota di settima (Si), che rispetto alla dominante (Do diesis) produce un effetto 'dissonante' (quello usato spesso, per intenderci, nel blues); la melodia poi discende gradualmente fino a giungere alla nota dominante. Avviene, se vogliamo, una 'rappresentazione melodica' di quello che accade al protagonista della canzone: che sente, inizialmente, una *dissonanza* nella propria identità e riesce poi a risolverla, faticosamente, trovando il 'centro' della propria esistenza.

4. La canzone *Disamistade* racconta invece uno scontro tra due famiglie. Il titolo tradisce il legame che l'ideazione e la stesura del brano hanno con la cultura della Sardegna: 'disamistade' significa in sardo «disamicizia e per estensione faida», come puntualizza De André(20). La canzone incomincia in *medias res* e non ha, propriamente, una conclusione: le due famiglie protagoniste, *disarmate di sangue*, si sono schierate *davanti a una chiesa*, in attesa di una eventuale riconciliazione che non viene tuttavia mai esplicitata. La rievocazione di una spirale di violenza, che dalle *cause leggere* e

dai primi screzi dello scontro conduce allo *scoppio di sangue* e all'odio feroce, nonché la considerazione del narratore sul *modo di vivere senza dolore* (che, in qualche modo, dovrebbe pur esistere), non spostano di un millimetro i protagonisti e non smuovono la scena: cosicché la canzone si chiude ribadendo la situazione iniziale, ovvero quella delle *anime davanti alla chiesa*, con una famiglia di fronte all'altra, in attesa.

Sebbene la canzone sia una riflessione sulla violenza e sulla incapacità dell'uomo di convivere pacificamente con i suoi simili (anche in un piccolo paese), e abbia dunque, almeno nelle intenzioni dell'autore, una vocazione per così dire 'universale', la genesi di *Disamistade* è implicata con una *disamicizia*, o meglio con una *faida*, assolutamente determinata e particolare. Possiamo infatti presumere che, forse volendo scrivere un brano sull'argomento, oppure per qualche casualità, De André abbia letto il romanzo storico sardo *Il muto di Gallura*, pubblicato da Enrico Costa nel 1884. Una copia del volume – nella riedizione del 1986 – è infatti conservata all'Archivio Fabrizio De André, variamente sottolineata e annotata dal cantautore. Appare poi probabile che proprio nella lettura della parte centrale del romanzo vada rintracciata la 'scintilla' da cui scaturisce la canzone *Disamistade*. Le pagine che narrano una delle scene culminanti del libro, nella quale le due famiglie opposte dei Vasa e dei Mamia decidono di riconciliarsi (dopo una faida decennale), vengono ampiamente sottolineate da De André, che ne 'rielabora' una versione originale sulle sue carte. La scena della riconciliazione descritta nel romanzo costituisce quindi una fonte fondamentale, dalla quale De André incomincia per sviluppare la canzone; e la sua rielaborazione originale sulle carte corrisponde al 'breve racconto' che il cantautore annota per fissare l'idea del brano.

Ma procediamo con ordine, e osserviamo dapprima un frammento del romanzo (ampiamente sottolineato dal cantautore nella copia da lui posseduta):

Il 26 maggio 1856 fu un giorno memorabile per la Gallura. Nel famoso campo di S. Sebastiano - quasi alle porte della città di Tempio - fin dall'alba accorrevano a frotte uomini e donne dai vicini villaggi e dalla campagna. Erano famiglie intiere dell'una e dell'altra fazione, che convenivano là per la sospirata pace. Gli avversari volevano darsi il bacio del perdono, alla presenza di un ministro che avrebbe loro parlato la parola di Cristo. [...] Da una parte e dall'altra, divise in due schiere, a dieci passi di distanza, erano due lunghe file di avversari: a destra del frate i coniugi del Vasa, con a capo Pietro, a sinistra quelli del Mamia, guidati da Michele Pileri.(21)

La stessa scena, con le *due lunghe file di avversari*, viene 'rielaborata' da De André sulle pagine di un quaderno, dove si legge: «Giorno della riconciliazione: le due famiglie coinvolte su due file sotto il palco delle autorità: aspettano che venga dato il segnale del perdono»(22).

Teniamo a mente due fatti: nella fonte di Enrico Costa e nella 'sceneggiatura' della canzone sul quaderno le due famiglie si fronteggiano, *su due file*, a debita distanza; e nel passo del romanzo, così come nella traccia in prosa, le stesse famiglie sono in attesa di compiere il rito della riconciliazione. Nella versione definitiva del testo deandreiano non ci sarà spazio per un esito felice della vicenda: l'episodio della riconciliazione viene espunto, durante la lavorazione alla canzone, e non è contemplato dai versi definitivi. Anzi appare probabile, considerato il clima minaccioso della canzone, che la pace di cui si parla sia soltanto provvisoria (e costituisca *un riposo del vento*, come dice il testo) e che la violenza sia sempre sul punto di esplodere nuovamente(23).

Consideriamo adesso la relazione di testo e musica in due parti della canzone. Lo 'schieramento' delle due *famiglie*, una di fronte all'altra, viene forse alluso stilisticamente dall'impiego intenso dell'anafora (soprattutto nei primi versi: *che ci fanno queste anime/ davanti alla chiesa/ questa storia divisa/ questa storia sospesa// a misura di braccio/ a distanza di offesa/ che la pace si pensa/ che la pace si sfiora*). E la situazione 'bloccata' – la difficoltà delle due famiglie nel muovere un passo verso l'altra e l'ineluttabilità dello scontro – viene resa attraverso una ritmica 'rigida' e una melodia vocale monocorde, senza guizzi, senza via di scampo. De André, in effetti, intona buona parte dei versi del brano su una melodia 'statica', contraddistinta dal ribattere frequente della medesima nota (mentre è decisamente più varia e agile la melodia vocale di *Prinçesa*, con frequenti 'cambi di direzione': forse perché quella è una storia di emancipazione e di libertà). Anche l'arrangiamento sottolinea l'immobilità della scena. La canzone, si regge, ritmicamente, su di uno strumento insolito, il berimbau (diffuso nella musica brasiliana): il motivo suonato da questo

strumento – il «principale sostegno ritmico» del brano – viene suonato nei primi secondi della canzone e viene ripetuto durante le prime strofe (poi leggermente variato), ed è formato «da due sole note, è circolare e decisamente statico»(24). Suggestisce un'ostinazione e una staticità che non possono non alludere, sul piano musicale, alla situazione descritta nel testo.

Consideriamo, adesso, quella negazione dell'ipotesi di pace di cui dicevamo sopra e l'apparente impossibilità di raggiungere un accordo tra le due famiglie protagoniste. Questo aspetto tematico viene reso da un 'correlativo musicale', consistente nelle due ampie sezioni strumentali della canzone, che non vanno assolutamente trascurate. Le due sezioni sono identiche, hanno la durata di un minuto e mezzo circa, e vengono eseguite a metà e alla fine del brano. La parte strumentale è eseguita da una sezione d'archi, una chitarra classica e una damigiana (come percussione). Racconta Piero Milesi, arrangiatore e co-produttore di *Anime salve*, che attraverso quella sezione del brano De André intendeva raccontare il «dolore universale»(25); e questo ce lo comunica proprio la musica, con la sua sonorità cupa e minacciosa. Fino all'entrata in scena della sezione d'archi, cioè per la prima metà della canzone, l'armonia d'impianto era rimasta saldamente sul La minore. Quando si sviluppa il passaggio strumentale del 'dolore universale', invece, avviene un improvviso 'salto' nella tonalità di Mi minore. L'impressione, all'ascolto, è quello di una svolta, di una 'via di fuga': ma il cambiamento è soltanto accennato e non si compie del tutto, perché una brusca modulazione riconduce alla tonalità del La minore, quella con la quale la canzone incomincia e finisce(26). Quando il passaggio degli archi, nella sezione strumentale, si conclude, rientra in scena il berimbau con la sua melodia costante e sempre uguale: riportando, potremmo dire, la chiesa al centro del villaggio, cioè riconducendo l'ascoltatore alla scena iniziale, con le due famiglie schierate a fronteggiarsi. Nel complesso, questa sezione strumentale è dunque perfettamente coerente con il testo: lo segnalano Così e Ivaldi – autori di un volume sull'opera e sulla poetica di De André – quando osservano, nell'analisi della canzone, che «l'accordo di tonica [cioè il La minore] costituisce un forte centro attrattivo verso cui l'armonia viene immancabilmente ricondotta, come se l'impossibilità di porre fine a quel paradossale cerchio di violenza possa rispecchiarsi nel vano tentativo da parte dell'armonia di allontanarsi dalla tonica d'impianto. Anche la musica ribadisce che la storia è solo sospesa ma mai risolta»(27).

5. Spero sia stato possibile, attraverso queste pagine, osservare come le soluzioni formali adottate dagli autori di una canzone – in questo caso specifico De André e Fossati – possano sia sul piano testuale che su quello musicale procedere in un'unica direzione, concorrendo alla costruzione di senso del brano. E mi auguro che sia emerso come la riflessione sulle canzoni (anche quelle della *popular music*) non possa effettivamente sottrarsi, come afferma giustamente La Via, dal compito di considerare sia la componente testuale che quella musicale, tentando se possibile di farle 'dialogare'.

Jan Gaggetta

Note.

(1) L'intervento sviluppa alcuni spunti contenuti nella mia tesi di dottorato, intitolata "*Anime salve*" di Fabrizio De André (1996). *Edizione e commento*, dir. U. Motta, N. Scaffai, N. Tonelli, Université de Fribourg e Università di Siena. La ricerca dottorale ha potuto beneficiare di un finanziamento del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca.

(2) S. La Via, *Parte seconda*, in Id., *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006, p. 4. Il volume è accompagnato da un CD-ROM (contenente la *Parte seconda*) che propone l'analisi di dieci composizioni – da Bernart de Ventadorn a Paolo Conte, come suggerisce il sottotitolo del libro – mettendo in pratica la proposta teorica e metodologica elaborata.

(3) S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., p. 175. Osservo che La Via propone, in ogni caso, un 'movimento analitico' che incomincia dalla comprensione e dallo studio del testo, per passare successivamente alla musica, e infine alternare abilmente i due piani. Questo perché, in sintesi, il linguaggio musicale è estremamente soggettivo e difficilmente interpretabile secondo un senso condiviso: è dunque preferibile trovare nel testo i primi 'appigli' a cui aggrapparsi, per avviare l'analisi. Ciò non toglie che in seguito le due fasi analitiche – rivolte al testo e alla musica – possano alternarsi e soprattutto integrarsi a vicenda. Vedi S. La Via, *Parte seconda*, cit., pp. 3 ss.

- (4) De André, intervista pubblicata su “Rossana” [1967], riportata integralmente in C. Sassi, W. Pistarini, *De André talk Le interviste e la stampa d'epoca*, prefazione di L. Ceri, Coniglio, Roma 2008, p. 36.
- (5) Vedi, sulla questione, L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018, in particolare pp. 67-68.
- (6) De André, intervista pubblicata su “Buscadero” [1996], riportata parzialmente in M. Marrucci, *Il «mosaicista» De André*, in Centro Studi Fabrizio De André, a cura di, *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano 2009, p. 107.
- (7) «L'incubazione del disco è avvenuta con un viaggio , un altro viaggio a sud [...]. A quel punto non avevamo una nota scritta, e non avevamo una parola scritta. Non sapevamo davvero niente. Avevamo certo un po' di libri, già recuperati, alcune storie, ma veramente poco. L'intento era quello di farsi raccontare [storie] dalla gente», Fossati, intervista accessibile su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YfZX3whr2HI>, link consultato a luglio 2023.
- (8) Per ulteriori dettagli, vedi A. Sinopoli, *Fabrizio De André. Anime salve*, Auditorium, Milano 2006, pp. 29-32.
- (9) Il disaccordo, in sintesi, riguarda la scelta degli strumenti da utilizzare ma implica, in senso più ampio, una visione ‘ideologica’. Fossati voleva mantenere per l'album una salda impostazione pianistica, mentre De André – che percepiva il piano come uno strumento ‘colto’ – voleva rimanere fedele alla linea ‘etnica’ avviata con *Creuza de mä* nel 1984 e proseguita con *Le nuvole* nel 1990. «Alla fine quello che ci divideva era una sorta di occidentalismo, del quale io mi schieravo a difesa. Sai, facevamo lunghe discussioni sul fatto che il pianoforte ci dovesse apparire , in un disco così ; Fabrizio era convinto di no, il pianoforte era per lui uno strumento colto, non popolare, quindi in certi momenti poteva stridere con l'intenzione di alcune canzoni [...] Ma su questo punto non ci saremmo mai accordati e così decidemmo di lasciare che l'operazione *Anime salve* fosse un'operazione di sola scrittura», Fossati in R. Bertocelli, *Belín, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, nuova edizione ampliata, Giunti, Firenze-Milano 2012, p. 149. Fossati si dirà comunque felice della scelta compiuta: «in fondo i brani li avevamo scritti, e di questo resto felice e orgoglioso: meglio avere contribuito a un grande album di De André piuttosto che a un disco di De André – Fossati compromissorio, ibrido, insoddisfacente per entrambi», Fossati in C. G. Romana, *Fabrizio De André. Amico fragile*, Arcana, Roma 2009, p. 226.
- (10) Milesi in C. Cosi, F. Ivaldi, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011 pp. 182-183.
- (11) Recentemente ristampato: F. Farias De Albuquerque, M. Iannelli, *Princesa, Sensibili alle foglie*, Roma 2020.
- (12) Sulla complessa genesi del romanzo e della canzone vedi S. Moscadelli, *Princesa di Fabrizio De André appunti per lo studio del testo*, in M. Gatto, L. Lenzini, a cura di, *L'ospite ingrato. Musica*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 205-217. E vedi anche U. Fracassa, *Il viaggio intertestuale di Princesa*, in Id., *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Perrone, Roma 2012, pp. 114-136, che inoltre riflette sulla ‘riscrittura’ deandreiana secondo la prospettiva della letteratura migrante.
- (13) Prendendo spunto da un fatto di cronaca letto su un giornale – l'annegamento di una ragazza in un fiume – De André decide di attenuare la tragicità della vicenda, scegliendo di stemperare la cruda realtà cronachistica in una canzone dai tratti favolistici. Sulla questione vedi S. Moscadelli, *Princesa di Fabrizio De André: appunti per lo studio del testo*, cit., p. 209, e M. Marrucci, *Fabrizio De André. Donne pensate come amore*, Zona, Arezzo 2013, p. 135.
- (14) De André, manoscritto conservato all'Archivio Fabrizio De André, trascritto integralmente in S. Moscadelli, *Princesa di Fabrizio De André appunti per lo studio del testo*, cit., pp. 215-216.
- (15) De André in R. Cotroneo, *Fabrizio De André: come un'anomalia. Tutte le canzoni*, Einaudi, Torino 1999, p. 252.
- (16) De André in S. Moscadelli, *Princesa di Fabrizio De André: appunti per lo studio del testo*, cit., p. 216.
- (17) V. Vecchiarelli, *Riunire le teste dell'idra : una rilettura della produzione di Fabrizio De André attraverso i suoni*, tesi di dottorato, Università la Sapienza di Roma, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo, aa. 2018/2019, p. 108.
- (18) De André in S. Moscadelli, *Princesa di Fabrizio De André: appunti per lo studio del testo*, cit., p. 216.
- (19) In corsivo alcune citazioni da *Princesa*, testo e musica di F. De André e I. Fossati, Copyright 1996 Il Volatore Ed. Musicali S.r.l. | *Nuvole* Ed. Musicali S.a.s. | Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.
- (20) De André in W. Pistarini, *Fabrizio De André. Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze 2018, p. 261.
- (21) E. Costa, *Il muto di Gallura*, Edizioni della Torre, Cagliari 1986, p. 66.
- (22) De André, manoscritto conservato all'Archivio Fabrizio De André, citato in V. Vecchiarelli, *Riunire le teste dell'idra: una rilettura della produzione di Fabrizio De André attraverso i suoni*, cit., p. 194.
- (23) *Disamistade*, testo e musica di F. De André e I. Fossati, Copyright 1996 Il Volatore Ed. Musicali S.r.l. | *Nuvole* Ed. Musicali S.a.s. | Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.

- (24) V. Vecchiarelli, *Riunire le teste dell'idra: una rilettura della produzione di Fabrizio De André attraverso i suoni*, cit., p. 198.
- (25) Milesi in Renzo Sabatini, *Mi sento zingaro e compositore. Intervista a Piero Milesi*, in "A rivista anarchica", XLII, 370, aprile 2012.
- (26) Vedi A. Sinopoli, *Fabrizio De André. Anime salve*, cit., pp. 101-102.
- (27) C. Così, F. Ivaldi, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, cit., p. 190.

SULLA SPOKEN MUSIC IN ITALIA: I PROGETTI DEL COLLETTIVO ZOOPALCO

1. Per una definizione di *spoken music*

Nella mia posizione di osservatrice interna al movimento della *slam poetry*(1) e della *spoken word poetry* italiana, ho incontrato per la prima volta la dicitura *spoken music* in associazione al lavoro del Premio Dubito di poesia con musica(2), che da più di dieci anni si dedica a un'operazione di *scouting* di poeti/e e musicisti/e Under35, mettendo a disposizione una borsa di studio del valore di duemila euro a vincitori e vincitrici del premio in memoria della figura di Alberto Dubito Feltrin, poeta e rapper fondatore del gruppo Disturbati dalla CUiete, morto suicida nel 2012 a Treviso. La prima edizione risale al 2013 ed è stata curata da Lello Voce e Marco Philopat, che ancora oggi insieme a Paolo Cerruto continuano a occuparsi dell'organizzazione. Ogni anno la casa editrice Agenzia X pubblica le dispense dei materiali del premio con testi e interventi dei finalisti/e e articoli su esempi di ricerca dell'interazione contemporanea tra poesia e musica.

Si trovano oggi diversi saggi di critica letteraria(3) che dedicano analisi approfondite alle canzoni di cantautori, cantautrici, e cantanti rock. Già Tondelli negli anni novanta li considerava i depositari del mandato sociale della poesia, sostenendo che «il contesto rock ha prodotto i più grandi poeti degli ultimi decenni», mentre «i poeti ufficiali si nascondono dietro le loro scrivanie e i loro libri. [...] Hai la sensazione che oltre la capacità combinatoria, oltre la perfezione formale non esista un'anima. Nei poeti rock, più o meno maledetti che siano, questa anima è eccentricamente viva e pulsante»(4).

Non è forse un caso che il collettivo romano di poesia performativa degli anni duemila Wow Incendi Spontanei, che organizza *jam* a cadenza mensile con musicisti improvvisatori dal vivo sui versi dei poeti che si alternano sul palco, abbia scelto come slogan sui social «La poesia, ma rock'n'roll», e che *spoken word artist* celebri dell'area anglofona come Kae Tempest riempiano teatri e festival musicali e vengano invitato(5) come ospiti a X Factor.

Se, come afferma Bruno Gallotta nel suo *Manuale di poesia con musica*(6), la bibliografia sul rapporto tra parola e musica è sterminata, non si può dire lo stesso per la più recente pratica della *spoken music*, che in Italia non è ancora stata oggetto di un'analisi critica specifica. La domanda analitica alla base di questo studio è dunque che cosa si intende con l'espressione *spoken music* in Italia e quali sono gli elementi caratterizzanti che inducono sempre più giovani(7) poeti/e a fare riferimento a quest'etichetta per presentare la propria attività artistica. Cito, tra gli altri, gli spettacoli *Diossido di cromo*(8) di Matteo Di Genova e del batterista Marco Crivelli, *Black in black out*(9) di Nicolas Cunial, *Debito*(10) di Mora, *Abraxas* di Giuliano Logos e Matteo Bussotti.

In un intervento per Indire (Istituto nazionale documentazione e innovazione ricerca educativa) (11), il poeta performer Dome Bulfaro sostiene che la *spoken music* farebbe parte insieme alla *spoken word* della macro area della *performance poetry*(12), che Julia Novak, leader del gruppo di ricerca *Poetry off the page* all'Università di Vienna, definisce come «a variety of live poetry at the extreme end of its spectrum which, as the name indicates, is entirely conceived in relation to oral performance»(13). Al polo opposto dello spettro della poesia dal vivo ci sarebbero i «*flat poetry readings*» dei *page poets*, che non hanno interesse a sviluppare un'estetica performativa riconoscibile, ma che servono invece per le presentazioni di pubblicazioni cartacee. Come testimoniato anche dalle performer e studiose di settore Lucy English e Katie Ailes(14), sono convinta che la cifra della poesia performativa e della *spoken word poetry* sia in effetti individuabile nella composizione dell'opera avendo in mente una destinazione orale, che tenga conto della presenza fisica del pubblico.

In Italia la creazione progressiva di una scena intorno al Premio Dubito ha avuto come conseguenza che spesso chi si occupa di poesia performativa nell'ambito del *poetry slam* abbia cominciato a lavorare a un progetto di poesia con musica come parte fondamentale del *curriculum* artistico di poeta performer. Capita dunque che i e le giovani poeti/e performativi/e di oggi inizino nel contesto del *poetry slam* (che prevede tra le sue regole statutarie l'assenza di costumi, oggetti di scena e riempimenti musicali), che preparino a un certo punto uno spettacolo *one man show* di *spoken word* con le poesie del loro repertorio e che avviino poi insieme a dei musicisti/e il loro

progetto di *spoken music*(15), esibendosi sul territorio nazionale anche grazie alla rete dei collettivi della Lega italiana poetry slam(16). Sotto la denominazione di *spoken music* si possono menzionare, non a caso, esperienze come quella di Lello Voce, che per primo ha portato il *poetry slam* in Italia nel 2001(17), e che di questa pratica si definisce un pioniere nelle sue numerose collaborazioni con musicisti del calibro di Paolo Fresu e Frank Nemola, che hanno portato al concepimento di libri di poesia con CD(18) indispensabile per la fruizione dell'opera completa o del solo CD, rinunciando al supporto cartaceo. La definizione di *spoken music* proposta da Lello Voce pone l'accento sì sulla destinazione orale, ma soprattutto sulla compenetrazione tra suono e vocalità del poeta:

La *spoken music* (la 'poesia per musica'(19), se preferite) sarebbe quel particolare tipo di poesia contemporanea nella quale un testo è accordato (*temperato*) a una musica originale e in cui le caratteristiche formali dei suoni, della melodia e dei ritmi musicali e il rapporto da essi stabilito con la vocalità del poeta (a livello sia melodico che ritmico-prosodico) e con gli aspetti melodici del testo in sé, sono parte integrante delle qualità formali di detta poesia e, per molti versi, anche del testo stesso di quella poesia».(20)

Rimarrebbe fuori, secondo Voce, da questa definizione di *spoken music* la poesia sonora, comprese le *Diplofonie* di Demetrio Stratos, artista su cui torneremo. Modelli possibili della *spoken music* sarebbero invece l'iniziatore della *dub poetry* Linton Kwesi Johnson(21), il *bluesman* Gil Scott-Heron e Ursula Rucker, dalla quale mi rivela di aver sentito usare per la prima volta(22) questa formula in un'intervista.

Come andrebbe pubblicata questa poesia destinata alla dimensione orale e strettamente intrecciata con la musica? Nel 2012 sul *Fatto Quotidiano* Voce dichiarava che: «Il futuro della poesia è nei CD e nei supporti 'liquidi' (MP3, ecc.), non nei libri. Se c'è qualcuno a cui tirare le orecchie, probabilmente, non è l'editoria a stampa, ma quella musicale»(23). Previsione realizzata, a distanza di dieci anni, dalla fondazione nel 2022 dell'etichetta di poesia orale e *spoken music* ZPL del collettivo bolognese Zoopalco.

Il presente articolo si propone di avviare una ricerca sulla *spoken music* italiana a partire dall'analisi dei primi tre progetti prodotti da ZPL, che riguardano gli/le artisti/e che fanno parte del collettivo, e dalle interviste(24) che in prima persona ho condotto ai tre gruppi Monosportiva, Mezzopalco e Osso Sacro, con l'obiettivo di rintracciare degli elementi comuni che potessero essere utili alla definizione della *spoken music* come pratica, scena o genere poetico-musicale. La prospettiva che ho adottato per la formulazione delle interviste semi-strutturate è stata quella della teoria della risposta estetica, poiché, sulla scorta della fenomenologia della lettura di Wolfgang Iser, mi interessava soprattutto capire che tipo di uditorio implicito(25) hanno in mente gli/le artisti/e nel processo creativo, a quali spazi sono interessati/e per le loro esibizioni e come costruiscono le loro opere affinché possano rientrare nell'etichetta di *spoken music*. Benché i membri di Zoopalco abbiano più volte sottolineato la maggiore importanza della pratica creativa rispetto alla necessità di dare definizioni coerenti ai loro progetti, attraverso le interviste ho cercato di individuare i punti salienti della riflessione artistica che li portano a presentare i loro lavori come *spoken music*. Sono emersi in particolare i seguenti nuclei d'interesse per la ricerca: la dimensione intermediale e al contempo medium-specifica delle opere, l'interesse per il processo più che per il prodotto finito e le differenze e somiglianze rispetto alla forma canzone. Altre domande da cui sono partita hanno riguardato i *frame*(26) di destinazione delle performance. C'è ad esempio una differenza tra la poesia con musica tradizionalmente intesa e la *spoken music*? Quali sono i palchi in cui gli artisti si esibiscono e a cui puntano per il futuro? Come si posizionano rispetto ad altri generi musicali?

2. Il collettivo Zoopalco e ZPL

Zoopalco nasce a Bologna alla fine del 2015 e sin dalla sua fondazione prende una posizione esplicita sulla destinazione orale e performativa delle opere prodotte dai membri del gruppo, segnalata con chiarezza anche dall'allusione erotico/filmica del motto sulle pagine social: «a qualcuno piace orale». Oggi fanno parte del collettivo: Eugenia Galli, Tommaso Giordani, Riccardo Iachini, Vittorio Zollo, Alessandro Minnucci e Gabriele Stera. Il lavoro sulla voce e la ricerca multi

e inter-mediale è stata la bussola dei vari progetti del gruppo, tra cui cito a titolo esemplificativo solo: *Via dalla carta* del 2018, in cui le poesie del collettivo sono state rese fruibili attraverso un *QR code* su un cartello in forex pensato graficamente come l'indicazione di una strada (appunto 'via dalla carta'), che fungeva anche da esplicita dichiarazione di poetica contro le pubblicazioni cartacee; e la più recente *E buio fu* in collaborazione con Orchestra Senzaspine, un'opera intermediale presentata il 13 giugno 2023 a Piazza Maggiore a Bologna di fronte a più di mille spettatori, che ha unito ibridandoli i linguaggi del teatro, dell'opera lirica, della *spoken word* e del *live cinema*, coinvolgendo, già nelle fasi di composizione del libretto, una cinquantina di narratori e narratrici in laboratori di scrittura collettiva per adulti e studenti.

Il 2022 è l'anno della fondazione dell'etichetta di poesia orale e *spoken music* ZPL (Zoopalco Poetry Label) «per creare una porta di accesso a una serie di situazioni a cui la poesia *con* musica, o la poesia *come* musica, potesse portare una prospettiva differente, di intersezione con la performance, di ricerca sulla voce, di esperimenti narrativi, di metrica»(27) (corsivi miei).

Uno scritto-manifesto di Zoopalco pubblicato da Agenzia X, che si intitola *L'opera come processo*, dichiara di voler valorizzare progetti dal basso che abbiano gestazioni lunghe in cui il processo nelle varie fasi di produzione conta molto più della contraddittoria fissità del prodotto/disco finito, che fotografa un momento di una ricerca che negli spettacoli dal vivo continuerà a mutare. Per questo, il collettivo si impegna per le future produzioni a cadenza biennale ad acquisire non opere già finite, ma processi di realizzazione, preferibilmente aperti. Negli anni dispari ha invece in programma la realizzazione di *podcast* e spettacoli basati sulla re-oralizzazione di autori e autrici italiane del secondo Novecento, il cui primo esperimento nel 2023 è stato l'adattamento performativo [...] *bibedi scarabei*(28) dal poema *Tiresia* di Giuliano Mesa, che ha coinvolto le voci dei poeti Gabriele Stera e Tommaso Giordani e la danzatrice Francesca Nardi con un interessante lavoro sul sottotitolaggio audiovisivo.

I primi tre progetti usciti per ZPL nel 2022 sono quelli degli/delle artisti/e di Zoopalco che negli anni in formazioni diverse hanno vinto varie edizioni del Premio Dubito. In ordine di uscita: *C4MGIRL* di Monosportiva, *IMPRE* di Mezzopalco e *Urla dal confine* di Osso Sacro.

2.1. Monosportiva tra porno e poesia

Monosportiva è un duo nato nel 2017, composto da Eugenia Galli alla voce e ai testi e Illo alla musica elettronica. Il primo EP, inizialmente con un titolo uguale al nome del gruppo poi modificato in *Corpo contraffatto*, è uscito nel 2019; il secondo, *C4MGIRL*, nel 2022 dopo la vittoria nel 2020 del Premio Dubito. Nel 2023 è stato prodotto infine il dittico dei pezzi *Atlantide* e *Siccity*. Tutti i brani sono disponibili su Spotify.

Il *concept* di *C4MGIRL* nasce nel periodo pandemico - in cui i/le poeti/e performativi/e e su carta si destreggiavano in versioni streaming casalinghe dei loro reading - dall'intuizione che ci fosse qualcosa in comune tra il porno e la fruizione estetica della poesia in digitale:

La poesia, che ha sperimentato il supporto vivente del corpo e della voce della poetessa così come forme cartaceo-tipografiche, multimediali e visive, condivide un "reticolo mediale" così denso con una sola altra forma artistica [...]: la pornografia, appunto. Il porno ha assunto nel tempo forme sempre meno rarefatte, mostrandosi capace di accogliere le possibilità offerte dalle nuove tecnologie in anticipo rispetto a tutte le altre arti: si è spostata dalle pitture murali di Pompei alle riviste come "Playboy", dalle hotline allo schermo dello smartphone, dal cinema a luci rosse al visore VR, di recente sperimentato anche dalla videopoesia.(29)

La smart worker definitiva ben prima dell'emergenza pandemica, sostiene Galli, è la camgirl. Nei quattro pezzi vengono passati in rassegna i rapporti di potere tra *sex worker* e cliente, poeta e uditore, poeta e musa con sonorità eteree pop-synth che ricordano gli Offflaga Disco Pax.

2.2. Gli imprescindibili di Mezzopalco

Il progetto *IMPRES* di Mezzopalco è un concerto di sole voci dei poeti Tommaso Giordani e Riccardo Iachini e del beatboxer pugliese Mollo Beat, nato con l'obiettivo di preparare tre pezzi per partecipare al Premio Dubito di poesia con musica. Il punto di partenza però è stato l'allestimento del *live*: il nome del gruppo richiama infatti lo stare in mezzo al palco, il comunicare per mezzo del palco, oltre che la composizione formata da metà del collettivo Zoopalco. Le registrazioni arrivano dopo e sono funzionali alla presentazione al premio, così come i testi, assai diversi nella dimensione del *live* e del disco, che uscirà solo quando il gruppo ha maturato quaranta date dal vivo in location che variano dalle piazze di paese al teatro, dall'Auditorium Parco della musica di Roma ai *live club* della musica rap e indie. Nella formazione attuale del Mezzopalco, il beatboxer non è più Mollo, ma Giovanni Di Matteo (in arte Ninjoh), subentrato subito dopo la vittoria del Dubito nel 2018.

L'idea di creare un pantheon di imprescindibili della storia orale occidentale arriva all'evento *Mitilanza* di La Spezia 2017, organizzato dal collettivo di poesia performativa ligure dei Mitilanti. In quei giorni di incontri e tavole rotonde sulla poesia contemporanea era stato centrale il dibattito sull'assenza di maestri per i nuovi giovani poeti. La risposta di Mezzopalco è stata la ricerca transdisciplinare degli imprescindibili che hanno unito i loro interessi, «attingendo alla discarica della Storia come cercatori d'aghi in immensi pagliai e cucendo, con quegli aghi, storie alternative e immaginifiche»⁽³⁰⁾. Il disco e (spesso, ma non sempre) il *live* partono da un'epiclesi all'«Olimpo glorioso» della poesia orale, dall'invocazione di Muse *prêt-à-porter*, quelle che i Mezzopalco si portano in giro nei libri che si scambiano, nelle cuffie, in tasca negli smartphone, e verso cui non provano nessun timore reverenziale: padri/madri e maestri/e che scelgono di raccontare per accorciare le distanze dai propri modelli.

Olimpo glorioso
dammi una Musa
prêt-à-porter

Olimpo borioso
dammi una Musa
che ti costa?

Olimpo glorioso
dammi una storia
che si racconti da sé.⁽³¹⁾

L'obiettivo è quello di condurre lo spettatore del *live* e l'ascoltatore del disco in un viaggio attraverso luoghi e personaggi in cui la musica ha il compito di definire lo spazio. E se il nesso spazio-musicale può apparire abbastanza chiaro nel delta blues di *A memoir*, dedicata al padre dell'hip hop Gil Scott-Heron, e nei dodici ottavi del flamenco evocato dal beatbox nel brano *Baci di madre* in onore della regina del *duende* Pastora Pavon Cruz, è per esempio la *drum and bass* il genere scelto per teletrasportare gli ascoltatori nella Grecia antica di Eschilo. E ancora i Mezzopalco guidano l'uditorio a Tangeri per incontrare Patrizia Vicinelli, nell'Atene contemporanea per raccontare Demetrio Stratos e a Parigi, dove muore l'unico personaggio che non ha avuto direttamente a che fare con la poesia, una comparsa tra gli imprescindibili a rappresentare l'incomunicabilità: Jeanne Hébuterne, meglio conosciuta come la compagna di Amedeo Modigliani. Non una lista esaustiva di modelli, dunque, ma un pantheon di maestri/e, trovati non solo nella letteratura *tout court*, che ha informato la ricerca del gruppo.

2.3. Le Urla dal confine di Osso Sacro

Il nome del gruppo Osso Sacro deriva dalla catena montuosa che viene considerata l'osso d'Italia con particolare riferimento all'Appennino centrale di quelle aree del beneventano da cui il poeta Vittorio Zollo e i musicisti polistrumentisti della tradizione familiare di musica popolare iMusicalia

Corrado e Carlo Ciervo provengono. L'osso è sacro a suggellare la morte delle periferie interne sempre più spopolate e che solo nella dimensione rituale trovano una rigenerazione. Zollo (intervista) spiega: «io non sono uno di quelli che vuole salvarli questi luoghi, qui per me è accanimento terapeutico la questione delle aree interne: che muoiano! Ma muoiono e quindi devono essere sacre». Non manca un riferimento all'osso del bacino dello scheletro umano con una volontà di rovesciamento carnascialesco di struttura e sovrastruttura.

Lungo un percorso di otto pezzi musicali l'album *Urla dal confine* rielabora in dialetto sannita il mito di Persefone(32) legandolo alla vicenda dello stupro di una ragazzina da parte del prete in un paese dell'entroterra campano. La parola, spesso cantata, si intreccia con violino e chitarra elettrica, nacchere battenti e sintetizzatori. Nella catabasi vige il sincretismo in cui divinità greche si alternano alla dea del culto marsico Angizia e alla fede cristiana. L'ascoltatore accompagna Proserpina nella decisione di tenere o abortire il frutto dello stupro, scelta che nel finale rimarrà aperta. È una vicenda che vuole uscire fuori dal tempo, come suggerisce anche il bianco e nero per il video di *Pruserpina*(33), che racconta una storia di dolore universale di dei e semidei.

Vittorio Zollo ci tiene a dichiarare in interviste e scritti di presentazione del progetto che il fine di Osso Sacro è la «rielaborazione e riposizionamento delle narrazioni orali e sonore del territorio sannita»(34): la creazione di nuove comunità di ascolto e il tentativo di incidere sul repertorio dell'uditorio, conferendo nuova dignità culturale e politica alla musica popolare, che «negli ultimi quarant'anni è diventata musica per le sagre» (Zollo intervista). È un esempio di questa volontà di riposizionamento il brano *Stella reale*, che riprende il canto di carnevale *A Zingarella* di San Leucio del Sannio ibridandolo con la musica elettronica, o il pezzo *Demetra sul tamburo* in cui la tammorra della tradizione popolare, usata in genere per le invocazioni alla Vergine, è mischiata ai sintetizzatori contemporanei e diventa il canto incendiario della furia iconoclasta della madre di Proserpina che vuole far crollare la chiesa del prete.

3. Il processo

Come abbiamo visto, a Zoopalco interessano i processi. Cercherò quindi ora di approfondire, attraverso le testimonianze raccolte dalle interviste, come funziona il processo compositivo dei tre gruppi presentati nel paragrafo precedente. La prima domanda da porsi è quella che riguarda l'interazione tra testo e musica: viene prima la musica o la poesia?

È emersa a proposito del Premio Dubito la dicitura «poesia *con* musica», in cui la preposizione «con» non è casuale. Stefano La Via nel suo *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte* ha sviluppato a questo proposito un'interessante tassonomia che riporto sinteticamente. Si parla di poesia *per* musica quando il poeta tiene conto fin dall'inizio dell'intreccio con la musica: «una poesia concepita sin dal primissimo atto creativo per essere posta in musica». Questa sarebbe caratterizzata in genere da isometria dei versi e da una certa regolarità dei raggruppamenti strofici. La poesia pura *in* musica invece si distingue per l'autonomia dall'accompagnamento strumentale: «nasce più liberamente in funzione di sé stessa, [...] trova cioè una ragion d'essere nei propri valori formali ed espressivi», benché spesso venga successivamente musicata. La poesia *con* musica, infine, prevedrebbe una totale compenetrazione dei due linguaggi in una concezione simultanea dell'approccio compositivo(35).

I membri del collettivo Zoopalco testimoniano nelle interviste modalità creative differenti nei loro processi. Se Osso Sacro dichiara una genesi lunga e totalmente mista che parte «da un suono, da un refrain, un ritornello, qualche parola e un ritmo anche» (Zollo intervista), i membri di Monosportiva compongono invece testi e musica in maniera indipendente, iniziando a volte dalla proposta di uno a volte dell'altra: «il nostro lavoro è molto solitario [...], quando la genesi è dalla musica io scrivo sapendo già dove stanno le strutture della canzone. È un brano già fatto e io ci parlo sopra» (Galli intervista). Mezzopalco, che crea usando la voce come unico input senza nessun ausilio strumentale, parte dal presupposto che «poesia è musica nella ricerca della voce, nella poesia per la voce, nella scrittura per la voce, nella scrittura per gli ambienti sonori» (Giordani intervista). Tommaso Giordani, che ha un passato come autore e cantante della band Alan Moods, racconta di performare a occhi chiusi e spesso con l'accesso al canto, di avere in mente prima del testo la linea melodica e

di scrivere fissando un bpm (battito per minuto) che fornisce una pulsazione ritmica di riferimento. Riccardo Iachini, poeta narratore del Mezzopalco, compone in maniera completamente orale, a memoria, senza sentire il bisogno di fissare il testo con la scrittura: «abbiamo scritto i testi di *IMPRE* per necessità di darli ai ragazzi del Charlie per fare i lavori del packaging del vinile» (Iachini intervista). Il rapporto della poesia col beatbox è passato dalla dirompenza dello *show off* da *freestyler* di Mollo all'approccio più arrangiativo e di maggiore connessione coi testi di Giovanni Di Matteo. Per il brano *Baci di madre* il punto di partenza è stato il lavoro del beatbox sui dodici ottavi del flamenco; per un altro pezzo, *A memoir*, il testo ha avuto una sua diffusione da solo nei *poetry slam* prima di essere posto in musica. La volontà di creare un disco è partita prima dall'idea di registrare semplicemente il *live*, poi scartata. *IMPRE* avrebbe anche potuto essere un *podcast*, ma «è stata una scelta di accessibilità, ormai sono poche le persone che si ascoltano quaranta minuti di musica tutta insieme» (Giordani intervista). Il lavoro in studio è durato circa un anno e mezzo e ha previsto la registrazione in multi-traccia, cioè in cui tutti cantano contemporaneamente, costruendo poi un mosaico di voci per addizioni successive sempre a partire dal beatbox come primo strato. Nella tassonomia di La Via, siamo di fronte per lo più a un approccio creativo da poesia *con* musica, di compenetrazione e creazione simultanea di parola e suono. I testi, tuttavia, talvolta nascono prima e conservano una loro autonomia nell'incontro col pubblico. È il caso anche di alcune poesie di Eugenia Galli, che porta ai *poetry slam* senza musica i pezzi *Camgirl* e *La versione della musa* e che giudica «pessimo» l'approccio creativo della Monosportiva proprio per questa separazione solitaria del gruppo nella composizione di musica e testo. Il processo per ZPL, la cui fine nel caso dei dischi è spesso eterodiretta dal produttore, non termina con l'allestimento dei *live* e la produzione dei brani, ma continua con serie di video poesie, poster, video clip a cavallo tra intermedialità e medium-specificità.

Abbiamo provato a registrare lo spettacolo diverse volte ma non era MAI convincente. Ciò che accadeva sul palco, nella performance, in quanto scritto *per* il palco e *per* la performance, non funzionava in forma audio. Complice la ricerca all'interno dello Zoopalco, abbiamo applicato quel metodo che ormai è trasversale a tutte le produzioni del collettivo: la *medium-specificità* [...]: la nostra poesia dipende dal medium che abita, se cambia il medium deve cambiare del tutto(36) (corsivi nell'originale).

4. Una poesia intermediale nella ricerca e medium-specifica nell'output

I brani delle tre produzioni di ZPL compongono spettacoli dal vivo, sono disponibili per l'ascolto su Spotify, *IMPRE* e *Urla dal confine* possono essere acquistati in vinile, mentre Monosportiva ha optato per una serie di video poesie a pagamento *on demand*(37) realizzate da registi diversi. Quando la poesia cambia medium l'esperienza artistica muta completamente, tanto per gli artisti quanto per i fruitori:

è come se la questione intermediale fosse una specie di piattaforma sospesa che poi però quando devi fare un disco, un live, un video, una serie di video, una conferenza, si appoggia su dei medium. E quella piattaforma in realtà non è piatta, anzi è porosa, a seconda del medium su cui si appoggia di volta in volta. (Giordani intervista)

Tommaso Giordani formula l'idea di una ricerca intermediale(38) che parte dalla parola ma è fluida e a-gerarchica, pensata da subito per confrontarsi con più media e che si realizza in condizioni diverse in output «medium-specifici» che differenziano nettamente l'ascolto del disco dallo spettacolo dal vivo, la visione del video dal poster delle foto di backstage.

Per un riepilogo sintetico delle differenze tra i termini transmedialità, multimedialità e intermedialità possiamo fare riferimento alla classificazione proposta da Fabio Vittorini:

Se le pratiche della transmedialità (trasposizione da un medium a un altro)(39) e della multimedialità (combinazione di media diversi), basate sulla separazione e sulla successione, provengono dall'era moderna e postmoderna, quando era ancora forte l'illusione identitaria dei singoli media e perciò la loro vocazione competitiva, le pratiche dell'intermedialità, basate sulla fusione e sulla simultaneità,

sono tipiche dell'era metamoderna, durante la quale le teorie della rimediazione favoriscono la coscienza dell'inseparabilità dei media e perciò anche la loro cooperazione sinergica. (40)

Fusione dei media dunque e al tempo stesso una canalizzazione dell'approccio creativo a seconda dei *frame*. Partiamo dal *live*.

La performance dal vivo del Mezzopalco è *site specific* non solo nella posa dei performer, che cambia a seconda che il pubblico sia molto lontano o vicino, ma nella composizione dei testi e nell'intenzione della performance. Di *A memoir* mi raccontano ad esempio che «è più compatto come brano nel disco, il *live* ha tutta una parte narrativo-descrittiva più lunga, i ritornelli sono diversi. È diverso nel piglio del brano, che *live* è uno dei brani più carichi, energici, invece nel disco è una specie *ballad*» (Iachini intervista). Muta, a volte, anche la struttura del *live*, la sequenza scritta della drammaturgia del disco diventa interattiva. Sfruttando la ricerca spazio-musicale descritta più sopra, i performer chiedono al pubblico da quale città vuole che il viaggio parta e scelgono di conseguenza l'ordine dei personaggi e quindi dei pezzi: «in quel caso lo spettatore diventa oggetto della performance, diventa uno dei fattori della rete intermediale» (Giordani intervista).

Anche Eugenia Galli (intervista), che si esibisce in contesti diversissimi, dichiara centrale il contatto col pubblico, che cambia quella parte dello spettacolo che Novak definisce, attualizzando per la performance dal vivo il concetto genettiano, il peritesto(41) dato dagli intermezzi tra una poesia e l'altra:

Tra un brano e l'altro parlo tantissimo [...]. Il pubblico cambia molto la cosa che dico. Ad alcuni devo spiegare che cos'è la *spoken music*, la poesia con musica, ad alcuni devo spiegare delle cose che riguardano la mia percezione del corpo, del genere, altri pubblici queste cose qui le danno per scontato. Sarebbe ridondante se mi mettessi a spiegare cos'è una *camgirl* o una persona *non binary* al festival transfemminista. (Galli intervista)

È possibile riconoscere anche un epitesto nei profili social della Monosportiva e di Eugenia Galli nelle foto che la mostrano coinvolta in un'estetica BDSM(42) e politicamente impegnata nella difesa dei diritti delle *sex worker*.

Una dimensione a mio parere più vicina alle parti in prosa del prosimetro(43) si potrebbe attribuire invece agli *Skit* che introducono nel disco i brani di Mezzopalco e che nell'hip-hop sono tradizionalmente brevi *sketch* parlati all'interno dell'album. La voce di Iachini, poeta-narratore, accompagna l'ascoltatore in un viaggio che «a volte si perde, ritorna, si sposta di un'ora di un anno di secoli in secoli, non sempre ricorda»(44) ed esplicita per ogni brano la nuova cornice spazio-temporale e il personaggio cui è dedicato.

Osso Sacro sottolinea poi una questione non secondaria legata alla qualità dell'ascolto. Mentre il vinile garantisce una fruizione puntuale dei suoni così come sono stati concepiti, piattaforme come Spotify sacrificano alcune sfumature nell'ottimizzazione del file audio, appiattendolo la ricerca dei musicisti. Da qui la scelta estremamente costosa di produrre un vinile, con l'intenzione di attirare ascoltatori attenti, che non comprerebbero il CD come mero souvenir. Il vinile permette anche, in assenza di una pubblicazione cartacea, di curare il paratesto (nell'accezione più tradizionale stavolta) del supporto fisico e di proporre un'ulteriore riflessione artistica nelle scelte per la grafica. Sulle possibilità offerte dalla performance dal vivo per la valorizzazione di quei suoni che negli ascolti digitali vanno perduti, chiosa il musicista polistrumentista Corrado Ciervo (intervista): «quando c'è la possibilità di esprimerci e ci sono dei palchi dove si sente bene, dove possiamo dare il meglio, il nostro discorso arriva anche a delle persone che parlano tedesco e che del dialetto della Campania interna sanno ben poco». Da considerare è anche la presenza fisica degli artisti: mentre tiene il tempo col piede, Corrado Ciervo segue con tutto il corpo il flusso della musica che sta suonando, mentre Zollo (intervista) dichiara di fare riferimento anche ad attori e registi teatrali come Mimmo Borrelli per il suo modo di stare sul palco.

Una seconda questione legata alla ricerca intermediale riguarda soprattutto i video ed è quella dell'autorialità condivisa non solo tra musicisti e poeti(45), ma anche con registi, attori e fotografi. Se nel mondo musicale il videoclip è necessario all'artista per lanciare il nuovo pezzo e raggiungere su Youtube un pubblico ampio, i casi dei video nati dalle produzioni dei tre gruppi mi sembrano rappresentativi di tre approcci diversi.

Il già citato *A memoir*(46) dei Mezzopalco prende il titolo dall'autobiografia di Gil Scott-Heron che narra quell'«l'ultima vacanza»(47), che è stata l'ultimo tour europeo dell'artista prima della morte nel maggio 2011. Il brano funziona come un piano sequenza che allontana chi guarda/ascolta dal personaggio: l'idea è quella di un movimento a spirale che dal dettaglio del *french toast* accanto al corpo passa alla televisione accesa fino alle sirene del 911 che ci portano fuori dall'appartamento di New York in cui Scott-Heron muore. Un piano sequenza con una ripresa unica avrebbe dovuto essere anche il video del brano, poi diventato un fotoclip: una serie di scatti montati uno dopo l'altro che testimoniano il *making of* di un video mai realizzato. Il *plot* del videoclip era scritto, ma c'erano due ordini di problemi, mi raccontano Tommaso Giordani e Riccardo Iachini. Uno era di medium: Gil Scott-Heron è il cantore di *The Revolution will not be televised*, un invito a rendersi conto che, quando la rivoluzione arriverà, non si potrà assumere un atteggiamento passivo, si potrà partecipare solo dal vivo, quindi «l'idea è che se la rivoluzione non sarà televisata allora non avviene nemmeno in video» (Iachini intervista). L'altro era politico: «c'era il problema di girare il video di un gruppo di tre ragazzi bianchi che dedicano il brano a un attivista afroamericano» (Giordani intervista). La scelta è stata allora quella di coinvolgere trenta persone di cui quindici nere e quindici bianche, attivisti/e antirazzisti/e e collaboratori/trici del collettivo Zoopalco, e di chiedere loro di riflettere sulla rappresentazione di sé portando due abiti: uno capace di descrivere la percezione di sé stessi, l'altro che dicesse qualcosa di come ci si deve vestire per rappresentare le aspettative dello sguardo esterno. L'attivista romana Kwanza Musi Dos Santos, rappresentante del CAI (Coordinamento antirazzista italiano), avrebbe impersonato Gil Scott-Heron e tutti gli altri e le altre avrebbero rappresentato momenti della sua vita e alcuni suoi discorsi politici. Un processo di preparazione di circa cinque ore è culminato, quando tutto era pronto per girare, nel gesto di spegnere la telecamera e mandare tutti a casa, offrendo allo spettatore il solo processo testimoniato in circa seimila scatti. Il lavoro di creazione collettiva ha coinvolto i partecipanti anche nella selezione delle parole che compongono in sovrapposizione una sorta di poesia visiva dentro il video: ciascuno/a è stato invitato a scegliere le due parole più significative del testo che sono state poi montate ad accompagnare la voce disegnando un campo semantico della storia di Gil Scott-Heron attraverso il brano.

Ne *La versione della Musa* di Monosportiva il passaggio transmediale parte dall'ispirazione data dal murale *SP.C.6.OI.W.* di Carlotta e' Cawa(48), che si trasforma in poesia orale, in *spoken music* e infine in video poesia. Il testo tematizza il rapporto di potere tra poeta e Musa, a cui il primo dice di voler dare voce, continuando però a prendersi tutto lo spazio fino all'ultimo verso. Nel video della regista Anastasia Monacelli, in un'ambientazione da *locus amoenus*, due personaggi/e dal genere difficile da stabilire con certezza a un primo sguardo mostrano parti di entrambi i corpi nudi in una continua dialettica di capezzoli femminili e maschili, organi sessuali veri e finti. Quando durante l'intervista le ho chiesto se fosse una video poesia, Eugenia Galli ha dichiarato di avere un uditorio implicito versatile: «Non credo che nell'arte contemporanea si possano mettere delle barriere tra generi. [...] Se io la devo presentare a un contest musicale che chiede di inviare videoclip io scrivo che è un videoclip, se la devo mandare a *La poesia che si vede*(49) è una video poesia, se la devo mandare a un festival porno dico che è un porno e in più dico anche le poesie. [...] Si può fare una proiezione al festival dei cortometraggi, si può mettere su Onlyfans [...] o su un blog di poesia» (Galli intervista).

L'autorialità condivisa con registi/e, attrici, sex worker e fotografe influisce sul messaggio complessivo del prodotto artistico, consente la possibilità di cambiare *tag* alla bisogna e un'apertura degli spazi di diffusione dell'opera, che quest'anno ha trovato posto come testo su carta anche nell'antologia *Queer Pandèmia* curata da Tlon, insieme alle foto di *backstage* del video di Francesca Burrani.

Il caso di *Pruserpina* di Osso Sacro oscilla infine tra l'idea di videoclip musicale e quella di un cortometraggio. La poesia viene sviluppata in uno storytelling cinematografico in bianco e nero che racconta del viaggio di Proserpina ai confini del mondo e in cui gli attori recitano una parte muta. Anche i musicisti, come spesso accade nei videoclip, compaiono più volte mentre suonano e interagiscono con la protagonista del video, che sembra non accorgersi della loro presenza.

Abbiamo dunque un fotoclip, un video parte di una serie dal *tag* mutevole a seconda dei contesti e un videoclip. Dei tre, benché la definizione di cosa si intenda per video poesia(50) sia complessa e

indistinta almeno quanto quella di *spoken music*, per le scelte medialità ed estetico-politiche descritte più sopra. *A memoir* di Mezzopalco è la più facile da inserire in questo contenitore.

5. Spoken music e forma canzone

Questo studio è iniziato con alcune considerazioni su come la canzone avrebbe raccolto il mandato sociale dei poeti. Luca Zuliani ha tratteggiato una storia del rapporto tra testo e poesia che avrebbe segnato per la figura di poeta una parabola discendente nel declassamento della sua condizione, mentre fino all'avvento della musica tonale aveva mantenuto un'importanza maggiore rispetto ai vari compositori che si misuravano a decine nel musicare gli stessi testi. Verso la fine dell'Ottocento nell'interazione con la musica il poeta diventa librettista al servizio del compositore, che interviene fortemente sul testo. Con la nascita della musica leggera il rapporto gerarchico è ormai totalmente invertito rispetto al Medioevo e l'autore/autrice del testo scende di un altro gradino, assumendo il ruolo di paroliere: «colui che è incaricato di aggiungere le parole alla musica»(51). Nelle canzoni la melodia precede le parole e per questo, secondo Zuliani, risulta chiaro che per l'analisi delle canzoni la scissione di melodia e testo non tiene conto della totalità degli elementi formali. La prova della lettura silenziosa insomma non regge perché ignora una parte fondamentale dell'opera. Il testo, pur diventando indispensabile per qualunque brano musicale, è infatti secondario rispetto alla melodia, dai cui condizionamenti (l'esigenza, per esempio, delle tronche a fine di verso) la fascia culturalmente più alta dei cantautori ha cercato di svincolarsi.

Un tentativo simile nella ricerca più sofisticata di musica e testi è stato, secondo Zuliani, quello del *rock progressivo*, che ha portato per esempio Demetrio Stratos a collaborare con poeti e compositori celebri d'avanguardia come John Cage e Nanni Balestrini. Su questa linea, considerato anche l'omaggio a Stratos tra gli imprescindibili della poesia orale di Mezzopalco, mi sembra si ponga il lavoro di ZPL: fare musica sì, ma mettendo in posizione centrale la parola parlata, con una forte riflessione politica e senza troppa paura di essere tacciati di «sperimentalismo»(52).

Dalle interviste emerge che la differenza più importante tra *spoken music* e forma canzone sta nella maggiore ricorsività e presenza di strutture definite della seconda, meno caratterizzata da suoni stranianti che compaiono una volta e non tornano più. I pezzi dei tre gruppi tendono alla forma canzone, ma evitano di farsi ingabbiare in ritornelli e schemi precisi. Iachini (intervista) propone l'esempio del brano *Maratona* dedicato a Eschilo:

Maratona ha una struttura che ha la pretesa di riportare all'interno di un brano di sei, sette minuti la struttura della tragedia, perché nasce da una rivisitazione della vita di Eschilo basata sull'*Oresteia*. Nel farlo se tu riprendi la struttura si poteva scegliere di andare in una direzione che desse più elementi di accessibilità più simili alla canzone. Ci sono suoni, rumori, momenti da cui tu esci e in cui poi non torni più. [...] È abbastanza indicativo come brano perché volendo questa struttura atto/coro poteva ricalcare molto di più la struttura strofa/ritornello, invece secondo noi il risultato è atto/coro, atto/coro, atto/coro, cioè si allontana da quella che poteva essere una struttura più classica della forma canzone, sia nel modo in cui viene fatta, sia proprio nella scelta di suoni, di *ambient*.

Anche Lello Voce pone il problema di dove sia possibile tracciare un confine tra forma canzone e *spoken music* e dissente dall'opinione di Magrelli, che aveva polemizzato con la vittoria del Nobel per la letteratura di Bob Dylan, considerandolo un 'poeta con le proteste' della musica. Della stessa idea era Montale quando scriveva che «la parola veramente poetica contiene già la propria musica e non ne tollera un'altra»(53). Il punto non sarebbe secondo Voce la presenza della musica o l'intonazione del canto, ma il tipo di rapporto che tra poesia e musica si instaura:

a dare il tempo e a suggerire la melodia, in poesia, anche quando essa si sviluppa e si realizza in accordo con la musica, sono le parole; nella canzone d'autore, invece, è la musica a 'concertare' il tutto, e questa è la ragione per la quale i testi delle canzoni, senza musica, non stanno in piedi, mentre quelli della *spoken music*, se è buona *spoken music*, sì.(54)

Non è una questione di gerarchia o solo di cosa viene prima, ma di «accordo», di regia e «temperamento» ritmico e melodico tra poesia e musica, che va ben al di là del semplice accompagnamento. E in questo ‘temperarsi’ prende posto la preposizione *con* di cui è stato discusso per analizzare i modi di interazione tra poesia e musica. Alla musica il compito di rivelare il senso profondo e oscuro della parola. La voce del poeta, d’altra parte, non può limitarsi a pronunciare il testo scritto, ma deve eseguirlo come fosse una partitura, uno spartito, esercizio ben diverso, continua Voce, anche dalla lettura espressiva, dalla messa in scena del testo più tipica degli attori.

È il caso di evidenziare anche la profonda diversità di proposte e generi musicali che in questo connubio si abbinano alla *spoken word*: già soltanto nei tre gruppi di cui mi sono occupata si passa dall’hip-hop alla musica elettronica, dal ritmo della *drum and bass* e del flamenco alla musica popolare rivisitata con campionatori e sintetizzatori. La parola, la poesia, pur nelle sue varie declinazioni che esplorano i limiti del canto e i modi del rap, resta la costante di questa pratica artistica che all’estero è di solito indicata solo come «*spoken word*» anche quando si unisce alla musica. Il poeta non si accontenta certo in questo contesto di essere un paroliere. Può essere considerata una prova il fatto che è non pensabile un caso di *spoken music* in cui il testo non sia eseguito dal poeta che l’ha scritto, come invece accade di frequente per i/le cantanti che sono interpreti e non autori/autrici.

6. Conclusioni e piste future

Quando ho chiesto ai membri di Zoopalco se la *spoken music* fosse un genere poetico o musicale, tutti convintamente hanno parlato piuttosto di un movimento o di una scena che identifica la sua pratica in questo termine, di un *tag* da usare per orientare chi fruisce e per porsi sulla linea di alcuni degli/delle artisti/e che sono stati/e menzionati/e. Si è espresso chiaramente su questo anche Gabriele Stera, oggi parte del collettivo Zoopalco e vincitore di ben due edizioni del Dubito:

se si è generata una scena, attorno a questo Premio, di certo non è una scena “di genere”, perché appunto le risonanze del lavoro di Alberto sembrano toccare mondi musicali e performativi ibridi e cangianti. E a contrastare l’assunto della spettacolarità del modello dei premi, aggiungerei che questa varietà di proposte in competizione non si coagula creando mitologie di successo. Anzi, mi sembra sempre di più orientata alla produzione di un reticolo di relazioni, di amicizie, collaborazioni e sconfinamenti rispettivi che generano una comunità di ascolto reciproco e di riflessione collettiva [...].(55)

I prossimi palchi, oltre a quelli di *live club* e centri sociali come il Django di Treviso, potrebbero essere per i Mezzopalco quelli della scena del rap *conscious*(56) (rappresentata in Italia per esempio da Claver, Rancore, Murubutu); Osso Sacro, risultato vincitore del Premio Parodi di World Music questo ottobre, mi dice di voler portare la loro musica nelle scuole; mentre Eugenia Galli (intervista) quando le ho domandato se vedrebbe bene la Monosportiva in radio ha risposto entusiasticamente: «Sì, di brutto. Non ho per niente paura del pop».

Molte sono le piste interessanti che potrebbero essere prese in considerazione per studiare la *spoken music* italiana: dall’analisi più strettamente musicologica, su modello di quanto già proposto da Stefano La Via per l’opera di Voce(57), allo studio di una nuova metrica che vada oltre l’isosillabismo nella direzione della dimensione ritmico-accentuale(58) del verso, per lavorare su poesie che si muovono sui quattro quarti della musica come *A memoir* o sui dodici ottavi come *Baci di madre*.

Com’è risultato evidente dalle interviste, gli/le artisti/e fondano gran parte della loro riflessione sulla dimensione mediale, che quindi non può essere ignorata. La questione della metodologia da usare è stata per questo articolo particolarmente incalzante, dal momento che poeti/e e studiosi/e negli ultimi anni hanno testimoniato a più riprese la mancanza di uno strumentario nuovo ed interdisciplinare, che sia in grado di rendere conto dell’intermedialità della poesia performativa(59), in questo caso con musica. A questo stadio, mi è sembrato importante nominare e presentare i protagonisti della scena e i loro lavori e attingere con curiosità eclettica dai *Performance studies*, dalla fenomenologia dell’arte, dai *Media studies*(60). Se le dispense del Dubito da un lato hanno

offerto risorse interessanti e utili sul movimento degli ultimi anni, in mancanza di recensioni specifiche degli spettacoli o di trattazioni approfondite sulla *spoken music*, come già accennato all'inizio, è stato per me fondamentale confrontarmi coi protagonisti/e di questa analisi al fine di elaborare, grazie alle interviste, una formulazione forse ancora non pienamente definita, ma che spero si riveli un buon punto di partenza per accendere l'interesse di studi futuri su questo oggetto di ricerca estremamente contemporaneo(61).

Eleonora Fisco

Note.

(1) Si intende per *slam poetry* un certo modo di fare poesia che accomuna chi partecipa a competizioni di poesia performativa chiamate *poetry slam*. Per ulteriori approfondimenti sulle differenze tra *poetry slam* e *slam poetry* cfr. E. Fisco, *La risposta estetica nel poetry slam. Frame analysis e fenomenologia della performance*, Mille Gru, Monza 2022 <https://millegru.org/edizioni-mille-gru/eleonora-fisco-la-risposta-estetica-nel-poetry-slam/>.

(2) Per approfondimenti sulla struttura del premio e sulle giurie cfr. il sito ufficiale <https://www.premiodubito.it/>.

(3) Penso ad esempio a L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma 2018 e S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2017.

(4) P. Tondelli, *Poesia e rock* (1987-89) in *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 1990, pp. 308-315.

(5) Per Tempest si è scelto di usare il simbolo ə per rendere conto della sua identità di genere non binaria. Altrove si è preferito sostituire il maschile sovraesteso più tradizionalmente in uso con la declinazione al maschile e al femminile dei termini.

(6) Cfr. B. Gallotta, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Rugginenti, Milano 2001, p. 87.

(7) Con 'giovani' si intende qui una fascia di artisti e artiste nate tra gli anni ottanta e duemila.

(8) M. Di Genova, *Diossido di cromo* <https://www.youtube.com/watch?v=8yYfmUMCzrU>. Si trova una recensione dello spettacolo nell'intervento di A. L. Minnucci, *Della lingua sul rullante* in M. Philopat e L. Voce, a cura di, *Ora vogliamo tutto. Poesia, musica e dissenso materiali dal Premio Dubito 2019*, Agenzia X, Milano 2020, pp. 47-53.

(9) N. Cunial, *Black in black out* <https://www.youtube.com/watch?v=QT26qWkXq2A>.

(10) Mora, *Debito* <https://open.spotify.com/album/7G0E3K0C2h2P0wbMT1thCt?si=DODTMk3kQJO1PCQYdNChLA>.

(11) L'intervento ha avuto luogo in occasione della XXXIV Rassegna Musicale Nazionale *La musica unisce la scuola*. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=34nB6VzGHNo> min. 19:00.

(12) Nonostante proponga una definizione, Novak denuncia una difficoltà di intendersi sul significato di *performance poetry* che risale alla dicotomia secolare tra oralità e scrittura, con effetti che anche in Italia accendono il dibattito e che non è possibile approfondire nel dettaglio in questa sede. Cfr. J. Novak, *Live poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York 2011 e R. Lorusso, *Mettere in voce il verso. La pratica del reading di poesia fra letteratura e vocalità* in L. Cardilli, Lombardi, S. Vallauri, a cura di, *L'arte orale: Poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020, pp. 71-90 <https://doi.org/10.4000/books.aaccademia.7908>.

(13) J. Novak, Op. cit., p. 29.

(14) Qui la definizione di Ailes: « I define spoken word poetry as poetry composed with the intent of being performed live by its author» e di English « poetry that has been written with a live audience in mind» in K. Ailes, *The performance and perception of authenticity in contemporary U.K. spoken word poetry*, University of Strathclyde, 2020, p. 21 10.48730/g09w-x732.

(15) Annoverano un'esperienza da *slammer* molti dei vincitori e delle vincitrici e dei/delle finalisti/e del Dubito, tra cui cito in ordine casuale Davide Passoni (vincitore del campionato italiano di *poetry slam* a squadre 2018), Matteo Di Genova, Vittorio Zollo, Nicolas Cunial, Eugenia Galli, Riccardo Iachini, Giuliano Logos (campione del mondo di *poetry slam* 2021), Luca Bernardini (campione italiano di *poetry slam* 2018).

(16) È l'associazione che si occupa di coordinare il campionato di *poetry slam* nel territorio nazionale attraverso una rete di collettivi presenti in tutte le regioni.

(17) Cfr. il resoconto storico in D. Bulfaro, *Guida liquida al poetry slam. La rivincita della poesia*, Agenzia X, Milano 2016.

(18) Cfr. per esempio L. Voce, F. Nemola, *Il fiore inverso*, Squilibri, Roma 2016; Voce L., *L'esercizio della lingua (Poesie 1997-2008)*, Le Lettere, Firenze 2008. Per la bibliografia completa delle opere di Voce cfr.

<http://www.lellovoce.it/Bio-bibliografia-completa>. Voce è anche tra i curatori della rivista di poesia con musica *Cangura* e della collana *Canzoniere* della casa editrice Squilibri, in cui i testi poetici scritti vengono sempre pubblicati con CD.

(19) Esplicheremo più avanti la questione della preposizione da usare a proposito del rapporto tra poesia e musica.

(20) L. Voce, *Per una poesia ben temperata* in L. Voce, F. Nemola, *Il fiore inverso*, cit., p. 52.

(21) Al rapporto tra poesia, musica e attivismo politico della sua carriera artistica è dedicato l'intervento di M. Surace *Quando raggae, poesia e politica si incontrano* in M. Philopat, L. Voce, a cura di, *Stringi i denti e bruci dentro. Poesia, musica e dissenso materiali dal Premio Dubito 2017*, Agenzia X, Milano 2018, pp. 25-33.

(22) Chi sia stato il/la primo/a artista a parlare di *spoken music* non è chiaro. La prima indicizzazione dell'espressione che ho trovato online riguarda lo spettacolo *Philip Glass Buys a Loaf of Bread* e risale al 1990. Cfr. <https://www.nytimes.com/1990/02/04/theater/review-theater-philip-glass-buys-a-loaf-of-bread.html>.

(23) Cfr. il blog di Lello Voce al link: <http://www.lellovoce.it/Piccola-cucina-cannibale-esce-il>.

(24) Le interviste, al momento inedite, verranno rese disponibili al più presto insieme alle trascrizioni. Ho intervistato Riccardo Iachini e Tommaso Giordani per Mezzopalco, Eugenia Galli per Monosportiva e Vittorio Zollo, Corrado e Carlo Ciervo per Osso Sacro. Le interviste, condotte da un punto di vista interno al movimento della *spoken word poetry* italiana e con un rapporto di confidenza con gli intervistati, in assenza di altre fonti, sono state il punto di partenza necessario per l'elaborazione delle argomentazioni e la raccolta delle informazioni del presente studio. Per le metodologie di trascrizione e il trattamento delle interviste ho fatto riferimento soprattutto a A. Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma 2007.

(25) «Uditorio implicito» è una formula che ho mutuato dal «lettore implicito» di Iser con cui si intende l'uditorio-schema che raccoglie le sollecitazioni del testo letterario (qui con musica) per costruire e attualizzarne il significato. Cfr. W. Iser, *L'atto della lettura*, Mulino, Bologna 1987.

(26) Con il termine *frame* faccio riferimento al concetto centrale della *Frame analysis* del sociologo Erving Goffman, che indica la definizione della situazione, di ciò che accade davanti ai nostri occhi, che è costruita grazie a principi di organizzazione che regolano gli eventi sociali e il nostro coinvolgimento in essi. Nel nostro caso, come vedremo, la variazione del *frame* impone per gli artisti un cambio di medium. Cfr. E. Goffman, tr. it. I. Matteucci, a cura di, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2001.

(27) Zoopalco, *L'opera come processo* in M. Philopat, L. Voce, a cura di, *Se solo queste guerre non scoppiassero a piangere. Poesia, musica e dissenso materiali dal Premio Dubito 2022*, Agenzia X, Milano 2023, pp. 35-36.

(28) Lo spettacolo, avvenuto il 15 giugno 2023, è stato inserito nel programma del convegno *Cercare Forme – l'opera e l'eredità di Giuliano Mesa*, organizzato dall'Università di Bologna.

(29) Monosportiva, *Fare poesia con gli strumenti della pornografia* in *Giù le mani dal futuro. Poesia, musica e dissenso materiali dal Premio Dubito 2020*, M. Philopat e L. Voce, a cura di, Agenzia X, Milano 2021, p. 99.

(30) Mezzopalco in M. Philopat, L. Voce, a cura di, *Il genere errante. Materiali del Premio Dubito 2018*, Agenzia X, Milano 2019, p. 93.

(31) Mezzopalco, *Olimpo (epiclesi)*, *Ibidem.*, p. 95.

(32) Sebbene Vittorio Zollo abbia dichiarato di aver fatto riferimento alla versione omerica del mito per la sua rielaborazione, si nota nell'opera un'alternanza nella denominazione greca e latina della dea come Persefone e Proserpina.

(33) Osso Sacro, *Pruserpina* https://www.youtube.com/watch?v=L9yIGYjBdc&list=RD_L9yIGYjBdc&star_t_radio=1.

(34) Osso Sacro in M. Philopat, L. Voce, *Rime di pietra sui divieti. Poesia, musica e dissenso materiali del Premio Dubito 2021*, Agenzia X, Milano 2022, p. 83.

(35) S. La Via, Op. cit., pp. 136-137 e 197.

(36) T. Giordani, *Mezzopalco mezzodisco mezzastoria* in M. Philopat, L. Voce (a cura di), *Rime di pietra sui divieti*, cit., p. 68.

(37) La serie di video poesie è stata disponibile per un anno sulla piattaforma *Ivi*, ora non più funzionante. Le opere sono in attesa di una nuova collocazione.

(38) Sulla nozione di intermedialità mi sembra utile rimandare alla sintetica, ma chiara definizione e storia del termine nelle varie analisi teoriche proposta da Massimo Fusillo per Treccani.

(39) La nozione di transmedialità non è stata scelta da Zoopalco per parlare del lavoro del collettivo con l'idea di rendere conto più marcatamente, piuttosto che della semplice trasposizione, del doppio binario della

dimensione intermediale nell'approccio creativo della loro ricerca e della canalizzazione successiva in diversi media. Il termine ha avuto tuttavia anche una declinazione più ampia, si veda a questo proposito il lavoro di E. Negri, *La rivoluzione transmediale. Dal testo audiovisivo alla progettazione crossmediale di mondi narrativi*, Lindau, Torino 2015.

(40) F. Vittorini, *Un mondo che si espande oltre la nostra presa. Comparatistica e intermedialità* in "Comparatismi" V 2020 <https://doi.org/10.14672/20201717>

(41) Nella concettualizzazione di Genette, il paratesto è dato da quelle produzioni verbali o di altro tipo, come il titolo, le illustrazioni, la prefazione, che circondano il testo e servono a presentarlo. Il paratesto si divide in peritesto, che riguarda tutto ciò che è dentro il volume, ed epitesto, come per esempio le interviste rilasciate dall'autore. Cfr. J. Novak, Op. cit., pp. 138-139.

(42) Ne sono un esempio la foto di copertina del disco di Francesca Burrani che ritrae la bocca di Galli aperta e legata a più riprese da un filo metallico e le foto di backstage dei video cui Galli ha prestato corpo e volto.

(43) Stefano Carrai definisce il prosimetro come «una forma di scrittura, le cui coordinate risiedono [...] nel superamento dell'empiria connaturata al testo lirico inglobandolo in una cornice narrativa che ne corrobora la tenuta e gli conferisce una dimensione prospettica». Cfr. Prefazione di S. Carrai, in A. Comboni, A. Di Ricco, a cura di, *Il prosimetro nella letteratura italiana*, Università degli Studi di Trento Editrice, Trento 2000, pp. 7-8.

(44) Cfr. Mezzopalco, *Skit 6*, <https://open.spotify.com/track/7MJmmKBKPEaLqHPYuSNAfy?si=9a7fbeb30d88420b>.

(45) Problema sollevato per le canzoni da Luca Zuliani in *Sulle differenze tra poesia e canzone*, in L. Cardilli, Lombardi S. Vallauri, a cura di, Op. cit., pp. 117 e ss.

(46) Cfr. Mezzopalco, *A memoir* <https://www.youtube.com/watch?v=vgKbDgxLGoo>. Alla progettazione del video ha collaborato anche l'artista performativa Wissal Houbabi.

(47) Il libro appare nel video come ulteriore rimando transmediale.

(48) Cfr. il sito del festival *Ritrovarsi* : <https://www.ritrovarsi.net/opera-sp-c-6-01-w/>.

(49) La poesia che si vede è uno dei più noti concorsi internazionali per video poesie organizzati in Italia dal team del festival *La punta della lingua*.

(50) Cfr. V. Cuccaroni, *Videopoesia – le forme della poesia tecnologica*, <https://www.argonline.it/videopoesia-le-forme-della-poesia-tecnologica/>. Nell'articolo per *Argo* Cuccaroni fornisce un interessante excursus sulla definizione di videopoesia che arriva proprio fino al progetto di Zoopalco *Poverarte Web Slam* del 2018 in cui gli/le artisti/e della scena slam italiana erano state invitate a partecipare seguendo questo video-regolamento: <https://www.facebook.com/zoopalco/videos/934751343357587/>.

(51) L. Zuliani, *Sulla differenza tra poesia e canzone* in Cardilli L., Lombardi Vallauri S., a cura di, Op. cit., p. 110.

(52) *Ibidem*, p. 123.

(53) E. Montale, *Prime alla scala* in Gallotta B., Op. cit., p. 103.

(54) L. Voce, *Il fiore inverso*, cit., p. 60 e ss.

(55) G. Stera, *In tutte le direzioni – e anche in tutte le altre* in M. Philopat e L. Voce, a cura di, *Rime di pietra sui divieti*, cit., pp. 49-50.

(56) Si intende con quest'espressione quella fascia di artisti rap che si dedica a temi politico-sociali o a una riflessione più intimista.

(57) S. La Via, *Il Lai del ragionare lento e la sua Voce poetico-musicale. Appunti per un'analisi razional emotiva* in L. Voce, *L'esercizio della lingua*, cit., pp. 123-144.

(58) Un simile approccio teorico nella considerazione del ritmo nello studio della metrica è stato preconizzato nel 1957 da Fortini e più recentemente approfondito per l'analisi della poesia in prosa e delle canzoni rap da studiosi come Paolo Giovannetti. Cfr. F. Fortini, *Metrica e libertà* (1957) e *Verso libero e metrica nuova* (1958) in *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, pp. 301-323; P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap*, Interlinea, Novara 2008.

(59) Penso a L. Voce, *Il fiore inverso*, cit. e a J. Novak, Op. cit. Julia Novak, che più volte ho citato in questo studio, attribuisce quest'assenza di trattazioni sistematiche per la *live poetry* da parte tanto dei *literary studies* quanto degli studi teatrologici al fatto che i primi tendono a dare priorità al testo scritto/libro ancora in parte sotto l'influenza della corrente del *New Criticism*, mentre i secondi si sono sviluppati per contrasto agli studi letterari lavorando sulla dimensione spettacolare e plurimediale, come testimonia Fischer-Lichte in *Estetica del performativo*, e hanno avuto quindi scarso interesse per una disciplina che nel testo, seppur performato oralmente, ha il suo *core* come la *live poetry*. Cfr. *Ibidem*, pp. 16-17.

(60) Riepilogo qui come riferimenti ermeneutici principali per l'approccio metodologico di questo lavoro i/le già citati/e Novak per i *Performance studies*, Iser per la teoria della risposta estetica, Vittorini e Fusillo per i *Media studies*, Portelli per la trattazione delle interviste.

(61) Sulla contemporaneità della pratica artistica e in polemica con le pretese di derivazione diretta della *spoken music* dalla poesia orale delle origini, afferma Galli (intervista): «Se usiamo questo termine qui nello specifico ci riferiamo a una cosa abbastanza connotata nel tempo, cioè non chiamerei Omero *spoken music*».

SU *THE RIVER* DI BRUCE SPRINGSTEEN (E SUL ROCK E LA POESIA)(1)

The River è una delle canzoni più famose di Springsteen – che la scrisse nel 1979, a ventinove anni – e dà il titolo a un altrettanto famoso album doppio, uscito per la Columbia Records nel 1980. Spesso, presentandola nei concerti (e più di recente nella sua autobiografia)(2), ha detto che è dedicata a sua sorella Virginia. Bruce Springsteen è cresciuto a Freehold, una cittadina del New Jersey, dove suo padre alternava lavori poco pagati a periodi di disoccupazione e sua madre era una segretaria legale. Virginia è la più grande delle sue due sorelle, di un anno più giovane di lui. Si era sposata a diciassette anni, faceva la commessa in un discount(3) e viveva – ha spiegato Springsteen – «a very blue-collar life»(4), una tipica vita da classe operaia, come i suoi genitori. Durante la recessione alla fine degli anni Settanta attraversava un periodo di difficoltà economica. *The River* racconta una situazione analoga, ma dal punto di vista del marito.

Come spesso capita nella tradizione musicale americana, e nel folk innanzitutto, il protagonista della canzone parla a un interlocutore non precisato, che in *The River* è chiamato sia «mister», sia «man», a indicare che la voce narrante non lo conosce bene, e proprio per questo può sfogarsi in un riassunto della propria vita.

Non è precisato neppure il luogo, ma la tradizione folk suggerisce che si tratti di un bar o simili. Lo stesso Springsteen scrisse che in *The River* c'è la sua «voce narrativa folk – nient'altro che un tizio in un bar che racconta la sua storia a uno sconosciuto che sta sullo sgabello accanto»(5). Tale luogo sembra trovarsi più in alto della valle dove vive il protagonista e, ancora di più, del fiume che fornisce il titolo. La geografia non pare corrispondere alla zona di Freehold, ma ciò non ha importanza: invece, come si vedrà, ha un ruolo nella canzone e nel modo in cui è nata.

Il testo

Ecco il testo, con qualche annotazione e una traduzione di servizio che deve per forza rinunciare a molte sfumature. Innanzitutto la prima strofa (composta da due quartine) e il primo ritornello:

I come from down in the valley
Where mister when you're young
They bring you up to do
Like your daddy done

Me and Mary we met in high school
When she was just seventeen
We'd ride out of this valley
Down to where the fields were green

We'd go down to the river
And into the river we'd dive
Oh down to the river we'd ride

*Vengo da giù nella valle,
dove, sa, quando sei giovane
ti tirano su per farti fare
quello che ha fatto tuo papà.*

*Io e Mary ci incontrammo alle superiori
quando lei aveva solo diciassette anni.
Noi guidammo fuori da questa valle,
giù dove i campi erano verdi.*

*Andavamo giù al fiume
e nel fiume ci tuffavamo,
oh giù al fiume correavamo.*

In questa traduzione compare come “guidammo” o “correvamo” un verbo cruciale che ricorre più volte, in particolare alla fine dei ritornelli, e che non è possibile rendere con precisione in italiano: *to ride* di base significa *cavalcare*, ma si usa anche nel senso di *viaggiare* o *correre in macchina* e conferisce all’azione connotazioni positive e liberatorie che sono assenti negli equivalenti italiani.

Then I got Mary pregnant
and man that was all she wrote
And for my nineteenth birthday
I got a union card and a wedding coat

We went down to the courthouse
and the judge put it all to rest
No wedding day smiles no walk down the aisle
No flowers no wedding dress

That night we went down to the river
And into the river we’d dive
Oh down to the river we did ride

*Poi misi incinta Mary
e allora buonanotte ai suonatori,
e per il mio diciannovesimo compleanno
ebbi una tessera sindacale e una giacca da matrimonio.*

*Andammo giù al tribunale
e il giudice sistemò tutto.
Niente sorrisi da matrimonio, niente processione lungo la navata,
niente fiori, niente vestito da sposa.*

*Quella notte andammo giù al fiume
e nel fiume ci tuffammo,
oh giù al fiume corremmo.*

«And man that was all she wrote»: al secondo verso della prima quartina c’è il peggior problema di traduzione dell’intero brano: nell’inglese americano «and that’s all she wrote», ossia «ed è tutto quel che lei ha scritto», è una strana espressione idiomatica di incerta origine (probabilmente nata dalle lettere delle mogli o fidanzate ai soldati) che si usa comunemente per indicare quando qualcosa s’interrompe d’improvviso, non c’è più niente da dire e tutti i progetti vanno in fumo, anche se nessuna donna è coinvolta.

Nel secondo ritornello, il viaggio verso il fiume diventa il viaggio di nozze dopo un matrimonio celebrato in tribunale, dove tipicamente consiste in una pratica burocratica di pochi minuti che non prevede invitati o festeggiamenti. La canzone prosegue poi con l’intermezzo strumentale, che segna anche un intervallo di tempo nella storia narrata. La nuova strofa, quella finale, comincia sulla stessa musica delle precedenti, ma, invece di portare subito al ritornello, è seguita inaspettatamente da un secondo paio di quartine, cantate con più enfasi e rabbia su una musica più concitata. Solo dopo di esse il ritornello può prendere la sua forma finale.

I got a job working construction
For the Johnstown Company
But lately there ain’t been much work
On account of the economy

Now all them things that seemed so important
Well mister they vanished right into the air
Now I just act like I don’t remember
Mary acts like she don’t care

But I remember us riding in my brother’s car
Her body tan and wet down at the reservoir
At night on them banks I’d lie awake
And pull her close just to feel each breath she’d take

Now those memories come back to haunt me
they haunt me like a curse
Is a dream a lie if it don't come true
Or is it something worse

that sends me down to the river
though I know the river is dry
That sends me down to the river tonight
Down to the river
my baby and I
Oh down to the river we ride

*Ho trovato un posto nell'edilizia
per la Johnstown Company,
ma di lavoro ultimamente ce n'è stato poco
a causa dell'economia.*

*Ora tutte quelle cose che sembravano così importanti,
beh, vede, semplicemente sono svanite nell'aria.
Io mi comporto come se non ricordassi,
Mary si comporta come se non le importasse nulla.*

*Ma io ricordo noi due che corriamo nell'auto di mio fratello,
il suo corpo abbronzato e bagnato giù alla cisterna.
Di notte sdraiato su quella riva sono rimasto sveglio
e l'ho tenuta stretta per sentire ogni respiro che faceva.*

*Ora quei ricordi tornano per perseguitarmi,
mi perseguitano come una maledizione.
Un sogno non è che una bugia, se non diventa vero,
o forse è qualcosa di peggio?*

*che mi manda giù al fiume
anche se so che il fiume è secco,
che mi manda giù al fiume stanotte.
Giù al fiume,
il mio amore ed io,
giù al fiume
corriamo.*

«Anche se so che il fiume è secco». L'unica metafora della canzone arriva alla fine, così inaspettata che l'ascoltatore può avere persino il dubbio che il fiume si sia prosciugato davvero. È difficile interpretare in modo univoco il ritornello finale(6). Il protagonista sa bene che il fiume non c'è più: le cose che sognava e sogna sono forse persino *peggio di una bugia* e sono diventate una *maledizione* che rovina ancora di più la sua vita; ma non può far altro che provare un'altra volta, quella notte stessa – o meglio, forse soltanto desidera farlo, perché non è esplicitato se gli ultimi versi del suo sfogo siano un'intenzione, un'azione o solo una speranza. Di sicuro, il protagonista non vede una via d'uscita e non sa che cosa succederà, così come l'ascoltatore.

Il contesto

The River – com'è normale per questo tipo di canzone – riprende temi e immagini già esistenti. I pezzi di cui è fatta vengono tutti dalla tradizione della canzone popolare americana, senza che sia necessario ipotizzare alcuna influenza letteraria.

Ciò vale innanzitutto per il fiume diventato secco, ossia il fulcro dell'intero testo. Come è stato spesso notato, e confermato dallo stesso Springsteen(7), l'immagine proviene dall'inizio di *Long Gone Lonesome Blues* (Acuff-Rose Music, 1950), scritta e cantata da Hank Williams, uno dei padri nobili del Country e del Rock'n'Roll americano.

Attenzione però a un dettaglio: l'immagine originale è profondamente diversa perché è comica, in una canzone che non ha nulla del tono alto, tragico di *The River*. Come spesso capita in Williams e

negli altri primi esempi del genere, *Long Gone Lonesome Blues* è una celebrazione e, insieme, un po' una caricatura del modo in cui cantavano le loro pene d'amore i bianchi poveri del Sud degli Stati Uniti, che avevano subito l'influenza della musica afroamericana. Ecco la prima strofa, dove c'è l'immagine del fiume:

I went down to the river to watch the fish swim by
But I got to the river so lonesome I wanted to die, oh Lord,
And then I jumped in the river, but the doggone river was dry!

*Sono andato giù al fiume a guardare i pesci nuotare,
ma arrivato al fiume mi sentivo così solo che volevo morire, o Signore,
e allora sono saltato nel fiume, ma quel cacchio di fiume era secco!*

Nella sua autobiografia(8), Springsteen scrive che pure lo spunto iniziale per *The River* deriva da due versi di una canzone di Hank Williams, *My Bucket's Got a Hole in It*: «Well, I went upon the mountain, / I looked down in the sea» («Sono salito sulla montagna, ho guardato il mare dall'alto»). Da questo deriva l'ambientazione in un luogo elevato a cui si accennava, ma di nuovo a partire da un contesto leggero: l'originale di Williams prosegue «I seen the crabs and the fishes / Doin' the be-bop-bee» («Ho visto i granchi e i pesci / che facevano *be-bop-bee*»).

Non c'è nulla di comico, invece, nelle fonti dell'immagine al centro della prima strofa di *The River*, cioè la valle dove «ti tirano su per farti fare / quello che ha fatto tuo papà». I precedenti vanno cercati nel rock e nella canzone popolare, a partire dai canti sindacali oppure dagli *Animals* e altri gruppi affini. Il *they*, ossia il soggetto della frase, sono innanzitutto i padroni e le autorità e la polizia che ne difende gli interessi. Nello *slang* americano, un concetto simile è spesso indicato semplicemente usando «the Man», al singolare, e un buon esempio è l'inizio della celebre *Born on the Bayou* (RCA, 1969) di un gruppo importante per Springsteen, i Creedence Clearwater Revival. È di dieci anni più vecchia di *The River*, ma ha già lo stesso registro solenne, che la pone al di sopra della normale musica leggera:

When I was just a little boy
Standin' to my daddy's knee
My papa said «Son, don't let the Man get you
And do what he done to me».

*Quand'ero solo un bambino,
e arrivavo al ginocchio di mio papà,
il mio babbo disse «Figlio mio, non lasciare che Loro ti prendano
e ti facciano quello che hanno fatto a me».*

Per l'album del 1980 che contiene *The River* e ne prende il nome, Springsteen scrisse un'altra canzone decisiva per la sua maturazione, *Independence Day*, un congedo sia dal padre, sia dal luogo dove era cresciuto. Anche qui c'è lo stesso motivo:

They can't touch me now and you can't touch me now
They ain't gonna do to me what I watched them do to you

*Loro non possono toccarmi ora e tu non puoi toccarmi ora:
non faranno a me quello che ho visto fare a te.*

È poi molto diffuso il motivo dell'automobile come simbolo di libertà e di possibile fuga. È comunissimo in Springsteen (a cominciare da *Thunder Road*) e nella canzone americana può prendere connotazioni persino sacrali. Un esempio a caso fra innumerevoli è *Let it shine* (Reprise Records, 1976), un brano di Neil Young uscito quattro anni prima di *The River*. Per inciso, anche questo, come quello sopra citato di Hank Williams, è in forma di preghiera, come capita spesso nelle canzoni americane.

There's a moon roof over my head, my Lord
And my Lincoln is still the best thing built by Ford
Let it roll, let it roll, although it may not be the only one

Let me ride, ride, ride, ride, although I may not be the only one

*C'è un tetto di luna [cioè un tettuccio panoramico fisso] sopra la mia testa, o mio Signore,
e la mia Lincoln è ancora la cosa migliore costruita da Ford.
Falla andare, falla andare, anche se forse non è la sola.
Fammi correre, correre, correre, anche se forse non sono il solo.*

Infine, non serve insistere sul motivo dell'acqua – dell'immersione nell'acqua – come simbolo positivo, di redenzione e di liberazione. È anch'esso frequente in Springsteen, ad esempio alla fine di *Racing in the Street* del 1978:

Tonight my baby and me, we're gonna ride to the sea
And wash these sins off our hands

*Stanotte la mia ragazza e io guideremo fino al mare
e laveremo questi peccati dalle nostre mani.*

Più in generale, è un tema derivato dalla Bibbia che è diffuso nella musica popolare americana ed è spesso incentrato su un fiume⁽⁹⁾. Gli esempi possono spaziare dal gospel anonimo *Down in the River to Pray*, probabilmente ottocentesco, fino alla famosa *Take me to the River* di Al Green, uscita cinque anni prima della presente canzone.

Com'è ovvio, le riprese appena elencate non significano che *The River* sia una canzone un po' copiata da altre, o che sia piena di citazioni: indicano invece che, come le precedenti, fa parte di una tradizione che gli utenti riconoscono con piacere. Questa è una prima grossa differenza rispetto alla poesia moderna, dove l'originalità prevale sulla tradizione e dove, di conseguenza, i rimandi sarebbero da interpretare come citazioni o persino scopiazzature.

Canzone o poesia

Per chi ama Springsteen, il testo di *The River* funziona a tutti gli effetti come una poesia nel senso più nobile del termine: sono versi su cui è bello tornare spesso e anche imparare a memoria; danno la sensazione di avere imparato – e provato – qualcosa di importante, tanto più importante perché non è facile spiegarlo e razionalizzarlo, ossia dirlo in prosa con parole diverse.

Invece, sono molte le ragioni per cui *The River* non è affatto una poesia: si tratta di un oggetto del tutto nuovo, reso possibile dallo sviluppo tecnologico del ventesimo secolo. Banalmente, la principale differenza è che non è trasmesso al suo pubblico su pagine di carta: gli utenti ne usufruiscono tramite una registrazione, audio o video, e più raramente tramite un'esecuzione cantata dal vivo.

In un simile prodotto, la melodia, la voce e l'arrangiamento tendono a prevalere sul testo in sé, tanto che le moderne canzoni sono di solito apprezzate a prescindere dal loro testo, che spesso non viene neppure compreso dall'ascoltatore – e non solo quando è in una lingua per lui straniera.

Il fatto che il testo non sia più l'unico elemento in gioco ne cambia profondamente la natura. Il mutamento più importante è che nella moderna canzone, di regola, le parole prendono la loro forma per rivestire una specifica melodia e uno specifico modo di cantarle: di conseguenza, le ragioni formali di un testo – ossia i motivi per cui è bello – stanno almeno in parte al di fuori della lingua, cioè non dipendono più dalle parole in sé, così come possono apparire su un foglio di carta.

La struttura di *The River* è un buon esempio: si tratta di una canzone con strofe e ritornello (*verse* e *chorus*, in inglese). Di regola, il ritornello deve ritornare uguale o solo parzialmente variato. Una struttura del genere pone serie limitazioni quando si prova a raccontare una storia, o comunque a scrivere una canzone con uno sviluppo interno, perché il ripetersi del ritornello costringe a ritornare ogni volta sulle stesse parole e quindi sugli stessi concetti.

Ci sono molti modi possibili per usare in maniera elegante questa limitazione: sono basati quasi sempre sulla possibilità di variare il senso e – solo un poco – le parole del ritornello, così che il loro mutamento corrisponda allo svolgersi del racconto, spesso con un ribaltamento finale che giunge inaspettato, generando quel tipo di intenso piacere estetico che nasce quando una ripetizione verbale di qualche tipo appare nata apposta per creare un particolare contenuto (la rima, ad esempio,

funziona allo stesso modo). Un famoso caso italiano di canzone che racconta una storia ribaltando il senso del ritornello finale è *Samarconda* di Roberto Vecchioni.

Il mutamento del ritornello finale di *The River*, però, è più sottile di un capovolgimento di senso. La prima ripetizione era solo una variazione: non è più la fuga al fiume ripetuta più volte, ma è l'unico viaggio di nozze che i due possono permettersi. L'ascoltatore sa che il viaggio verso il fiume dovrà ripetersi almeno un'altra volta, nel ritornello finale, ma non potrà tornare uguale. L'attesa è prolungata dalle due concitate quartine supplementari che, come abbiamo visto, seguono la terza strofa. Il contenuto dei versi rende sempre più improbabile che possa esserci un'altra corsa in macchina fino al fiume, ma nello stesso tempo il protagonista la rimpiange sempre di più.

Così, alla fine, quando le parole «down to the river» inevitabilmente arrivano, annunciate dallo svolgersi della melodia e degli accordi, il contenuto della canzone si sgretola: il fiume è secco, ma lui non può fare a meno di tornarvi, irrazionalmente, forse solo nella fantasia; altro non ha, se non questo ritornello di cui non sa che fare: «come una maledizione», dice. L'inesorabile ritornare della struttura musicale della canzone è una figura della crisi del protagonista, del vicolo cieco in cui si ritrova.

La poesia moderna non funziona così. Un simile meccanismo è nello stesso tempo troppo semplice e troppo – come dire – ingegnoso, da artigiano delle parole che le usa in base alla musica (cioè da *paroliere*) e non da poeta in senso proprio. Se un poeta moderno usa forme del genere, è una scelta facoltativa ed è un rimando – di solito ironico e giocoso – alle forme della canzone, ossia un'allusione a una struttura musicale assente. Ma proprio questa assenza diminuisce la forza della forma: *The River* basa sulla musica la sua propria potenza, che non può in nessun modo esistere in un testo scritto.

Il discorso, ovviamente, non vale solo per il ritornello: un esempio netto nelle strofe è «Now those memories come back to haunt me» (difficile da tradurre, perché *to haunt* è anche il verbo che si usa quando una casa è *infestata* dai fantasmi). È un verso decisivo, ma perderebbe tutta la sua forza se fosse privato della melodia e dell'enfasi con cui vengono cantate le ultime due parole.

A complicare ulteriormente le cose, nelle canzoni conta moltissimo l'esecutore e quindi, in questo caso, il personaggio Springsteen: la voce, il modo di cantare, l'aspetto, la storia. Nelle canzoni, il testo è soltanto una parte dell'insieme, che spesso è del tutto secondaria, ma anche quando è essenziale non è comunque autosufficiente, non solo rispetto alla musica, ma anche rispetto alle interpretazioni con cui l'oggetto-canzone è usufruito.

Come è stato messo in rilievo da molti, e in particolare da Simon Frith(10), la canzone moderna, quando si prende sul serio, aspira all'autenticità come la poesia letteraria; ma altrettanto spesso, a causa del modo in cui è prodotta e distribuita, è soltanto una *performance di autenticità*. Ciò che conta è l'effetto sull'utente e l'uso che l'utente fa della canzone: non importa chi e in quanti l'abbiano scritta – e se fra loro ci sia o no l'esecutore –, così come non importa quanto sia sincero chi la canta e quanto sia autentica o quanto sia costruita a tavolino da un *team* l'immagine che chi la esegue dà di sé.

Nei piani alti della canzone moderna, però, l'aspirazione all'autenticità tradizionale è forte, tanto che è normale che gli utenti giudichino i prodotti in base ad essa. Springsteen è un caso esemplare: per opinione comune, nel tempo ha finito per diventare *quello autentico*(11). Nei suoi momenti migliori, ciò che lui canta è *la voce della sua gente*, la voce della classe lavoratrice americana e dei suoi figli. Con un indispensabile corollario, però: come sa bene chi lo conosce, Springsteen ha sempre cantato la crisi della classe sociale in cui era cresciuto, la sua progressiva sparizione e il desiderio e il bisogno di uscirne.

Il pubblico

La fortuna di Springsteen è andata molto oltre il suo ambiente. Per dare l'idea, si può ricordare una cosa su cui si scherzava all'inizio di questo millennio: sia la massima autorità degli Stati Uniti (Obama, un intellettuale e un giurista, cresciuto in un contesto del tutto diverso), sia la massima autorità dello stato di Springsteen (Chris Christie, un procuratore federale divenuto governatore del New Jersey) avevano in comune la passione per le sue canzoni e lo ritenevano una figura

fondamentale non solo per loro, ma per l'intera nazione; anche se poi Springsteen, com'è prevedibile, ricambiava il primo, democratico – con cui di recente ha anche scritto un libro e inciso una serie di podcast –, ma snobbava platealmente il secondo, repubblicano.

Più in generale, ormai da decenni sono molti coloro che, a prescindere dalla nazione in cui vivono e dal loro status sociale o culturale, ritengono Springsteen un grande artista che ha segnato la loro formazione. Personalmente, ho sperimentato l'effetto che negli anni Ottanta Springsteen poteva avere sugli studenti di un liceo classico della provincia italiana, in un contesto lontanissimo da quello originario.

Non è affatto normale che sia possibile un simile percorso. Certo, era prevedibile che accadesse negli Stati Uniti, dove ad esempio già Walt Whitman aveva inseguito una poesia della gente comune per la gente comune(12). Tuttavia, Springsteen è il migliore esempio di un processo diverso: non è l'ingresso nella letteratura – e più precisamente fra i poeti letterari – di una persona proveniente dal popolo, come anche in Europa poteva capitare, talvolta anche prima dell'Ottocento. C'è infatti una differenza essenziale, che *The River* mostra bene: nella seconda metà del ventesimo secolo, un genere diverso e separato dalla poesia, dotato di regole differenti, nato come puro intrattenimento e in gran parte rimasto tale, ha preso anche il ruolo sociale della poesia letteraria, che nel frattempo diventava sempre più marginale. E un membro delle classi lavoratrici, che cantava nella lingua e nei modi della sua classe i problemi e gli svaghi e le passioni della sua classe, ha potuto prendere un posto centrale anche nella cultura delle *élites* intellettuali e sociali.

Non mi risulta che, in Occidente, fosse mai successo in precedenza. Prima delle possibilità di registrare e diffondere facilmente il suono, la cultura popolare, che era soprattutto orale, era troppo dispersa, frammentata ed estemporanea per poter competere con la tradizione scritta delle classi dominanti; e prima della cultura di massa, la produzione popolare era di solito succube della cultura alta in modi che noi oggi facciamo fatica a immaginare, anche perché ricerchiamo e valorizziamo soprattutto le eccezioni.

Può essere visto come un effetto della democrazia: la poesia *del popolo, dal popolo e per il popolo* ha preso il sopravvento. È però facile vedere che non si è accompagnata a cambiamenti sociali davvero incisivi. E soprattutto, tanto più osservandola dalla periferia dell'impero, ora che è passato qualche decennio, è facile vedere che si è trattato solo di una fase fra molte, in un periodo di rapidi cambiamenti.

Oggi negli Stati Uniti non ne rimane molto(13): il rock di questo tipo non è più *mainstream* e si ritrova ai margini, così come le classi lavoratrici soprattutto bianche che rappresentava, o meglio come i residui di tali classi, che si sentono sempre più estranee nel loro stesso paese e hanno votato in maggioranza Trump. Dall'altra parte, nella produzione musicale più di successo, non si vede nulla che punti così in alto da volere o poter rappresentare l'anima della nazione, e farsi rispettare e ammirare dalla cultura alta per i suoi contenuti e il suo significato morale.

Tuttavia, è ancora troppo presto – c'è ancora troppa confusione sotto il cielo – per capire un dettaglio non da poco: se canzoni come quelle di Springsteen resteranno importanti in futuro, come parte di un nuovo tipo di poesia e di letteratura, oppure se si ridurranno a un episodio secondario quando cambierà troppo la musica d'uso, che è molto più effimera della tradizione letteraria.

I significati

In particolare negli ultimi decenni, la società e la critica americane danno grande importanza al messaggio contenuto nei prodotti culturali, alti o bassi non importa. Da questo punto di vista Springsteen, e in particolare lo Springsteen migliore, può essere un problema, perché racconta senza giudicare (in apparenza, almeno): evita ogni messaggio esplicito e dà voce a personaggi moralmente e socialmente inaccettabili (e per di più, come lui, bianchi ed eterosessuali), fino ad arrivare al pluriomicida senza motivi evidenti di *Nebraska*.

D'altro canto, è fin troppo facile vedere che anche per questo è diventato così importante: le sue canzoni possono raggiungere un livello ben superiore a quello dove operano i messaggi educativi espliciti. Forniscono all'utente la trasfigurazione di vite altrui: la possibilità di vivere i pensieri e le vicende degli altri, anche distanti, anche disprezzabili; in particolare, la possibilità di rivivere le

sconfitte, le derive, i fallimenti anche morali degli altri. È una delle caratteristiche più nobili e nobilitanti che può avere un prodotto culturale.

Ciò vale anche nello specifico per *The River* e, come al solito in simili casi, si va ben oltre i temi sociali e politici. Ad esempio, la critica americana ha notato talvolta che la canzone trascura il punto di vista di Mary, la fidanzata poi moglie(14); ma già la dedica alla sorella è un indizio del significato della lacuna: mostrare alla sorella il punto di vista del marito – questo Springsteen poteva fare, per lei e per il suo matrimonio. Nella sua autobiografia, Springsteen si premura di raccontare che dopo la crisi descritta in *The River* la sorella e suo marito si sono risollepati e ancora sono insieme(15): è facile vedervi una punta di orgoglio, come se la canzone avesse realizzato il suo scopo originale.

C'è, però, un altro personaggio che è trascurato molto di più della moglie: è il figlio o la figlia che ha mandato in crisi l'esistenza del protagonista. A parte la frase «poi misi incinta Mary», il padre non lo nomina mai e nemmeno allude a lui lungo tutto il racconto della propria vita. E questo figlio (o figlia) è, a ben pensarci, il motivo principale per cui il protagonista non può più tornare al fiume. Qui un qualche tipo di tacita ostilità, o almeno di freddezza, sembra trasparire davvero.

Come accade spesso nelle opere più sentite dal loro autore, questo silenzio e questo distacco marcano uno dei significati più personali. Va tenuto presente che Springsteen, grazie al rock, non è mai stato un operaio del New Jersey. La difficoltà di tirar su un figlio da proletario, costretto a lavori incerti e poco pagati, l'aveva conosciuta in suo padre, nella famiglia di cui era il primogenito. A prescindere dai dettagli e dall'esito della sua storia e di quella di *The River*, questo rapporto finisce per avere un ruolo.

Evidenziare anche questo elemento non è un'illazione: già si è accennato che nello stesso giro d'anni di *The River* e per lo stesso album Springsteen scrisse un'altra canzone cruciale, *Independence Day*, dove dice al padre «non faranno a me quello che ho visto fare a te» e usa toni che lasciano trasparire un rapporto difficilissimo, fatto di continue liti, distanze e incomprensioni, di cui parla spesso anche altrove. Nella sua autobiografia, scrive di essersi ripromesso «di non trascurare mai i miei figli come mio padre aveva trascurato me»(16).

Ecco, però, il modo in cui scelse di concludere *Independence Day*, dall'altro lato del rapporto padre-figlio rispetto a quello che c'è o – meglio – è nascosto in *The River*. È appunto una cosa in comune fra la migliore letteratura e la migliore canzone: cercare di capire e mostrare le ragioni degli altri.

So say goodbye, it's Independence Day
Papa now I know the things you wanted that you could not say
But won't you just say goodbye, it's Independence Day
I swear I never meant to take those things away

*E allora dimmi addio, è l'Independence Day,
papà ora conosco le cose che volevi e che non potevi dire,
ma tu ora dimmi solo addio, è l'Independence Day,
giuro che non l'ho mai fatto apposta a portarle via.*

Luca Zuliani

Note.

(1) Ringrazio Leonardo Bellomo, Claudio Giunta e David Leonardi per le osservazioni e i consigli.

(2) B. Springsteen, *Born to run. L'autobiografia*, traduzione di M. Piumini, Mondadori, Milano 2017, pp. 43-44 e 295-296.

(3) *Ibidem*, p. 44.

(4) *The Late Show with Stephen Colbert*, 26 ott. 2021 (disponibile su www.youtube.com/watch?v=5-KlomDM7t4&ab_channel=TheLateShowwithStephenColbert; ultima consultazione: 30 luglio 2023)

(5) Traduzione di servizio da B. Springsteen, *Songs*, Avon Books, New York 1998, p. 100 («I used a narrative folk voice—just a guy in a bar telling his story to the stranger on the next stool»); sul ruolo del folk nelle canzoni di Springsteen (e in *The River*), cfr. ad es. W. I. Wolff, *Springsteen, Tradition, and the Purpose of the Artist*, “BOSS: The Biannual Online-Journal of Springsteen Studies”, 1.1, 2014, pp. 36-73 (in

- particolare alle pp. 47-48); e sullo stile narrativo nella canzone americana e in Springsteen, A. Portelli, *Badlands. Springsteen e l'America: il lavoro e i sogni*, Donzelli, Roma 2015, pp. 107 e *passim*.
- (6) Sull'ambiguità del finale, cfr. ad es. E. R. Sandonato, *First-Person Stories from a "Land of Hope and Dreams": Bruce Springsteen as a Narrative Poet*, "Interdisciplinary Literary Studies", Fall 2007, vol. 9, n. 1 (*Glory Days: A Bruce Springsteen Celebration*), Fall 2007, pp. 47-62, a p. 52, dove, però, si intravede un finale messaggio di speranza: «his actions express a hope that someday the river will run again».
- (7) Ad es. nel già citato *The Late Show with Stephen Colbert*, 26 ott. 2021. Cfr. anche, ad es., P. Jones, *Tradition and Originality in the Songs of Bruce Springsteen*, "BOSS: The Biannual Online-Journal of Springsteen Studies", 3, 2018, pp. 38-59 (a p. 56 e *passim*).
- (8) B. Springsteen, *Born to run*, cit., p. 295.
- (9) Sull'influenza della religione nelle canzoni di Springsteen, cfr. ad es. E. R. Sandonato, *First-Person Stories*, cit., p. 50, dove è tentata un'interpretazione di *The River* sulla base del Salmo 23.
- (10) Cfr. in particolare le considerazioni in Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Routledge, London-New York 2016².
- (11) Cfr. innanzitutto S. Frith, *L'autentico – Bruce Springsteen*, in Id., *Il rock è finito: miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, trad. di E. Gai, EDT, Torino 1990, pp. 105-115. E poi ad es., anche per altri riferimenti bibliografici, E. Bird, «*Is that me, Baby?*» *Image, Authenticity, and the Career of Bruce Springsteen*, "American Studies", vol. 35, n. 2 (Fall, 1994), pp. 39-57.
- (12) Sul carattere tipicamente statunitense di questa possibilità di «trascendere le differenze di classe», cfr. S. Frith, *L'autentico – Bruce Springsteen*, cit., pp. 113-114.
- (13) Per considerazioni affini e ancora più radicali, cfr. innanzitutto S. Frith, *Il rock è finito*, cit., ad es. a p. 1: «Il rock è stato uno degli ultimi tentativi romantici di conservare forme di produzione musicale – l'interprete come artista, l'esibizione come condivisione – rese obsolete dalla tecnologia e dal capitale. L'intensità e l'esaltazione della musica indicava, in ultima analisi, il carattere disperato del tentativo».
- (14) Cfr. ad es. David Griffiths, *Three Tributaries of 'The River'*, "Popular Music", Vol. 7, No. 1 (Jan., 1988), pp. 27-34 (a p. 28 e *passim*).
- (15) Bruce Springsteen, *Born to run*, cit., pp. 44 e 296.
- (16) Bruce Springsteen, *Born to run*, cit., p. 408.

«A GHOSTEEN DANCES IN MY HEAD»

NOTE ONTOLOGICHE SU INTERRELAZIONE POETICA E MUSICALE

1. Prospettive teoretiche: *luogo sonoro, soggettività e grido*

Nel saggio *À l'écoute* del 2002, Jean-Luc Nancy definisce il concetto di «luogo sonoro» indicando come alla natura immanente del suono, che esiste ‘nel luogo’ come dato performativo e manifestativo, sia implicito un carattere di soggettività. Scrive:

Il luogo sonoro, lo spazio e il luogo – e l’aver-luogo – in quanto sonorità, non è dunque un luogo nel quale un soggetto arriverebbe per farsi sentire (come la sala da concerto o lo studio nel quale il cantante o lo strumentista entra), ma è un luogo che al contrario diventa un soggetto nella misura in cui il suono vi risuona [...]. Forse sotto questa luce va visto un neonato col suo primo grido, come se fosse egli stesso – il suo essere o la sua soggettività – l’espansione improvvisa di una camera d’eco [...]: corpo e anima di un qualcuno nuovo, singolare.(1)

La specificazione di Nancy relativa all’intendere il luogo sonoro come intersezione di spazio e tempo(2) fornisce lo spunto per una lettura della concezione ontologica nancyana in senso allargato. L’immagine del grido del neonato come manifestazione di identità mostra, infatti, un’idea di soggetto come dato localizzato nelle coordinate – spaziotemporali – del manifestarsi. L’espressione di soggettività ontologica è dunque implicita, nell’ottica Nancy, all’atto performativo che genera il luogo sonoro – relativamente all’immagine dell’infante, l’atto del grido. La prospettiva filosofica coincide con quanto già espresso da Massimo Bontempelli nel 1938, nell’ambito di una riflessione sul rapporto tra opera d’arte e dato morale.

Non si deve dire che l’arte si *integra* con il mondo morale. [...] L’arte è il mondo morale. È vero che il mondo morale può esistere e avere vita di per sé, in atto, senza essere espresso in un’opera d’arte; ma non è vero il contrario; l’arte non può esistere senza il mondo morale; ma *ciò non avviene come integrazione: l’arte è lo stesso mondo morale* incarnato in un’opera di poesia. Non integrazione, *identità*.(3)

L’opera, per Bontempelli, è *incarnata* in quanto indissolubile dal principio su cui il “mondo morale” si fonda – quello dell’azione. Se infatti il mondo morale può esistere anche se solo “in atto”, e dunque senza che tale atto sia produttivo dell’opera d’arte, l’opera d’arte non può esistere se non come manifestarsi performativo di un agire poetico. Tra l’atto e l’oggetto poetico, artistico, il rapporto è dunque quello dell’identità – la stessa che, per Nancy, si osserva come manifestazione ‘performativa’ della generazione del suono.

La considerazione di Bontempelli del dato morale come portato inalienabile dall’atto in sé, ad ogni modo, è un punto su cui le concezioni filosofiche dei due divergono. È utile riportare la questione per sottolineare un aspetto: il solco che separa le prospettive di Nancy e Bontempelli non consiste in una frattura relativa alla lettura dell’atto come manifestazione dell’identità, ma alla componente etica dell’agire. Questa distinzione permette infatti di localizzare nella coincidenza di pensiero una radice di visione estetica, che indica nella *performance* dell’azione non solo una qualità creativa, ma identitaria. Il tema è ripreso da Nancy e Federico Ferrari nel recente saggio dedicato all’*Estasi*, in cui si legge:

L’autore non genera l’opera, ma è piuttosto il contrario: l’opera genera il suo autore. E quest’ultimo non è solamente né semplicemente un’illusione. [...] Esso è, piuttosto, l’idiosincrasia dell’opera o anche la sua iconografia in un senso ben preciso: la grafia dell’opera – la sua “scrittura”, il suo modo, la sua proprietà insostituibile – diviene la sua icona – figura, emblema, ipostasi, volto.(4)

La questione dell’incarnazione dell’identità nell’atto è portata a un vertice estremo: quello del parossismo in cui i termini delle due *res* – quella *creata* dell’opera, e quella *creante* del soggetto(5) – entrano in risonanza e accedono alla ridefinizione del loro rapporto di agenzia. L’identità

dell'autore, espressa come si è detto nel performarsi dell'atto, è «idiosincrasia dell'opera», ossia manifestazione transitoria di un'alterità che, per contralto, trova nella materialità dell'oggetto d'arte – «di poesia», secondo la lezione di Bontempelli – il suo fondante empirico. Già nel 1927, nell'ambito del preambolo al terzo quaderno di «900» intitolato *Consigli*, Bontempelli trattava della ridefinizione della postura autoriale rispetto all'opera nei termini di una «necessaria scomparsa, indicando nell'annichilimento della preminenza del sé la sola via percorribile per il poeta»(6).

I percorsi epistemologici di Bontempelli e Nancy, divisi nelle coordinate culturali e temporali, convergono quindi a proposito della questione della *ritrazione* dell'Ego autoriale nell'atto poetico, che pure conserva un'essenza manifestazionale e, dunque, performativa(7). La loro lettura del dato soggettivo-autoriale come immanente nell'atto generativo dell'opera, ma non nell'opera in-sé, non è tuttavia da intendersi come istanza di azzeramento. Al contrario, esso appare affermare la propria sussistenza nel farsi della manifestazione – nancyanamente parlando, nel «grido» – come elemento implicito all'atto creativo-espressivo. La messa in questione dello *status* dell'io autoriale-poetico è in effetti un tema centrale per filosofi e letterati dell'arco del Ventesimo e Ventunesimo secolo, epoca in cui la percezione della crisi come realtà evidente permea il sentire occidentale con intensità sistematica. Un caso significativo, a questo proposito, è quello di *Al culmine della disperazione*, trattato filosofico pubblicato a Bucharest da Emil Cioran nel 1934, in cui il paradosso bontempelliano dell'*opera incarnata*(8) incontra la presupposizione di uno status ontologico di «confusione assoluta»(9) come condizione che distingue l'io poetico dall'io filosofico. Ancora, a ridosso dello stesso 1934, il tema appare problematizzato nelle annotazioni di Ludwig Wittgenstein:

Nomi dei compositori. Talvolta assumiamo come dato il metodo proiettivo. [...] Altre volte, invece, proiettiamo il carattere nel nome ed è quest'ultimo che consideriamo come dato. Ci sembra così che i grandi maestri, che ben conosciamo, abbiano proprio i nomi che meglio si adattano alla loro opera.(10)

Wittgenstein osserva come, secondo la prospettiva culturale occidentale, l'opera costituisca un canale di attribuzione di significato per il soggetto che ad essa si relaziona – significato del «carattere». Al nome dell'autore è infatti sovrapposto il portato di una determinata interpretazione dell'opera e viceversa, in un disegno di reciproca individuazione. Il risultato effettivo è quello di una presupposizione di conoscenza. Di questo fenomeno, Nancy e Ferrari sottolineano la problematicità ponendo, nuovamente, l'accento sullo status *soggettivo* dell'opera, non dunque inquadrabile in una dinamica orizzontale di identificazione autoriale:

non si deve confondere un'idea dell'«autore» proiettato sullo sfondo di un'opera, come fosse la sua preistoria e la sua genesi fisica («genio», «creatore» ecc., nelle accezioni stereotipe dei termini), con l'idea tutt'affatto diversa secondo la quale l'autore non è altra cosa, anzi altra persona, che la cosa stessa e la personalità dell'opera in quanto tale. Perché l'opera in quanto tale è necessariamente più che prodotto realizzato e deposto.(11)

La *soggettività* del luogo sonoro, così come quella dell'opera, che è «più che prodotto realizzato», sono sì implicate dall'atto performativo-creativo dell'autore, ma si dispongono al-di-là di un confine di separazione ontologica. L'esistenza dell'opera è infatti subordinata all'accadere di una poiesi empirica, che tuttavia non va a «contenerla» ma a conferirle un «*modus operandi* che le è proprio e dal quale l'opera non è dissociabile»(12). Intendere l'*indissociabilità* di cui scrive Nancy come condizione d'esistenza dell'opera nella scansione del rapporto con la soggettività autoriale significa, dunque, orientare il discorso analitico secondo epistemologia non scissivo-proiettiva (come implicato Adorno nella visione dell'opera d'arte nei termini di un «contenuto sedimentato»(13)). Al contrario, l'idea *nancyana* apre la strada a una possibilità di lettura ontologica dell'opera, tesa all'approfondimento del sistema di relazione poetica ed esistenziale-soggettiva connaturato ad essa.

2. *Ghosteen* - caso di studio

Nell'ambito degli studi sull'opera poetica e musicale contemporanea, gli spunti offerti dalla teoria nancyana costituiscono un riferimento significativo. Assumendo la prospettiva epistemologica delineata dal filosofo, come si è detto, è possibile orientare l'approccio critico verso una lettura ontologica dell'oggetto d'arte – focalizzata sull'approfondimento del nesso di relazione identitaria-poietica iscritto nell'opera stessa. In questo frangente, è possibile individuare in *Ghosteen* di Nick Cave and the Bad Seeds un caso di studio (di cui segue l'approfondimento) dal valore emblematico. Il disco(14), prodotto da Nick Cave e Warren Ellis, è pubblicato nel 2019. I due compositori hanno una relazione creativa di lungo corso, estesa, oltre che all'esperienza dei *Bad Seeds*, a progetti musicali come *Grinderman*(15) e di produzione di colonne sonore (l'ultima produzione per il cinema è realizzata nel 2022 per il film *Blonde* di Andrew Dominik). Relativamente a *Ghosteen*, si registra la sussistenza di una ragione intersezionale nell'orientamento compositivo. In altre parole, è possibile notare come il coinvolgimento di entrambi i soggetti nel momento poietico (dunque, in senso stretto, nel momento creativo dedicato alla realizzazione dell'opera) assuma un ruolo basilare per il processo di determinazione formale. Una prima indicazione a questo proposito è individuabile nelle testimonianze degli stessi Ellis e Cave, registrate da Dominik e inserite nel suo documentario *This Much I know To be True* (pubblicato anch'esso nel 2022), dedicato alla realizzazione di *Ghosteen* e del disco successivo – *Carnage*.

[Ellis] «Io non ho un senso vero e proprio di forma e ordine. [...] Il punto è essere nel momento. E, credo, stare a vedere cosa succede. Si tratta, per esempio, di come quando stai solo buttando giù idee: ti siedi e inizi a suonare. E cerchi questi momenti per ore, e ore, e ore».(16)

[...]

[Cave] «È quasi insensate, per me, fermarmi, scrivere una canzone e portarla in studio di registrazione. Perché a meno che io non prenda il viso di Warren tra le mani e dica: “Warren, sto per suonare una canzone. È una canzone che ho scritto. Questi sono gli accordi”...»

[Ellis] «...Io non so cosa mi prenda, ma mi concentro su qualcosa e semplicemente non posso allontanarmi da essa. [...] Si finisce in uno strano stato meditativo. Non hai idea di cosa succeda. Ed è proprio allora che le cose accadono».(17)

La condivisione dell'esperienza compositiva si dispone secondo un principio intersezionale di ordine performativo. Il verificarsi *nel* momento – come si è detto, momento di relazione – di una determinata poiesi coincide in senso stretto con la creazione dell'opera: nello spazio dello «stato strano meditativo», condiviso, sono determinate le scelte foniche e strutturazione compositiva. Il gesto da cui trae origine il suono esprime così una duplicità di significato: ad un primo livello, come secondo la definizione nancyana di «luogo sonoro», esso è manifestazione di soggettività interrelazionale; ad un secondo livello, il gesto creativo esprime in maniera non-mediata la definizione formale dell'opera – dunque, la dimensione oggettuale in cui il tracciato sonoro si determina. Come sottolineato da Giorgio Agamben nell'ambito del carteggio con il coreografo Virgilio Sieni, la coesistenza di questi due fattori di significazione – intersoggettivo e oggettuale – nell'atto compositivo è da considerarsi nei termini di un fatto paradossale. Scrive Agamben:

è come se tu compissi nello stesso istante due gesti – o, meglio, un gesto più qualcosa che, dentro di esso e attraverso di esso, lo disfa, lo sposta, lo accelera e rallenta, lo storce e disarticola, lo perde e ritrova. Come se in ogni tuo gesto – e in ogni tua “creazione” – agisse una forza de-creativa, che lo interrompe e tiene in sospenso, per riprenderlo immediatamente nell'atto stesso del suo compiersi.(18)

La riflessione è formulata in un contesto di analisi della pratica performativa mimetica – in cui, come sottolineato da Simona Donato, si osserva quella che in senso stretto consiste in una «duplicità del gesto e dell'immagine»(19). La compresenza, nella performance gestuale del mimo, tra la componente dell'atto e quella dell'immagine a cui l'atto richiama, genera infatti un cortocircuito logico di ordine oppositivo. Quest'ultimo, come implicato da Agamben, riguarda la

creazione performativa in senso lato: qui la tensione avversativa che definisce il rapporto tra le due componenti – nello specifico del mimo, quelle del gesto e dell'immagine – è risolta «nell'atto stesso del suo compiersi» (ossia, in altre parole, nel suo essere *in atto*). Nello specifico della pratica compositiva di *Ghosteen*, l'osservazione di questo principio appare fondamentale per articolare un'analisi in senso non solo fenomenologico ma, come si è detto, ontologico. La qualità performativa della composizione del disco consiste dunque in un'indicazione da interpretarsi parimenti in senso stilistico-formale e di significato identitario-soggettivo.

Emerge, a questo proposito, un ulteriore motivo di emblematicità di *Ghosteen*. La preminenza del dato soggettivo nel frangente dell'articolazione creativo-performativa si esprime, infatti, anche da un punto di vista tematico. Il titolo del disco, in questo senso, fornisce una prima indicazione concreta. Il lemma neologico che lo costituisce è il risultato di una crasi tra i sostantivi «ghost» («fantasma, spirito») e «teen» («adolescente»), e costituisce un chiaro riferimento alla morte di Arthur Cave – figlio del compositore deceduto a quindici anni dopo una caduta da una scogliera a Brighton(20). L'evento costituisce il maggior *focus* tematico dell'opera – dato facilmente deducibile dalla lettura della componente testuale. In questo frangente, infatti, si stabilisce di un dialogo ininterrotto tra l'io-parlante e l'altro da sé del *fantasmadolescente*(21), la cui una condizione ontologica irrisolta di assenza-presenza risulta un fattore ricorrente. Il soggetto si rivolge infatti ad esso in maniera costante, attraverso un canale comunicativo ora diretto (ad esempio: «Well, sleep now, sleep now / Take as long as you need / Cause I'm just waiting for you»(22); «And I'm by your side and I'm holding your hand / Bright horses of wonder springing from your burning hand»(23)), ora indiretto (ad esempio: «We sat in the car park for an hour or two / I love my baby and my baby loves me»(24); «The kid with a bat face appeared at the window / Then disappeared into the headlights»(25)). La centralità della questione costituisce quindi un motivo fondante della pratica scritturale – relativa alla sola persona di Cave come momento antecedente a quello della composizione sonora, in cui interviene l'intersezione con Ellis. Adottando la prospettiva *adorniana* nell'analisi di questa dinamica, è possibile osservare la «sedimentazione»(26) di un significato di dolore nella materia compositiva verbale. In altre parole, è possibile riconoscere la coagulazione di un contenuto soggettivo-sofferenziale nella determinazione formale della parola poetica, che interagisce solo in seconda battuta con la pratica performativa della composizione musicale. Questi due momenti costituiscono i termini di una dialettica che regola, in atto, il farsi definitivo dell'opera.

È quindi possibile osservare come l'essenzialità del portato soggettivo, insito nella materia compositiva lirico-verbale, incontri nel processo poetico una fase di vera e propria localizzazione. L'antecedenza di tale processo di sedimentazione ontologica testuale rispetto all'intersezione performativa con la componente musicale, inoltre, può essere osservata analizzando la variantistica relativa al disco. Due anni dopo l'uscita di *Ghosteen*, esce ancora per Bad Seed Ltd il disco *B-Side & Rarities II*, che raccoglie versioni laboratoriali di tracce edite (come, ad esempio, *First Skeleton Tree* e *First Bright Horses*) e inedite. Operando una comparazione tra le componenti testuali di queste ultime e quelle già pubblicate in *Ghosteen*, emergono dei sostanziali punti di contatto a livello di focalizzazione tematica e semantica. Si consideri, a questo proposito, l'esempio offerto dalla diade *Life per se* e *Night raid*:

What then to do?
I slide my little songs out from under you.(27)

Sitting on the edge of the bed clicking your shoes
I slid my little songs out from under you.(28)

Ancora, quello di *Earthlings* e *Ghosteen speaks*:

I thought that love would one day set me free
I think my friends have gathered here for me(29)

I think they're singing to be free
I think my friends have gathered here for me(30)

Il dato ontologico – e, come si è detto, soggettivo – appare così iscritto nel frangente dell’elaborazione testuale(31) in senso aprioristico rispetto al momento della composizione sonora. Per riassumere, è dunque possibile osservare come, nella forma ultima di *Ghosteen*, la componente lirico-testuale sia localizzata in una relazione di ordine performativo con l’elemento fonico-musicale. Nell’ambito di questa relazione, le due componenti assurgono a una compresenza avversativa che, pur implicando una reciproca negazione (e dunque un paradosso) è risolta dalla performance dell’atto poetico stesso.

2.1. Interrelazione letteraria

Adottando una metodologia di analisi estetica ontologica, il caso di *Ghosteen* assume dunque un valore emblematico in diretta funzione della sua determinazione compositiva, poetica e musicale, di ordine performativo. Tale definizione valoriale risulta estendibile, oltre che al contesto teorico dell’epistemologia estetica contemporanea, al frangente specifico della produzione di Cave. Qui è infatti possibile operare una collocazione di *Ghosteen* come punto culminante di una ricerca autoriale – oltre che di una trilogia poetico-musicale dedicata alla morte del figlio, di cui fanno parte i dischi precedenti *Push the Sky Away* e *Skeleton Tree*(32). Guardando al primo capitolo della trilogia, emerge una prima intenzione compositiva di Cave in senso performativo e di interrelazione musicale-poetica. A questo proposito, intervistato per la sezione *Arts* dell’emittente australiana ABC, il compositore riporta:

Quando sono entrato in studio avevamo delle idee, certamente – alcune idee erano già nell’aria quando siamo entrati, e io avevo una vaga immagine di cosa la musica sarebbe stato, di ciò che ci avrei cantato sopra. Molto vaga, però. Avrei potuto prendere diverse direzioni con quei versi.(33)

La medesima impostazione è adottata nell’ambito della realizzazione di *Skeleton Tree*, durante la quale interviene un fattore orientativo ulteriore. La morte di Arthur Cave si verifica infatti nel corso della fase di composizione e incisione del disco, e costituisce un fattore determinante per la redazione definitiva della componente testuale (e dunque verbale) dell’opera(34). Questo processo è, ancora una volta, documentato da Dominick, che filma le ultime fasi di registrazione di *Skeleton Tree* nell’ambito di *One more time With feeling* – lungometraggio originariamente concepito come «opera performativa»(35). Intervistato dal regista, Cave rilascia nel film una dichiarazione relativa alla propria concezione compositiva e, più nello specifico, dell’oggetto artistico della canzone:

Penso sia nella natura delle canzoni la possibilità – che non abbiamo a livello cosciente – di penetrare nelle cose, in larga parte perché queste provengono dall’inconscio. Cosa che è una sorta di riserva di conoscenza e comprensione che va molto oltre ciò di cui siamo coscientemente consapevoli.(36)

La presenza di un contenuto di soggettività nella materia composta dell’opera è così inquadrata da Cave in un frangente di inconsapevolezza razionale, che tuttavia poggia – ancora – sull’Io, nei termini di espressione inconscia e intrinsecamente *riversata* nella materia compositiva. La determinazione dell’atto performativo consiste quindi in un processo che non riduce o azzerava la soggettività, ma che agisce a collocarla nel frangente empirico e formale dell’oggetto d’arte – appunto: nella canzone.

Operare un’analisi estetica in linea con la visione *nancyana*, significa dunque inquadrare la prospettiva di lettura ontologica in un approfondimento focalizzato sulla compagine formale dell’opera – in altre parole, sulla sua dimensione di oggetto *formato* in senso empirico. Riferendo questa prospettiva all’opera generale di Cave oltre che al caso di *Ghosteen*, è possibile registrare un alto grado di interrelazione tra la dimensione compositiva sonora e quella poetico-verbale. Appare infatti evidente come nella pratica compositiva della canzone di Cave intervengano dei significativi fattori di relazione con una composizione testuale intesa, come si è detto, come elemento che

accoglie sedimentazione soggettivo-ontologica. Le indicazioni in questo senso sono molteplici. Relativamente a *Ghosteen*, è possibile citare l'*Issue #62* di «The Red Hand Files», esperienza performativa di comunicazione epistolare digitale curata da Cave a partire dal settembre 2018(37). Nella sessantaduesima pubblicazione, che anticipa di una settimana l'uscita dell'album, il compositore specifica che «le canzoni del primo disco sono i bambini. / Le canzoni del secondo disco sono i loro genitori. / *Ghosteen* è uno spirito migrante»(38), presentando così una chiave di lettura narrativo-simbolica utile a interpretare il dato testuale in termini diegetici. Focalizzando lo sguardo sui versi di apertura del disco, contenuti in *The Spinning Song* (di cui si riportano di seguito le prime tre strofe), la questione appare ancora più chiaramente.

Once there was a song
The song yearned to be sung
It was a spinning song
About the king of rock 'n' roll

The king was first a young prince
The prince was the best
With his black jelly hair
He crashed onto a stage in Vegas

The king had a queen
The queen's hair was a stairway
She tended the castle garden
And in the garden planted a tree(39)

La diegesi del testo è connotata da una forte carica simbolica, ed è frammentata in unità sintattiche brevi che depotenziano la separazione dei versi per *enjambement*. Il discorso è condotto per accumulo di singole tessere visuali, connesse in una progressione logica *a-salti* ridotta all'essenziale della dimensione figurativa. L'utilizzo in apertura di un termine fortemente riconoscibile, a livello di cultura letteraria, come incipitario fiabesco, contribuisce alla connotazione del testo in senso narrativo. Quello che l'ascoltatore incontra fino dall'inizio di *Ghosteen* è così l'interazione performativa (secondo i parametri della dialettica già descritta) tra due riflessioni creative: quella musicale da un lato, che apre il brano(40), e quella 'letteraria' dall'altro. Nell'ambito della riflessione sulla dinamica di relazione tra costruzione poetico-letteraria e musicale nell'opera di Cave, la rilevazione di questi elementi testuali contribuisce all'inquadramento di *The Spinning Song* come un caso particolarmente emblematico. In apertura di *Idiot Prayer* (disco registrato in presa diretta da una performance di Cave del 2020), inoltre, il brano appare in una versione per sola voce. Qui il testo è interpretato dal compositore senza l'interazione con il suono del pianoforte, che lo accompagna nelle altre ventuno tracce del disco. Il senso di una considerazione dell'elemento testuale di *The Spinning Song* come afferente a una dimensione specificamente poetica si rende così evidente.

Nell'ultima fase della produzione di Cave, la sussistenza di questo nesso estetico di interrelazione letteraria è rilevabile a più riprese. Un'indicazione significativa in questo senso, precedente a *Ghosteen*, riguarda il titolo del secondo capitolo della trilogia: *Skeleton Tree*. Il titolo stesso dell'album formalizza un nesso semantico connettivo tra il precedente *Push The Sky Away* e il successivo *Ghosteen*, nell'area tematica della concezione della morte come fenomeno spiritualizzato. La locuzione delinea infatti un'immagine sepolcrale, formalizzata in termini che richiamano foneticamente l'espressione idiomatica inglese «skeleton key» (traducibile in italiano come «chiave universale», *passe-partout*). Quest'ultima è tuttavia distorta dall'introduzione dell'elemento misterico-naturale dell'«albero» di derivazione *blakiana*(41) e, più precisamente, localizzabile nel riferimento al testo di *A Poison Tree*(42) – poesia i cui elementi tematici (la perdita, la paura, la percezione del trascorrere del tempo trasfigurata dal dolore, il rapporto con il dato naturale e con l'ostilità dell'altro da sé) appaiono in maniera ricorrente nel discorso lirico-esistenziale dei versi di *Skeleton Tree*.

Oltre a quest'ultimo esempio, particolarmente rappresentativo, diversi altri possono essere addotti. Nel medesimo frangente di concezione poetico-estetica sono infatti da inquadrarsi il caso, in *This Much I know To be True*, dell'invito a Marianne Faithfull per una lettura di *Prayer Befor Work* di May Sarton, accompagnata dall'improvvisazione digitale di Ellis in ingresso alla canzone *Galleon Ship*(43). Tratto dallo stesso documentario, inoltre, appare significativa la registrazione di un discorso presentativo, da parte di Ellis, dell'edizione anastatica dell'erbario posseduto in adolescenza da Emily Dickinson, che viene filmato nel dettaglio del suo posizionamento tra i vinili del compositore durante le sessioni di lavoro su *Ghosteen*(44). In materia di edizioni a stampa, ancora, è possibile inquadrare in questi termini la realizzazione di due raccolte dei versi di Cave in volume, nel 2013 e nel 2022 (entrambe intitolate *The Complete Lyrics*)(45), precedute già nel 1988 e nel 1997 dai due volumi *The King Ink* – comprensivi di testi poetici editi e inediti, scritture narrative, memoriali e dialogiche(46). A proposito delle pubblicazioni successive a *Ghosteen*, si segnala inoltre l'operazione di declamazione eucologica alla base di *Seven Psalms*, ultimo disco dell'artista – ancora diviso in due segmenti – pubblicato nel 2022.

3. Conclusioni: prospettive di irrisoluzione

Come introdotto nel primo paragrafo, operare un'osservazione della specificità modale performativa che determina, nella composizione di *Ghosteen*, l'associazione tra dato soggettivo-scritturale e la forma sonora, risponde a una necessità di analisi ontologica dell'opera. In quest'ambito epistemologico, seguendo l'indicazione di Nancy e Agamben, si rende osservabile una dinamica di sovrapposizione e coesistenza per paradosso delle due componenti nell'unità ultima dell'oggetto d'arte. Tale dinamica non è tuttavia propria in senso esclusivo dell'opera poetico-musicale. In altre parole, è necessario sottolineare come tale impostazione non sia formulata esclusivamente in rapporto oggetti che, come il presente caso di studio, sono determinati in una compresenza di dato verbale e composizione musicale. La necessità di una lettura critica focalizzata secondo i parametri descritti fino a questo punto, si rende infatti già osservabile in analisi riferite a oggetti artistici formati dalla sola parola poetica – dunque, a prodotti di genere letterario. Un caso significativo, a questo proposito, risulta essere la ricerca di Vito Bonito sulla parola poetica pascoliana, i cui risultati appaiono pubblicati ne *Il canto della crisalide* del 1999 e nella monografia *Pascoli* del 2007 – in cui si legge:

Come la madre stava al cancello di *Casa mia*, in *Commiato* il figlio sta al cancello di un aldilà. Entrambi non possono varcare quelle soglie, ma entrambi esistono, resistono e restano su quella soglia: lì si incontrano, là possono vedersi, immaginarsi, parlarsi. Quella soglia è la poesia, il canto. E in pascoli la poesia sta nella madre, viene da lei [...]. Pertanto il canto, la nenia, il vagito dell'infante – forme sonore della tessitura – provengono dalla madre, morta tessitrice, dal suo orizzonte memoriale, e attorno alla sua giovane tomba crescono. Si fanno respiro, si trasmutano in forma, trovano corpo – nella voce e nella vocazione nell'invocazione.(47)

La poesia, definita nei termini immaginifici dell'archetipo *celaninano* della «soglia», si origina in un'antiorità ontologica, radicata nel soggetto come linea di separazione tra la sua stessa esistenza e il fenomeno da cui tale esistenza ha tratto origine – il corpo della madre. Sovrapponendo i termini del «canto» e del «vagito» infantile (in un probabile richiamo al passaggio di Nancy), Bonito suggerisce una visione dell'atto poetico come originato da una pressione che sta *nel* soggetto. Il farsi «respiro» della parola significa quindi assumere una determinazione formale: attraversare una poiesi che doti di «forma» e «corpo» la materia prima del grido. Al termine del *Commiato* pascoliano, oggetto dell'analisi di Bonito, è così possibile identificare una reiterazione della dualità ontologica che distingue il farsi sonoro della parola poetica e lo stato del silenzio non-soggettivo, entro cui la parola stessa si afferma:

O madre, a me non dire, Addio,
se di là è, se teco è Dio! —

Sfioriva il crepuscolo stanco.
Cadeva dal cielo rugiada.
Non c'era avanti me, che il bianco
della silenziosa strada.(48)

La parola (il grido) è per il poeta atto egressivo che interagisce con uno stato delle cose contrario – quello del silenzio. La dimensione di suono della poesia si afferma così per contralto, come negazione binaria di ciò che, al contrario, è stato di quiete. La «silenziosa strada» pascoliana si apre *davanti* al soggetto, costituendo la prospettiva entro cui la sua parola si manifesta come conseguenza dell'atto del grido. Nei termini specifici della parola poetica, diremmo: dell'atto creativo – come ricordato dallo stesso Bonito che, di seguito al passaggio sopracitato, riprende la prospettiva già offerta da Nadia Ebanì nel 1997 a proposito di quello che lei stessa definiva, appunto, come il frangente della «ποίησις» (poiesi) pascoliana(49).

Adottando questa prospettiva di considerazione ontologica nei confronti dell'atto compositivo della parola poetica (e dunque della poiesi estetica), è tuttavia necessario intendere il momento sonoro-egressivo ancora nei termini del paradosso agambeniano – quindi, come una coesistenza per complicazione di due dati distinti. Ancora nell'orizzonte della poesia contemporanea italiana, la questione appare centrale nella riflessione estetica di Amelia Rosselli, che si esprime a riguardo nell'ambito del convegno *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana* del 1993:

Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico, ma anche come suono, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema. Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono «suoni» nelle lingue [...]. Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) e i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e *risuona* soltanto come idea della mente.(50)

Osservando la sussistenza di un nesso di *connaturazione* tra la parola poetica e il suo *risuonare*, Rosselli distingue quest'ultima dimensione da quella del «rumore», dunque dell'emissione fonica empirica. Questa, osserva, spesso manca addirittura del tutto, eppure il *risuonare* della forma poetica è connaturato alla dimensione formale di essa. In altre parole, è una conseguenza iscritta nel processo di determinazione estetica – ossia nel frangente in cui il soggetto agisce su una materia prima per determinarla in una forma, dando così vita all'oggetto d'arte. L'orizzonte dell'ascoltabilità della parola è quindi originato dalla sua performance empirica – per usare le parole di Nancy, da un «avere-luogo».

La dimensione del «luogo sonoro» e quella del *risuonare* descritto da Rosselli costituiscono dunque due dimensioni separate: la prima dipendente da un'azione empirica, la seconda iscritta nella parola poetica in-sé come oggetto esteticamente determinato. L'osservazione di questa separazione consente, in conclusione, di inquadrare più nel dettaglio il fenomeno della localizzazione del dato soggettivo nella poiesi dell'opera, e di intendere più nel dettaglio il significato del rovesciamento dei termini operato da Nancy e Ferrari in *Estasi*(51). Stabilire due diversi gradi di sonorità della parola poetica, come secondo l'indicazione di Rosselli, consente infatti di guardare alla poiesi testuale come a un fenomeno di affermazione assoluta di soggettività che avviene entro i confini empirici dell'opera, e che tuttavia presuppone un'incompletezza ineludibile. La sonorizzazione della parola(52) è infatti un momento secondo – che spesso, come ricordato da Rosselli, non si verifica affatto. Tale incompletezza costituisce così un fattore che interessa l'opera poetica maniera fondante, e i cui parametri sono già osservabili nella sopracitata definizione di luogo sonoro. Se infatti si considera l'atto estetico come atto soggettivato «nella misura in cui il suono vi risuona»(53), ma si ammette la separazione di due gradi di *risuonamento* – l'uno fonico (empirico) e l'altro insito alla determinazione formale – tale scissione si presenta come una qualità stessa dell'opera poetica, originando in essa un'irrisoluzione.

Come ripetuto in più punti da Cave nello svolgimento di *Ghosteen* (e formalizzato nel testo della title-track), d'altronde, l'oggetto stesso della composizione estetica è oggetto paradossalmente presente e assente. Pur essendo iscritto in un rapporto soggettivo, è impossibile stabile con esso una relazione compiuta del tutto – al pari di come il *risuonare* insito nella parola poetica risulta, per sua stessa natura, difettivo della completezza paradossale che gli conferisce invece il momento della performance. Così, la relazione tra l'Io e il *fantasmadolcescente* si concretizza in maniera caduca, effettiva nel solo istante della verbalizzazione egressiva – performativa – in cui coesistono la soggettività, iscritta nella forma dell'opera, e l'«espansione di una camera d'eco», fugace.

You're sitting on the edge of the bed
Smoking and shaking your head
Well there's nothing wrong with loving things
That cannot even stand(54)

Stefano Bottero

Note.

- (1) J. L. Nancy, *All'ascolto*, traduzione a cura di E. Lisciani Petrini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, p. 28.
- (2) Poco più avanti, nel saggio, Nancy ribadisce il concetto: «La messa in moto del luogo è, in modo identico, la messa in moto dell'istante presente». *Ibidem*, p. 29.
- (3) M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 210.
- (4) J. L. Nancy, F. Ferrari, *Estasi*, Luca Sossella, Roma 2022, p. 125.
- (5) Per un approfondimento relativo alla questione dell'Io autoriale come *res-tra-res* nel frangente dell'opera estetica si rimanda a: S. Bottero, *Reflections on Theory and Criticism of the Literary Ego. A Comparative Study*, "Filolog", vol. 22, n. 11, 2020, pp. 359-373.
- (6) La questione, trattata a più riprese dall'intellettuale comasco, si risolve nella sua prospettiva adottando l'atteggiamento proprio degli architetti, i cui nomi propri e le cui singolarità biografiche appaiono ritrarsi (e dunque essere trascurate) a fronte delle rispettive opere empiriche – M. Bontempelli, *L'avventura novecentesca*, p. 219.
- (7) Il termine è qui utilizzato in linea concezione di Judith Butler, già basata sulla teoria degli atti linguistici di John Austin). La definizione è consultabile in J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993, p. 2.
- (8) Come si è detto: *incarnata* da un io che, al netto empirico dell'opera stessa, si ritrae.
- (9) E. Cioran, *Al culmine della disperazione*, Adelphi, Milano 2003, pp. 70-71.
- (10) L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, traduzione a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980, pp. 56-57.
- (11) J. L. Nancy, F. Ferrari, *Estasi*, p. 121. I corsivi sono riportati secondo il testo originale.
- (12) *Ibidem*.
- (13) T. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2002, p. 8.
- (14) Con il riferimento al singolare, che sarà utilizzato anche in seguito, si indica *Ghosteen* nella sua interezza. L'opera, ad ogni modo, è suddivisa in due segmenti – dunque, nel senso della stampa analogica, in due dischi diversi: Vol. 1: *Spinning song; Bright Horses; Waiting for You; Night Raid; Sun Forest; Galleon Ship; Ghosteen Speaks; Leviathan*. Vol. 2: *Ghosteen; Fierflies; Hollywood*.
- (15) Oltre all'attività concertistica, nell'ambito del progetto sono incisi e pubblicati due dischi privi di titolo – un primo volume nel 2007 e un secondo nel 2010.
- (16) A. Dominik, *This much I know to be true*, Uncommon Creative Studio, Londra 2022, min. 55:21-55:50. Trascrizione originale: [Ellis] «I don't really have a sense of form and order. [...] It's really about just being in the moment. And, I guess, about seeing what happens. We are just throwing things down, like: sit down and start playing. And you are looking for those moments in amongst the hours, and hours, and hours».
- (17) *Ibidem*, min. 56:49-57:45. Trascrizione originale: [Cave] «It's almost pointless, me sitting down, writing a song and taking it into the studio, because unless I hold Warren's face and say: "Warren, I'm going to do a song now. It's a song I've written. These are the chords"...» [Ellis] «...I don't know what it is with me, but I will get on something and the I just can't move away from it. [...] It gets into this strange meditative state. You just have no idea what is going on. And that's when stuff happens».
- (18) G. Agamben in V. Sieni, *Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto Editore, Firenze 2008, privo di indicazione numerica di pagina.

- (19) S. Donato, *Muoversi, sentire, immaginare. La danza come esercizio critico della corporeità*, tesi dottorale, ciclo 32°, Università di Roma “La Sapienza”, 2021, p. 192.
- (20) Redazione, *Nick Cave’s son dies after Brighton chalk cliffs fall*, “The Guardian”, Luglio 2015: <https://www.theguardian.com/uk-news/2015/jul/15/nick-cave-son-arthur-dies-brighton-chalk-cliff-fall>, ultima visita in data 12/08/2023.
- (21) Il termine è qui utilizzato come proposta traduzione del lemma «ghosteen».
- (22) Nick Cave & The Bad Seeds, *Waiting for You* in Id., *Ghosteen*, Bad Seed Ltd, Londra 2019, disco 1, traccia 3.
- (23) Id., *Bright Horses* in *Ibidem*, disco 1, traccia 2.
- (24) Id., *Leviathan* in *Ibidem*, disco 1, traccia 8.
- (25) Id., *Hollywood* in *Ibidem*, disco 2, traccia 3.
- (26) *Op. cit.*, p. 8.
- (27) Nick Cave & The Bad Seeds, *Life per se* in Id., *B-Side & Rarities*, Bad Seed Ltd, Londra 2021, traccia 19.
- (28) Nick Cave & The Bad Seeds, *Night raid* in Id., *Ghosteen*, 2019, disco 1, traccia 4.
- (29) Nick Cave & The Bad Seeds, *Earthlings* in Id., *B-Side & Rarities*, 2021, traccia 27.
- (30) Nick Cave & The Bad Seeds, *Ghosteen speaks* in Id., *Ghosteen*, 2019, disco 1, traccia 7.
- (31) La questione della relazione ontologico-identitaria stabilita da Cave con il dato scritto è già sollevata in R. Boer, *The Total Depravity of Nick Cave’s Literary World*, “Literature and Theology”, vol. 25, n. 3, settembre 2011, p. 318 – a cui si rimanda per approfondimento.
- (32) Kitty Empire, Nick Cave and the Bad Seeds: Ghosteen review – a heavenly haunting, “The Guardian”, Ottobre 2019: <https://www.theguardian.com/music/2019/oct/05/nick-cave-and-the-bad-seeds-ghosteen-review>, ultima visita in data 12/08/2023.
- (33) N. Cave in Redazione, *Nick Cave on ‘Push The Sky Away’*, “ABC Radio National”, Febbraio 2013: https://www.youtube.com/watch?v=IXMJFnlvDY&ab_channel=ABCArts, ultima visita in data 12/08/2023. Trascrizione originale: «When I went into the studio there were definitely ideas, of course – some musical ideas floating around when we went in, and I had some vague notion of what the music would be like, that I would be singing over. But very vague, and I could have gone either way with those lyrics there».
- (34) D. Simpson, *Nick Cave and the Bad Seeds: Skeleton Tree first-listen review – a masterpiece of love and devastation*, “The Guardian”, online, Settembre 2016: <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/09/nick-cave-and-the-bad-seeds-skeleton-tree-first-listen-review-a-masterpiece-of-love-and-devastation>, ultima visita in data 12/08/2023.
- (35) La definizione appare nel comunicato stampa rilasciato da Picturehouse, casa di produzione del film, e viene successivamente ripreso in maniera diffusa in articoli pubblicitari e di approfondimento.
- (36) A. Dominick, *One More Time With Feeling*, Picturehouse, Londra, 2016, min. 8:11-8:30. Trascrizione originale: «I think is the nature of songs to have an insight into things that we don’t consciously have because, largely they come from the unconscious. Which is a kind of reservoir of knowledge and understanding that’s far beyond what we consciously are aware of».
- (37) Una definizione dell’opera è offerta dallo stesso Cave, formulata in *This Much I know To Be True* nei termini ossimorici di «spiritual practice», ossia «pratica spirituale» (min. 1:08:42).
- (38) N. Cave, *When can we expect a new album?*, “The Red Hand Files”, Issue 62, Settembre 2019: <https://www.theredhandfiles.com/when-can-we-expect-a-new-album/>. Testo originale: «The songs on the first album are the children. / The songs on the second album are their parents. / Ghosteen is a migrating spirit».
- (39) Nick Cave, *The spinning song* in Id., *Ghosteen*, 2019, disco 1, traccia 1. Traduzione a mia cura: «C’era una volta una canzone / La canzone anelava essere cantata / Era una canzone che girava intorno / al re del rock ‘n’ roll // Prima il re era un giovane principe / Il principe era meraviglioso / Con i suoi capelli neri molli / Si era schiantato su un palco a Las Vegas / Il re aveva una regina / I capelli della regina erano una scalinata / Curava il giardino del castello / E nel giardino aveva piantato un albero». I testi del disco sono consultabili in: <https://www.nickcave.com/releases/ghosteen/>, ultima visita in data 12/08/2023.
- (40) La voce di Cave entra appare al cinquantesimo secondo della canzone, che dura complessivamente 04:43.
- (41) Relativamente al debito nei confronti dell’opera poetica di William Blake, Cave si esprime direttamente in Id., S. Ohagan, *Faith, Hope and Carnage*, edizione digitale, Farrar, Straus and Giroux, New York 2022, p. 173.
- (42) W. Blake, *The Poems of William Blake*, Pickering & Chatto, Londra 1887, p. 127.
- (43) A. Dominik, *This much I know to be true*, 2022, min. 33:03-34:55.
- (44) *Ibidem*, min. 54:12-54:54.

- (45) Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978-2013*, Penguin Books, New York 2013; Id., *The Complete Lyrics 1978-2022*, Penguin Books, New York 2022.
- (46) Nick Cave, *The King Ink*, Penguin Books, New York 1988; Id., *The King Ink II*, Penguin Books, New York 1997. Nell'ambito del discorso letterario, inoltre, sono da segnalarsi le edizioni di narrativa: Id., *And the Ass Saw the Angel*, Penguin Books, New York 1989; Id., *The Death of Bunny Munro*, Text Publishing, Melbourne 2009.
- (47) V. Bonito, *Pascoli*, Liguori, Napoli 2007, p. 21.
- (48) G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Zanichelli, Bologna 1907, p. 203.
- (49) *Op. Cit.*, p. 21.
- (50) A. Rosselli, *Spazi metrici* in AA. VV., *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995, p. 217.
- (51) *Op., cit.*, p. 125.
- (52) Secondo Agamben, come si è visto, coincidente con un momento performativo che pone in atto il paradosso ontologico su cui l'opera stessa è fondata.
- (53) J. L. Nancy, *All'ascolto*, p. 28.
- (54) Nick Cave & The Bad Seeds, *Ghosteen* in Id., *Ghosteen*, 2019, disco 2, traccia 1.

IL FLOW DI KENDRICK LAMAR: DA COMPTON AL PULITZER MUSIC PRIZE

Crescere e vivere a Compton: *Section.80* (2011)

Il 22 agosto 1974 il Governo Federale degli Stati Uniti d'America approvava l'Housing and Community Development Act(1), decreto che dava avvio al "Section 8", provvedimento (a lungo atteso) volto a tutelare le condizioni abitative delle fasce più basse della popolazione. Il decreto aveva il fine di evitare la creazione di ghetti, integrando le minoranze nere e ispaniche in un momento in cui gli Stati Uniti avevano bisogno del contributo di tutti per rialzarsi dopo la lunga guerra in Vietnam. Il "Section 8" si rivelò un fallimento pressoché totale(2): generò, infatti, un sistema ancora più ghettizzato, come racconta la miniserie televisiva *Show me a hero* (HBO, 2015, sul caso della città di Yonkers nello stato di New York), diretta da Paul Haggis e scritta da David Simon, già autore della fortunata *The Wire* (HBO, 5 stagioni, 2002-2008), incentrata sui problemi abitativi, educativi e razziali della città di Baltimora. Tra i vari provvedimenti previsti dal decreto vi era la costruzione di case popolari, destinate a neri e ispanici, in prossimità di quartieri residenziali abitati da bianchi della classe media: quelle stesse istituzioni che per quarant'anni avevano consapevolmente favorito le divisioni etniche cercavano di porvi rimedio con uno strumento impositivo che finì con l'acuire disparità, intemperanze e segregazione.

Il fallimento andò di pari passo con l'ascesa della "Ronald Reagan Era", odiata in particolare dai rapper afroamericani che proprio negli anni Ottanta facevano ufficialmente ingresso nel mondo della grande industria discografica; non è un caso, dunque, che nel 2011 un ragazzo di colore nato a Compton, piccola città della California situata nella contea di Los Angeles e nota per l'elevatissimo tasso di criminalità(3), decida di intitolare il suo primo album in studio *Section.80*(4), e che tra i pezzi di quel disco ve ne sia uno intitolato *Ronald Reagan Era*: quel ragazzo è il rapper e musicista Kendrick Lamar(5). L'album è una sorta di *concept* su Compton, non lontano dalle atmosfere dei film di Spike Lee *Lola Darling* (1986) e *Do the Right Thing* (1989): vi trovano spazio storie intime (spesso tragiche e femminili), generazionali (un'intera comunità dilaniata dalla droga che scorre a fiume nei ghetti) e la questione razziale. Nei giorni in cui i telegiornali statunitensi sono saturati da immagini di Osama Bin Laden, leader dell'organizzazione terroristica al-Qaeda, ricercato da anni e ucciso in Pakistan dai Navy Seal il 2 maggio 2011, Lamar debutta col singolo *HiiiPower*: nel video musicale compaiono clip giornalistiche che mostrano sommosse e ribellioni in varie parti del mondo, immagini di uomini illustri della storia afroamericana (Martin Luther King e Malcom X), scene che documentano la brutalità della polizia contro i neri. La distanza che separa il doloroso quotidiano della popolazione dei sobborghi di Compton dagli interessi della politica e della comunicazione globale è rimarcata da Lamar in *Ab-Soul's Outro*, in cui canta con Ab-Soul:

Section 80s babies, blame Ronald Reagan
We raising hell, hell (Oh)

[...]

The president is Black, but you can't vote for skin
You vote for the better man
Come to our show, you could see the diversity
Unify the people, they gon' peep it universally
We might not change the world
But we gon' manipulate it, I hope you participatin'.

[...]

You ever seen a newborn baby kill a grown man?
That's an analogy for the way the world make me react
My innocence been dead

Section.80 condensa, in una forma ancora grezza, ideali musicali, lingua e urgenze narrative che hanno poi fatto di Lamar uno dei rapper più influenti della generazione nata tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, oggi al vertice delle classifiche di vendita, primo artista pop e afroamericano a essere premiato col Pulitzer Prize for Music (2018).

L'affermazione di Kendrick Lamar è coincisa con la graduale crescita d'interesse per il *rapping* come forma poetica che impiega quel linguaggio intensamente ritmico e in rima sempre più escluso dalla poesia e migrato in forme *popular* (non solo l'hip hop, ma anche il *poetry slam*); lo testimoniano i numerosi contributi pubblicati sull'argomento, che hanno animato il dibattito sullo statuto letterario del rap: tra questi, *Hip Hop Poetry and The Classics: For the Classroom* di Alan Lawrence Sitomer e Michael Cirelli (2004); *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* di Adam Bradley (2009); *The Anthology of Rap*, curata da Bradley con Andrew DuBois (2010); *The BreakBeat Poets. New American Poetry in the Age of Hip-Hop*, a cura di Kevin Coval, Quraysh Ali Lansana e Nate Marshall (2015)(6). La comparazione tra rap e poesia ha generato però non poche ambiguità analitiche, dato il carattere sfaccettato del *rapping*. I testi si distinguono spesso per una complessa ed esasperata elaborazione stilistica che ricorda da vicino alcuni prodotti poetici: è frequente, ad esempio, la saturazione del piano del significante, tramite la ricercatezza e l'ossessività delle rime e la frequenza dei fenomeni di ripetizione di suono, come l'allitterazione e la paronomasia. Al contempo l'elaborazione stilistica – attraverso sperimentazione testuali che lo avvicinano all'equivalente letterario – libera il genere dei vincoli più limitanti fra quelli imposti nella forma canzone dalla melodia alla lingua. Tuttavia, se è vero che il testo di una canzone non è giudicabile sulla base dei metodi che sono stati usati per la poesia, ciò è ancor più valido se si prende in considerazione il *rapping* nell'hip hop, in cui la funzione essenziale del *beat*, regolatore di specifiche strutture ritmiche, si aggiunge a quelle della melodia, della voce, dell'arrangiamento, dell'immagine pubblica dell'esecutore e del contesto che si crea intorno a lui(7). Si dimentica inoltre spesso che la sperimentazione della rima in relazione al *beat* fa dell'hip hop un genere musicale influenzato dalla poesia che necessita di *performance* e registrazioni, invece che di pagine di carta, nel formato di videoclip che vanno oltre l'intreccio intermediale tra verbale/letterario e sonoro/musicale(8). La ricerca sul rap e sull'hip hop deve perciò necessariamente prendere in considerazione anche il modo in cui le *affordances* specifiche del videoclip interagiscono con le caratteristiche verbali e sonore delle canzoni, qualità che collaborano a definire – secondo la formulazione elaborata da Simon Frith(9) – gli scopi della forma-canzone più che della poesia: creare identità, dare forma a emozioni e sentimenti, plasmare lo scorrere del tempo (e insieme intensificare l'esperienza del presente, associando avvenimenti e occupazioni).

Riportando le suddette riflessioni a Kendrick Lamar, sin dagli esordi, le sue canzoni sono caratterizzate da un uso peculiare del *flow*, in cui attraverso schemi metrici e ritmici riesce a concatenare le rime in un fluire personale e riconoscibile. In particolare, tre tecniche sembrano salienti nel *flow* di Lamar: la manipolazione delle rime attraverso il ricorso a momenti di tensione e distensione(10); l'ambigua articolazione dei momenti di tensione e distensione, che incide sulle strutture formali dei brani (in cui l'alternanza strofa/ritornello, tipica della musica pop, assume contorni non chiari); la stretta correlazione tra testo, *flow* e struttura formale della canzone. La tecnica rimica di Lamar va oltre la consuetudine per cui un ritmo più rapido e veloce di una rima è più teso, mentre uno più lento è più rilassato: la manipolazione delle rime dà luogo a risultati diversi, per cui alcune canzoni presentano rime flessibili (tipiche della cosiddetta "new school" dell'hip hop degli anni Novanta), mentre altre si basano su concatenazioni più rigide (che richiamano lo stile degli anni Ottanta)(11). Ciò fa sì che momenti di estrema tensione, di rilassamento e stati intermedi siano compresenti nelle canzoni di Lamar, rendendo complessa la reazione e comprensione dell'ascoltatore alla concatenazione delle rime.

Si prenda, ad esempio, il brano *A.D.H.D* da *Section.80*(12), e si osservino i blocchi di versi 18, 19 e 20 della prima strofa, in cui compare un picco di tensione determinato dalla presenza di 3 gruppi di rime nello spazio di 10 secondi: i blocchi sono rappresentati nel diagramma che segue (Esempio 1)(13) in 4 moduli da 16 *beat* (preferito alla trascrizione in forma di pentagramma per l'incedere ritmico regolare in sedicesimi nel tempo di 4/4 della gran parte delle canzoni di Lamar)(14) con le sillabe accentate in grassetto e i gruppi di rime su sfondi in tonalità di grigio e nero. La coesistenza di momenti di tensione e distensione è evidente se si osservano i blocchi 18 e 19: nel 19 è presente

un gruppo di rime ravvicinate (re-) che si susseguono nello spazio di 9 *beat*, con una conseguente accelerazione del *flow*, mentre la distanza che separa quelle in “i” (*see, me, ly, dream*) è più ampia (8 beats tra *see* e *me*, 11 tra *ly* e *dream*). Il *flow* è ulteriormente complicato dalla collocazione dei gruppi di rime: questi, nel caso dei blocchi 18 e 20 si trovano sullo stesso *beat* (ad es., *see*: modulo 2 *beat* 3; *mee*: modulo 4 *beat* 3), in quello del blocco 19 su *beats* diversi (ad es., *re-*: modulo 1 *beat* 4; modulo 2 *beat* 3; modulo 3 *beat* 4): la variabile posizione degli accenti, e i movimenti di tensione e distensione generati dai gruppi di rime, rendono particolarmente instabile l’andamento del *flow*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Look-	in a-	round	and	all	I	see	is a	big	crowd,	that's	pro-	duct	of	me	And they
prob-	ab-	ly	re-	la-	tives	re-	la-	vent	for	a	re-	bels	dream		Yep,
	her	Pres-	i-	dent	is	black			She	black		too,	purple	la	Bel

Es. 1. Kendrick Lamar, A.D.H.D., distribuzione delle rime, 0'54"-1'04"
(le rime sono evidenziate in una scala dal grigio al nero; gli accenti in grassetto)

Come si evince dall’esempio che segue, tratto ancora da *A.D.H.D.*, nel *flow* di Lamar cooperano alla creazione di catene non solo le rime esatte, ma anche quelle oblique (*water* e *order*), quelle multisillabiche (*set him in* e *Vicodin*), le allitterazioni (*pain away* e *feel today*) e le assonanze (*face, case* e *wait*); tale abbondanza di soluzioni determina la presenza di accenti di vario tipo: eccezionali (più forti o più lunghi), metrici (in apertura di battuta) o strutturali (alle estremità delle unità grammaticali).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	ah	ah				Fuck		that				eight		doo-	bies
to	the	face				fuck		that				twelve		bot-	ties
in	the	case		nig-	ga,	fuck		that		Two		pills		and	a
half		wait		nig-	ga,	fuck		that		Got	a	high		tol-	er-
ance		when	your	age		don't	ex-	ist		Man,	I	swear	my	nig-	ga
trip-	pin	off	that	shit	a-	gain		Pick	him	up	Then	set	him	in	
Cold		wat-	er-	then	I	or-	der	some-	one	bring	him	Vi-	co-	din	
Hope	to	take	the	pain	a-	way	from	feel-	ing	that	he	feel	to-	day	You
know	when	part	of	sec-	tion	eigh-	ty	feel	like	no	one	can	re-	late	'Cause

Es. 2. Kendrick Lamar, A.D.H.D., distribuzione di rime e accenti, 0'13"-0'41"
(le rime sono evidenziate in una scala dal grigio al nero; gli accenti in grassetto)

La manipolazione dei momenti di tensione e di distensione attraverso un uso particolare del *flow* – che rende l’andamento di molti brani di Lamar non convenzionale – può incidere anche sulle strutture formali delle canzoni, in particolare sul *chorus*, rendendo meno chiara la percezione di una sezione che, proprio perché ripetuta e di facile comprensione, dovrebbe caratterizzare l’identità di una canzone pop(15). È il caso, ad esempio, di *Rigamortus*, altro brano da *Section.80*, in cui Lamar si mostra alla comunità rap, vantando le sue doti di rimate e cantando su un *sample* tratto da *The Thorn* (2010), brano del batterista jazz Willie Jones III, elaborato e accelerato per l’occasione dai musicisti e produttori Willie B e Sounwave: una sorta di *chorus* compare all’inizio del brano, in una versione di 16 battute, in cui la rapida successione di parole e rime crea aggregati di rime e assonanze dal sapore improvvisativo. La collocazione e la periodicità irregolare delle rime, combinate ai bruschi cambiamenti narrativi presenti nel testo («Got me breathing with dragons / I'll

crack the egg in your basket, you bastard / I'm Marilyn Manson with madness / Now just imagine the magic I light to asses / Don't ask for your favorite rapper»), avvicinano l'insieme di versi più a un *bridge* – passaggio di transizione formale, tipico delle canzoni pop-rock – che a un *chorus*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
														Got	me
breath-	ing	with	drag-	ons	I'll	crack	the	egg	in	your	bas-	ket	your	bas-	tard
I'm	Mar-	ilyn	Man-	son	with	mad-	ness,	Now	just	i-	mag-	ine	the	mag-	ic
I	light	to	ass-	es,	Don't	ask	for	your	fav-	or-	ite	rap-	per		

**Es. 3. Kendrick Lamar, *Rigamortus*, distribuzione di rime e accenti, 0'37"-0'45"
(le rime sono evidenziate in una scala dal grigio al nero; gli accenti in grassetto)**

La 'confusione' formale è generata, inoltre, dal modo stesso in cui il *chorus* ricorre nel breve brano (2'48"): nella versione completa si ripete solo due volte, mentre il materiale che lo costituisce compare almeno cinque volte. Per tenere traccia delle parti del *chorus* presenti nel brano, si possono indicare i versi che seguono come *refrain 1* (nella trascrizione le parentesi quadre indicano l'inizio e la fine delle frasi; le barre trasversali il punto di segmentazione delle battute); questo compare a 0'21", 0'59"Ri, 1'26", 1'36", 2'31" e 2'42":

[Got me breathing with dragons] [I'll /
crack the egg in your basket, you /
bastard] [I'm Marilyn Manson, don't /
ask for your favorite rapper]

Un secondo *refrain* compare a 1'31", 1'42" e 2'36":

[He dead] /
[Amen] /
[He dead] /
[Amen] /

Il *chorus*, in cui i due *refrains* compaiono combinati in 12 battute, si trova a 1'26" e 2'42":

[He dead] /
[Amen] /
[He dead] /
[Amen] /
[Got me breathing with dragons] [I'll /
crack the egg in your basket, you /
bastard] [I'm Marilyn Manson] [don't /
ask for your favorite rapper] /
[He dead] /
[Amen] /
[He dead] /
[Amen] /

Il vero e proprio ritornello compare, dunque, solo dopo un tempo insolitamente lungo, a 1'26". In realtà – come segnalato in precedenza – la prima volta che l'ascoltatore sente questi versi è a 0'13", con l'inserzione di una riga di testo nel mezzo, «now just imagine the magic I light to asses»; l'aggiunta, che apparentemente scompagina la struttura del ritornello (andando ad occupare 16 battute invece di 12), è funzionale alla relazione tra accompagnamento musicale (il *sample* in 4/4 da *The Thorn*) e voce, che in questo modo attraversa l'intero *sample* (cfr. Es. 3), entrando sul finire di

battuta 4 e chiudendo sulla prima parte di battuta 16. L'inusuale scelta di Lamar (altri artisti avrebbero posto l'inizio sull'accento forte di battuta 5, assecondando la regolarità ritmica della base musicale) contribuisce a generare sin dall'inizio in chi ascolta una sensazione di ambiguità formale e di instabilità ritmica.

Un romanzo in musica: *To pimp a butterfly* (2015)

Tre circostanze hanno segnato forse più d'altre la vita di Kendrick Lamar, indirizzando la sua scrittura. La prima risale al 29 aprile 1992, quando bambino vide una coltre di fumo, generata dai disordini scatenati dal pestaggio del tassista afroamericano Rodney King da parte della polizia di Los Angeles(16), alzarsi da South Central(17): uno degli episodi più citati nella storia del rap e dell'hip hop, che ha condizionato la carriera di molti artisti e di quanti hanno avuto poi parte nella diffusione del Black Lives Matter, movimento antirazzista internazionale sorto nel 2014 dopo le uccisioni da parte della polizia di Michael Brown a Ferguson e Eric Garner a New York. La seconda circostanza è identificabile nell'incontro con la religione cristiana: il tema della spiritualità attraversa la discografia di Lamar, nelle cui storie i tormenti – che assumono molte volte una dimensione intima e umanissima – trovano spesso soluzione nella fede(18). L'ultima circostanza ha a che fare col Compton Swap Meet, uno dei luoghi più iconici per il rap della East Coast: lo spazio, riconvertito a mercato dagli immigrati coreani nel 1983, aveva ospitato uno dei più celebri video del rapper Tupac Shakur, *California love* (1995)(19). Su quel set c'era anche Lamar, che sulle spalle del padre ammirava il suo idolo; qualche anno più tardi, alla ricerca di una *location* per il video di *King Kunta* (terzo singolo dell'album *To Pimp a Butterfly*, 2015), scelse proprio quel posto, certificando la devozione per il rapper assassinato nel 1996.

Lamar è cresciuto ascoltando gli N.W.A., studiando le liriche di Ice Cube e imitando le produzioni di Dr. Dre(20). Gli N.W.A. sono stati tra i maggiori esponenti del gangsta rap, cantando proprio la ghettizzazione di Compton; in *The Defiant Ones*, documentario della HBO (2017) che racconta la vita del producer Jimmy Iovine e del rapper Dr. Dre(21), gli N.W.A. vengono definiti “reporter di Compton” per la loro capacità di raccontare, con una crudezza che non aveva avuto precedenti, la vita dei ghetti los-angelini. Da loro e dalle strade di Compton Lamar ha attinto la voglia di realtà e verità: se gli N.W.A. sono stati i reporter del quotidiano, Lamar ne è diventato il narratore, in grado di mescolare *fiction* e *non-fiction*, scrivendo storie così ben contestualizzate da risultare credibili quanto testimonianze dirette.

A *Section.80* segue nel 2012 *Good Kid, M.A.A.D. City*(22), miglior esordio hip hop per una *major* (l'etichetta discografica Universal, titolare di Aftermath e Interscope Records, tra le case produttrici dell'album) dai tempi di *Illmatic* (Columbia Records, 1994) del rapper Nas. In copertina compare una foto di Lamar insieme al padre e due zii; come ebbe ad affermare lo stesso artista,

it's not just music to me. This is a story about the youth and the people that they call delinquents in my city. You look in the background and you see a picture on the wall of me and my pops. The eyes blanked out, that's for my own personal reasons. You'll probably hear about that in the album, but that photo just says so much about my life and how I was raised in Compton and the things I've seen through innocent eyes. You don't see no one else's eyes, but you see my eyes of innocence and trying to figure out what's going on.(23)

I due zii (così come il padre) avevano avuto rapporti coi Piru Bloods, una frangia della gang Bloods, tra le più pericolose della California. *Good Kid, M.A.A.D. City* è la storia di una infanzia, di un ragazzo che ce l'ha fatta pur crescendo in una città pericolosa che, per quanto difficile, è stata comunque una casa. L'amore per il jazz e la profonda passione per un certo *soul* di inizio millennio (l'artista D'Angelo su tutti), ma anche l'ascolto del citato Nas e l'interesse per il *conscious hip hop*(24), aggiungono soluzioni alla mescola sonora già sperimentata in *Section.80*: un impasto curato nei minimi dettagli, ricco di intuizioni, mai invasivo e sempre attento a supportare il parlato e il cantato senza sopravanzarli. Come ha scritto Bettina L. Love, in *Good Kid, M.A.A.D. City*

Lamar does not hide from his flaws, but instead confronts them by recognizing that many are the result of a system that was built and thrives on racism, exploitation, entangled hierarchies, and eviscerating Black leadership in already fragile communities of color. [...] For youth bombarded with the rhetoric of “post-racial”

America, but who still face the backlash of the Civil Rights Movement, Lamar’s words create an interesting informal educational space to learn, discuss, vent, heal, resist, and escape from the stress and fatigue of subtle and overt racial hostility toward Black and Brown bodies. In sum, Lamar contextualizes state domination and “systemic barbarism”(25) in the titular phrase, *Good Kid, M.A.A.D. City*. The album depicts Lamar’s awakening and the realization of his city’s role as a coconspirator in gang violence and drugs. Lamar explains to his listeners—especially those who look like him—why they may never fulfill their dreams, regardless of their abilities and will.(26)

Il racconto politico dei sentieri percorsi da un’intera comunità prosegue in *To Pimp a Butterfly*, disco del 2015(27): qui però la comunità si allarga, non essendo più quella della sola Compton, ma di tutti gli afroamericani. E così, negli anni in cui Bob Dylan vince il Nobel per la Letteratura (2016), a scrivere una sorta di romanzo della nazione, tra i più interessanti del decennio, è un rapper nero come Lamar. In *To Pimp a Butterfly* non c’è il dolore positivo di D’Angelo – risposta sofferente e *soul* alla perpetua violenza applicata alla comunità afroamericana (che in *The Blacker The Berry* Lamar chiama semplicemente africana, «I’m African-American, / I’m African / I’m black as the moon, / heritage of a small village / Pardon my residence / Came from the bottom of mankind»); ci sono invece ancora gli spari, ma non sono quelli nel ghetto tra gang, bensì quelli della polizia contro uomini innocenti: ragazzi di colore uccisi in strada mentre per la prima volta alla Casa Bianca (sullo sfondo della copertina del disco) siede un presidente nero, Barack Obama. La volontà di essere la voce degli afroamericani rende più complesse le narrazioni di Lamar, come nel caso della citata *The Blacker The Berry*, secondo singolo dell’album: la canzone richiama un classico dell’Harlem Renaissance, *The Blacker the Berry: A Novel of Negro Life* (1929) di Wallace Thurman, da cui anche Tupac Shakur aveva preso ispirazione per l’inno femminista *Keep Ya Head Up*(28). Pur affrontando con parole dure la questione razziale, Lamar indugia con sincerità sulla duplice natura dell’esperienza afroamericana e lancia una forte accusa contro la sua stessa gente, contro quegli uomini neri rei di ammazzarsi a vicenda:

So why did I weep when Trayvon Martin was in the street?
When gang banging make me kill a nigga blacker than me?
Hypocrite!

L’uso della prima persona – ha scritto Michael Chabon, Pulitzer Prize for Fiction nel 2001 – rivela la natura enigmatica del testo nel passaggio dalla seconda alla prima persona verbale:

Lamar’s “I” is not (or not only) Kendrick Lamar but his community as a whole. This revelation forces the listener to a deeper and broader understanding of the song’s “you”, and to consider the possibility that “hypocrisy” is, in certain situations, a much more complicated moral position than is generally allowed, and perhaps an inevitable one.(29)

Fin dalla scelta del titolo dell’album, che strizza l’occhio a *To Kill a Mockbird* (1960) di Harper Lee, e dalla traccia iniziale, *Weasley’s Theory*, che si apre con un *sample* tratto da *Every Nigga Is A Star* (1973) del cantante giamaicano Boris Gardiner – con cui l’autore intendeva cambiare la percezione del dispregiativo *nigger*, incoraggiando l’orgoglio nero – appare chiara l’intenzione del rapper di tracciare i confini di un preciso spaccato sociale con cui confrontarsi. Un coro *gospel* introduce *For free*, traccia strutturata in forma di *poetry slam* – dall’atmosfera psicotica amplificata dalla musica, un numero *bebop uptempo* in cui la voce di Lamar si scontra con quella di Darlene Tibbs –, che utilizza il sesso come metafora per criticare lo sfruttamento delle persone nere e la mercificazione dei loro corpi. *King Kunta* è un chiaro riferimento al personaggio di Kunta Kinte, lo schiavo nero del secolo XVIII protagonista della novella *Roots: The Saga of an American Family* (1976) di Alex Haley. E ancora, in *How Much A Dollar Cost* il cantante immagina, durante un viaggio in Sud Africa, di incontrare un vagabondo nero e di rifiutargli l’offerta di un misero dollaro, prima di scoprire di aver incontrato Dio in quell’uomo. Infine “A Zulu Love”, sottotitolo di *Complexion*, è

un omaggio al movimento “Universal Zulu Nation”, organizzazione hip hop creata nel 1973 da Afrika Bambaataa allo scopo di educare e far divertire la propria gente.

To Pimp a Butterfly non è solo un'enorme metafora sociale e uno spazio di riflessione: Lamar si appropria della musica nera nelle sue varie declinazioni, studiandola e riarrangiandola anche grazie al ricorso a eccellenti collaboratori (il sassofono di Kamasi Washington, la tromba di Ambrose Akinmusire, il piano di Robert Glasper, il polistrumentismo di Thundercat, le sperimentazioni elettroniche di Flying Lotus). Il free-jazz, il g-funk, il neo-soul e l'arte del campionamento dialogano con l'hip hop grazie alla presenza massiccia di *samples*, in un voluto manifesto di fame musicale (che poco ha a che fare con la mera esibizione di cultura sonora, di cui invece ha il sapore, a tratti, il pur sostanzioso *untitled unmastered* del 2016)(30). La tecnica vocale di Lamar, frutto di una precisa scelta stilistica che gli permette di modulare la cadenza e controllare il ritmo in continui movimenti di tensione e distensione, determina anche nel caso di *To Pimp a Butterfly* la struttura delle tracce: in particolare, l'ambiguità formale, rende assai sfumata la distinzione tra *chorus* e *verse* e il ruolo che queste sezioni – e quelle ad esse collegate – hanno all'interno di un brano. Richiamando la teoria della *formal ambiguity* enunciata da Trevor de Clercq nei suoi studi sulla musica pop e rock degli anni Ottanta(31), si può affermare che nelle canzoni di Lamar le zone di ambiguità formale sono determinate, di solito, da tre fattori (presenti singolarmente o in contemporanea): l'assenza di momenti di netta separazione tra una sezione e l'altra (che genera una sorta di fusione); la somiglianza tra segmenti diversi (che non consente di distinguerne chiaramente il ruolo); le possibilità di raggruppare diversamente concatenazioni di sezioni. Si prenda, ad esempio, il brano *King Kunta* (3'54"), la cui struttura è di seguito rappresentata in una esemplificazione grafica:

	→		→				→		→				
1	verse1	chorus1	verse2 _____		chorus2	verse3	chorus3	verse4 _____		chorus4 _____ (outro)			
Battute	0	8	16	24	32	40	48	56	62	74	80	100	
Durata	02"	20"	38"	56"	1'14"	1'32"	1'50"	2'08"	2'26"	2'44"	3'02"	3'54"	
Break								break 2'05"-2'07"		break 2'43"-2'51"			
Rumori	2 colpi di pistola: 2'45" e 2'51"												
Modulazioni				Fa min.	Mi min.	Fa min.	Mi min.						
Strumenti				synth	chitarra	synth		da 2'08" a 2'26": a cappella col basso scratching			synth chitarra scratching voci		
2	intro	chorus1	verse1 _____		chorus2	verse2	chorus3	verse3 _____		chorus4 _____ (outro)			
		→				→		→			→		

Grafico 1. Struttura di *King Kunta* e possibili linee di interpretazione (1 e 2) dell'alternanza *chorus-verse*

Il brano dà adito a due interpretazioni alternative: in un caso si può avere l'impressione di trovarsi di fronte ad una alternanza strofa-ritornello, nell'altro il contrario, ritornello-strofa. L'ambiguità è data da diversi fattori: a) il *beat* della canzone rimane invariato per tutto il brano, pur in occasione delle modulazioni dal Mi minore (tonalità d'impianto) al Fa minore, che ne caratterizzano la parte centrale (cfr. Es. 4); b) la prima sezione (0'02"-0'20"), pur non avendo le caratteristiche tipiche di un *intro* di una canzone di Lamar (*samples* o parti strumentali senza voce), potrebbe sembrare tale – in vece di una strofa – per la presenza di versi sparsi e della frase «True friends, one question» che, in coda, richiama l'incipit del ritornello che segue, «Bit**, where you when I was walkin'?» (cfr. Es. 5); c) la sezione conclusiva (3'07"-3'54") potrebbe essere considerata tanto una sorta di enfaticizzazione del *chorus* finale (con testo diverso – una citazione di *We Want the Funk* di Ahmad –, ma stessa base strumentale), quanto un vero e proprio *outro*, che però non presenta processi di dissolvimento tipici di una coda. Se nel pop e nel rock, di solito, sono la melodia, la conduzione

delle voci e l'incedere della sezione ritmica a creare ambiguità formali, nella gran parte delle canzoni di Lamar questa funzione è da rintracciare nel *flow* (con la manipolazione delle rime e dei versi) e nello *storytelling* (che soggiace a precisi meccanismi di tensione e distensione sonora e narrativa).

The image shows a musical score for the bass and drums of Kendrick Lamar's 'King Kunta'. It features five staves: Basso (Bass), Hi Hat, Washboard, Rullante (Congas), and Grancassa (Drum). The bass line is in 4/4 time and consists of a repeating eighth-note pattern. The Hi Hat, Washboard, Rullante, and Grancassa parts provide a complex, syncopated rhythmic accompaniment.

Es. 4. Kendrick Lamar, *King Kunta*, *beat di base*, 0'02"-0'10"

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
					I	got	a	bone		to	pick				
												I	don't	want	you
mon-	key	mouth		mot-	her	fuck-	ers	sit-	tin	in	my	throne		a-	gin'
						I'm		mad		(he		mad)			
				but	I	ain't		stress-	in'						
										true		friends			
						one		ques-		tion					

Es. 5. Kendrick Lamar, *King Kunta*, *distribuzione di rime e accenti*, 0'02"-0'20"
(le rime sono evidenziate in una scala dal grigio al nero; gli accenti in grassetto)

«The time was right» (Dana Canedy, 2018)

La carica sociale di *To Pimp a Butterfly* lascia il posto alla riflessione intima in *Damn* (2017) (32), lavoro sospeso tra paura e venerazione di Dio, in cui trovano spazio le fragilità, i dubbi e gli interrogativi di Lamar. Disco complesso e oscuro, a tratti irrisolto, presenta nei testi una stratificazione di significati che si chiariscono solo dopo diversi ascolti: se *Section 8.0* era un diario locale, *Good Kid, M.A.A.D. City* un rapporto cittadino, *To Pimp a Butterfly* un romanzo nazionale, *Damn* è un testamento intimo, che mette un punto nel percorso di uno dei più influenti rapper del nuovo millennio. Il valore del disco è stato riconosciuto anche dai giurati del Pulitzer Prize for Music, che nell'aprile 2018 hanno assegnato il riconoscimento a Lamar, primo cantante e musicista pop a ricevere un premio riservato quasi esclusivamente alla musica di tradizione classica e, solo in rarissimi casi, al jazz(33). «The time was right», ha dichiarato Dana Canedy, amministratrice del Pulitzer, annunciando al «New York Times» la vittoria di Lamar: «We are very proud of this selection. It means that the jury and the board judging system worked as it's supposed to – the best work was awarded a Pulitzer Prize», aggiungendo inoltre «It shines a light on hip-hop in a

completely different way. This is a big moment for hip-hop music and a big moment for the Pulitzer»(34). Se da un lato il premio si può considerare come una sorta di definitivo riconoscimento della centralità del rap e dell'hip hop nella cultura statunitense degli ultimi decenni, dall'altro, le motivazioni per cui è stato conferito, chiariscono qual è però, ancora oggi, il paradigma che muove le istituzioni "bianche" quando guardano, pur con interesse, alla cultura "nera" e qual è il ruolo che la musica ha nella valutazione di artisti *popular*.

La giuria ha riconosciuto *Damn* come «a virtuosic song collection unified by its vernacular authenticity and rhythmic dynamism that offers affecting vignettes capturing the complexity of African-American life»(35). Nel porre enfasi sulla presunta "autenticità vernacolare" del disco, che consentirebbe agli ascoltatori di entrare nel complesso quotidiano della comunità nera, la giuria del Pulitzer ha ridotto *Damn* a semplice riflesso della vita di ogni giorno delle persone di colore e a espressione politicizzata dei neri: stereotipi contro cui l'hip hop si batte da tempo. Inoltre, le motivazioni del premio – appropriate per i precedenti lavori – appaiono dettate da opportunismo se pensate per *Damn*, album che al contrario di *Section.80* e *To Pimp a Butterfly* è una sorta di intima riflessione di un uomo alla ricerca del proprio Dio, febbrile nell'uso di molteplici materiali sonori e ondivaga nei testi (in cui Lamar utilizza il vernacolo nero perché è la lingua in cui vuole parlare e non perché sta cercando di presentare al pubblico una visione "realistica" della vita nera). Come ha sostenuto Doreen St. Félix sulle pagine *online* del «New Yorker», si ha la sensazione che il premio sia servito più a rafforzare la credibilità dei Pulitzer che quella dell'hip hop:

[...] it sets the stage for the argument that the prize of the intelligentsia, which has been disinterested in the flow of popular music, may have a shrewder grasp on cultural impact than the Grammys, which for its top honor, Album of the Year, have snubbed not only Lamar—this year and in the past—but every other black hip-hop artist other than Lauryn Hill and OutKast. I certainly did not expect the Pulitzers to be what finally proved the Grammys irrelevant.(36)

Anche se la commissione del Pulitzer ha tentato di integrare l'hip hop in un campo caratterizzato da un rigore sperimentale e astratto, ha confermato una tendenza generale dell'*establishment* bianco a ridurre la musica nera a mero riflesso dell'esperienza della sua comunità di appartenenza e, più in generale, l'identificazione tra narrazione del quotidiano (fatto di disagi, soprusi e violenze) e arte afroamericana. Ciò appare "sconcertante" – ha scritto Ismail Muhammad su «Slate» – se si pensa che *DAMN* si annuncia sin dalla prima traccia come un sogno febbrile:

The album opens with a skit in which Lamar narrates his own death after an encounter with a mysterious blind woman. Soon after, Lamar thrusts us into a kaleidoscopic exploration of original sin and the impact of personal choice in a world where black people's material and political conditions often seem to foreclose the very possibility of choice. Even for Lamar, the album is highly unstable, with songs that rarely allow the listener to listen comfortably. Discordance is the album's unifying aesthetic logic. Tracks like "DNA" And "XXX" feature jarring changes in beat and tempo that keep listeners on their toes. On "Yah," a laidback tempo presents a pleasant façade, only for what sounds like a bassoon sample to ripple through the track at odd intervals and unsettle the whole affair. Throughout all 55 minutes, a cacophonous set of sampled voices—from Geraldo Rivera to Rick James—interpenetrates with Lamar's, so that the album is constantly producing a dizzying sense of unstable perspective.(37)

Tutto ciò non esclude la possibilità che *DAMN* esprima, anche se solo in parte, la "complessità della moderna vita afroamericana", come si legge nelle motivazioni del premio. Lamar ha sempre usato la musica come veicolo per affrontare la questione razziale o per dare dignità ai dettagli spesso trascurati della vita dei neri emarginati, e *DAMN* non si discosta del tutto da questa tendenza; tuttavia, il tentativo di fare dell'autenticità l'argomento centrale dell'album preclude a un esame attento di un lavoro che trasforma la *blackness* in qualcosa di più complesso di quanto la sola parola "autentico" possa fare.

La buffa motivazione del Premio, che cerca di raccontare *DAMN* con un lessico che esclude di proposito termini quali "rap" e "hip hop"(38), fotografa un passaggio cruciale nella recente storia degli Stati Uniti, che vede i circoli *high-class* – in un momento di ascesa dell'Alt-right – promuovere, con una scelta dal sapore politico, l'ingresso della cultura nera tra le forme d'arte

riconosciute; ma la fotografia, se osservata attentamente in controluce, svela al contempo un pregiudizio ancora durevole tra gli stessi circoli: il mancato riconoscimento dei peculiari tratti sonori di generi della *popular music* nera (come l'hip hop) quali elementi per una definizione degli stessi come forme d'arte.

Simone Caputo

Note.

- (1) Il testo integrale dell'Housing and Community Development Act (1992) è disponibile alla pagina web https://www.hud.gov/sites/documents/SCP_HCDA102-550.PDF (consultata il 10 settembre 2023).
- (2) Per una breve disamina del fenomeno si rimanda a MOLLY ROCKETT, *Private Property Managers, Unchecked: The Failures of Federal Compliance Oversight in Project-Based Section 8 Housing*, «Harvard Law Review», 134/5, 2021, pp. 286-311.
- (3) Si vedano gli *Uniform Crime Reports and Index of Crime in Compton in the State of California*, redatti sulla base dei dati raccolti dalla polizia di Compton tra il 1985 e il 2005, alla pagina web <https://www.disastercenter.com/californ/crime/943.htm> (consultata il 10 settembre 2023), e DARYL KELLEY, *Violent Offenses Up 19% Despite Drop in Compton Crime Rate*, «Los Angeles Times», 20 gennaio 1985, articolo che esamina le ragioni dell'aumento a Compton dei reati violenti nei primi anni Ottanta.
- (4) KENDRICK LAMAR, *Section.80*, 59'24" (16 tracce), Top Dawg Entertainment, 2011 (MZG0808).
- (5) Per una disamina ampia e detagliata del percorso artistico di Kendrick Lamar, che dall'album di esordio *Section.80* giunge a *DAMN*, si veda *Kendrick Lamar and the Making of Black Meaning*, a cura di Christopher M. Driscoll, Monica R Miller e Anthony B. Pinn, London, Routledge, 2019. Fondamentale per il presente studio è stata la lettura di BENJAMIN K. WADSWORTH - SIMON NEEDLE, *Rhyme, Metrical Tension, and Formal Ambiguity in Kendrick Lamar's Flow*, «Integral», 35, 2022, pp. 69-94.
- (6) *Hip-hop Poetry And The Classics*, a cura di Alan Lawrence Sitomer e Michael Cirelli, Beverly Hills, CA, Milk Mug Publishing, 2004; Adam Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, NY, Basic Civitas Books, 2009; *The Anthology of Rap*, a cura di Adam Bradley e Andrew DuBois, New Haven - London, Yale University Press, 2010; *The BreakBeat Poets. New American Poetry in the Age of Hip-Hop*, a cura di Kevin Coval, Quraysh Ali Lansana e Nate Marshall, Chicago, Haymarket Books, 2015.
- (7) Cfr. Michael W. Clune, *Rap, Hip Hop, Spoken Word*, in *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*, a cura di Jennifer Ashton, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 202-2015.
- (8) Nassim Winnie Balestrini, *The Intermedial Poetry of Rap: Words, Sounds, and Music Videos*, in *Poem Unlimited New Perspectives on Poetry and Genre*, a cura di David Kerler e Timo Müller, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 239-254.
- (9) Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, London - New York, Routledge, 2016, pp. 268 sgg.
- (10) Cfr. MARTIN CONNOR, *Rap Music Analysis #14 - Kendrick Lamar, "Good Kid, m.a.a.d. City"*, «Rap-Analysis.com», 15 aprile 2015, alla pagina web <https://www.rapanalysis.com/2015/04/rap-musicanalysis-14-kendrick-lamar/>, consultata il 10 settembre 2023.
- (11) Sulla distinzione tra "new" e "old school" si veda ADAM KRIMS, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 49.
- (12) Il titolo della canzone si riferisce al disturbo da deficit di attenzione e iperattività (*attention deficit hyperactivity disorder*). Il brano affronta il tema dell'elevata tolleranza a droghe e farmaci sviluppata dalle persone nate negli anni Ottanta (definite "crack babies"), a causa dell'abuso di crack in giovanissima età.
- (13) Gli Esempi 1 e 2 ricalcano e aggiornano quelli presenti in WADSWORTH - NEEDLE, *Rhyme, Metrical Tension, and Formal Ambiguity in Kendrick Lamar's Flow* cit., pp. 71 e 72 (in part. Ex. 2 e Ex. 3).
- (14) Si riprende qui MITCHELL OHRINER, *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*, Oxford, Oxford University Press, pp. XXXVII-XXXVIII. La quantizzazione in 16 *beat* è necessaria per una descrizione dettagliata e sintetica del *flow*. Approcci alternativi a quelli di Ohriner sono stati proposti da: KYLE ADAMS, *On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music*, «Music Theory Online» 15, n. 5, 2009 (<https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>, pagina web consultata il 10 settembre 2023); CONNOR, *Rap Music Analysis #14 - Kendrick Lamar, "Good Kid, m.a.a.d. City"* cit.; JOHN J. MATTESICH, *This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly*, «Music Theory Online», 25, n. 1, 2019 (<https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.mattessich.html>, pagina web consultata il 10 settembre 2023).
- (15) Sulle strutture formali delle canzoni pop e sul ruolo del *chorus*, si rimanda a TREVOR DE CLERCQ, *Sections and Successions in Successful Songs: A Prototype Approach to Form in Rock Music*, PhD diss., University of Rochester, 2012, p. 114 sg.

- (16) L'episodio del pestaggio, ripreso dal videoamatore di nome George Holliday e trasmesso dai maggiori network televisivi statunitensi e mondiali, innescò violenti disordini a Los Angeles con forti proteste nei confronti del locale dipartimento di polizia, accusato di esercitare metodi brutali, soprattutto verso le persone nere. La successiva assoluzione degli agenti coinvolti nell'aggressione scatenò tra l'aprile e il maggio 1992 la grande sommossa a sfondo razziale, nota come rivolta di Los Angeles, che mieté oltre cinquanta vittime.
- (17) South Los Angeles è il nome di una vasta zona geografica situata a sud del centro di Los Angeles (confinante coi quartieri Westside a nord-ovest e Downtown a nord-est, nonché con le tre città di Inglewood, Hawthorne e Gardena). L'area fino al 2003 si chiamava South Central: l'identificazione della zona come luogo ad alto tasso di crimine e violenza portò al cambio di nome.
- (18) Cfr. MARCO PFLANZEN, *Centers and Peripheries in the Expression and Enactment of Religion, Sociopolitical Soundscapes, and the Reception of Kendrick Lamar's DAMN*, «Music Research Forum, 35, 2021, pp. 17-29».
- (19) Dall'album *All Eyez on Me*, Death Row Records e Interscope Records, 1996. La canzone inizialmente era costituita da un solo di 3 versi di Dr. Dre con il ritornello cantato da Roger Troutman, e pensata per l'album mai completato *The Chronic 2: Poppa's Got a Brand New Funk*. In seguito all'arrivo di Tupac Shakur alla Death Row Records il produttore esecutivo Suge Knight decise di includere la canzone, nella versione del rapper, in *All Eyez on Me*; per questo nei titoli la canzone compare come *California Love (Remix)*. La canzone, in una seconda versione, è presente nella raccolta *Greatest Hits* (Death Row Records e Amaru Entertainment, 1998). Esistono due versioni anche del video della canzone: la prima è ispirata al film di George Miller *Mad Max Beyond Thunderdome* (1981); la seconda, che si basa sul brano incluso nell'album *All Eyez on Me*, presenta scene girate al Compton Swap Meet, grande mercato con centinaia di venditori, perlopiù afroamericani, aperto dal 1983 al 2015.
- (20) Gli N.W.A (acronimo di Niggaz Wit Attitudes) sono stati uno dei gruppi più influenti del gangsta rap; hanno fatto parte della *crew* – sorta nel 1986 all'interno dell'etichetta californiana Ruthless Records – Eazy-E, Dr. Dre, The Arabian Prince, MC Ren, Ice Cube e DJ Yella.
- (21) Miniserie televisiva in quattro parti (HBO, 2017), diretta da Allen Hughes, si concentra principalmente sulle carriere e sulla collaborazione tra Jimmy Iovine e Dr. Dre, entrambi fondatori della Beats Electronics, nota più semplicemente come Beats, nota linea statunitense di cuffie e casse audio.
- (22) KENDRICK LAMAR, *Good kid, M.A.A.D. city*, 68'16", 12 tracce, TDE, Aftermath e Interscope Records, 2012 (DIDX-822264).
- (23) Dall'intervista al network televisivo statunitense Fuse, alla pagina web <https://www.youtube.com/watch?v=3jq81F8VRpY&t=5s>, consultata il 10 settembre 2023.
- (24) Sottogenere dell'hip hop, incentrato su temi sociali, affermatosi a Los Angeles verso la metà degli anni Novanta del Novecento; cfr. Henry Adaso, *Conscious Rap Shows Genre's Uplifting Side*, «liveabout.com», 12 dicembre 2018, alla pagina web <https://www.liveabout.com/conscious-rap-defined-2857304>, consultata il 10 settembre 2023.
- (25) Henry A. Giroux, *State Terrorism and Racist Violence in the Age of Disposability: From Emmett Till to Eric Garner*, «truthout», 2014, alla pagina web <http://truth-out.org/opinion/item/27832-stateterrorism-and-racist-violence-in-the-age-of-disposabilityfrom-emmett-till-to-eric-garner>, consultata il 10 settembre 2023.
- (26) BETTINA L. LOVE, *Good Kids, Mad Cities: Kendrick Lamar and Finding Inner Resistance in Response to FergusonUSA*, «Sage Journals», 16, n. 3, 2016 (<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1532708616634837>, pagina web consultata il 10 settembre 2023).
- (27) KENDRICK LAMAR, *To Pimp a Butterfly*, 78'51", 16 tracce, TDE, Aftermath e Interscope Records, 2015 (602547270917).
- (28) Singolo pubblicato nel 1993 da Interscope Records, estratto dall'album dello stesso anno *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.*
- (29) La frase di Chabon compare nel 2015 in un commento al testo pubblicato sul sito web Genius (dedicato all'interpretazione di testi musicali); il commento è disponibile all'indirizzo <https://genius.com/Vanzorn>, consultato il 10 settembre 2023.
- (30) Kendrick Lamar, *untitled unmastered*, 34'06", 8 tracce, TDE, Aftermath e Interscope Records, 2016 (602547854032).
- (31) Trevor de Clercq, *Embracing Ambiguity in the Analysis of Form in Pop/Rock Music, 1982–1991*, «Music Theory Online», 23, 2020, alla pagina web https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.de_cle rcq.html, consultata il 10 settembre 2023.
- (32) KENDRICK LAMAR, *Damn*, 54'54", 14 tracce, TDE, Aftermath e Interscope Records, 2017 (602557611755).
- (33) Henry Threadgill (nel 2016, per *Zooid In for a Penny, In for a Pound*) e Ornette Coleman (nel 2007, per *Sound Grammar*) sono i soli musicisti afroamericani ad essere stati premiati col Pulitzer prima di Lamar.

- (34) Cfr. «New York Times», 18 aprile 2018, <https://www.nytimes.com/2018/04/18/learning/what-musical-piece-would-you-nominate-for-a-pulitzer-prize.html>, pagina web consultata il 10 settembre 2023.
- (35) Cfr. <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar#:~:text=Recording%20released%20on%20April%202014,of%20modern%20African%2DAmerican%20life.>, pagina web consultata il 10 settembre 2023. La giuria che ha assegnato il premio a Lamar era composta da: Regina Carter (presidente di giuria; violinista); Paul Cremona (*dramaturg*); Farah Jasmine Griffin (William B. Ransford Professor of English and Comparative Literature and African-American Studies, Columbia University); David Hajdu (Professor of Journalism, Columbia University) e David Lang (compositore).
- (36) «New Yorker», 19 aprile 2018, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-kendrick-lamars-pulitzer-means-for-hip-hop>, pagina web consultata il 10 settembre 2023.
- (37) «Slate», 20 aprile 2018, <https://slate.com/culture/2018/04/the-pulitzers-awarded-kendrick-lamar-for-the-wrong-reasons.html>, pagina web consultata il 10 settembre 2023.
- (38) Si parafrasano qui le parole che Jacopo Tomatis ha usato in conclusione del suo articolo dedicato alla notizia del Pulitzer a Lamar, pubblicato dal «Giornale della musica» il 17 aprile 2018; cfr. <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/che-significa-il-premio-pulitzer-kendrick-lamar>, pagina web consultata il 10 settembre 2023.

INTERVENTI

UN DIVORZIO ALL'ITALIANA: LA POESIA CON MUSICA.

0 – Qualche necessaria premessa.

Il rapporto tra poesia e musica è talmente antico, ricco di sviluppi, tradizioni, sperimentazioni, tanto fondamentale nello sviluppo di entrambe le arti, che trattarne adeguatamente, sia a livello storico che teorico, mi sarebbe naturalmente impossibile, sia per la limitatezza degli intenti di un breve scritto, che per le mie specifiche competenze.

Mi limiterò pertanto ad una serie di rapsodiche osservazioni, in qualche modo anche teoriche e storiche, che si proporranno soltanto di dare un'idea generale dei principi di poetica e delle intenzioni relative alle *mie* prassi poetiche, al *mio* modo di fare 'poesia con musica'.

Vorrei anche precisare che ciò di cui tratterò qui non è il mettere in musica, su musica, con musica testi poetici nati per essere soltanto dei testi, né quelli che vengono definiti 'libretti', cioè quei testi che nascono per avere una funzione sostanzialmente ancillare nei confronti della musica, come nell'opera lirica e neanche qualche forma di 'melologo' del tipo della splendida *Sprachmelodie* inserita da Schönberg nel suo *Pierrot lunaire*, o i recitativi presenti nell'*Histoire du Soldat* di Stravinskji, ma proprio la produzione di testi poetici che prevedano in partenza il dialogo delle parole con la musica, la composizione di questa musica originale e l'esecuzione di quest'insieme sonoro/testuale sul palco, o su qualsiasi supporto di registrazione, da parte del poeta stesso.

Questo escluderà una serie di autori, opere e testi di altissimo livello, come, per fare un solo esempio, la lunghissima collaborazione di Edoardo Sanguineti con Luciano Berio, prima, e con Andrea Liberovici, dopo, pur trattandosi di opere di altissima qualità formale, sia poetica che musicale, e di grande interesse storico-critico.

Va detto, inoltre, che parlare di poesia con musica significa discutere soltanto di una parte di un territorio ben più ampio, che è quello che riguarda il rapporto tra oralità e scrittura, tra voce (suono) e parola (segno) in poesia e, quindi, quello dell'esecuzione dei testi poetici: un campo molto vasto, che va oggi sotto il nome di *spoken word*, o poesia performativa, e che coinvolge, inoltre, sin dagli albori dello scorso secolo, una vera e propria 'tradizione del Moderno', con una sua storia ricca di splendide realizzazioni e intriganti teorie, quale è quella della poesia sonora e concreta di cui qui, però, non mi interesserò.

Su questi e molti altri aspetti della questione, comunque, ho avuto modo di intervenire piuttosto spesso e con una certa costanza negli anni passati e mi permetto di rimandare perciò alcuni degli scritti che riuniscono le osservazioni che io ritengo più importanti al riguardo: ad alcuni di essi farò riferimento anche nel corso di questo breve intervento.

Si tratta di [A mio modesto avviso – \(Appunti di poetica ragionevolmente sentimentali\)](#), uscito su "Il Verri", n° 39, 2009; di [Per una poesia ben temperata](#), pubblicato su "Inpensiero", n° 6, 2012 e, a quattro mani con Gabriele Frasca, di [Avviso ai naviganti](#), ("Alfabeto2", 2018).

Sono tutti ora reperibili online, ai link integrati nei titoli.

1 – Il nodo storico

Nonostante le vicende storiche delle due arti siano strettamente intrecciate, sin dall'antichità, e nonostante la gran parte della tradizione europea delle Origini sia rappresentata proprio da poesia con musica (dai Trovatori e dalle Trobaritz, ai Minnesänger, ai Trovieri e fino a Dante e alla sua collaborazione con Casella) il loro rapporto, perlomeno nella Modernità, è fatto più di distinzioni che di identità.

Di questo ebbe a lamentarsi già Leopardi in un passo del suo *Zibaldone*, quando, nel corso di una critica serrata alle composizioni musicali romantiche a lui contemporanee, annotò a proposito: «della funesta separazione della musica dalla poesia e della persona di musicista da quello di poeta,

attributi anticamente, e secondo la primitiva natura di tali arti, indivise e indivisibili» (*Zibaldone*, “Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura”, pg. 3229).

Nel caso italiano il silenziatore posto da Gianfranco Contini, e poi da Aurelio Roncaglia, alle caratteristiche ancora pienamente sonore e ‘musicali’ della poesia delle Origini ha fatto sì che, nonostante obiettivi ed evidenti elementi storici dicessero il contrario, da noi la poesia sia stata considerata un’arte da sempre ‘muta’ e integralmente ‘letteraria’.

La ben nota polemica tra Contini e Nino Pirrotta a proposito del supposto “divorzio” tra poesia e musica che sarebbe avvenuto a partire dai Siciliani è solo la punta di un iceberg fatto di sorda ostilità filologica a tutto ciò che in poesia rimanda alle sue caratteristiche radicalmente orali e ai rapporti strettissimi che essa ha da sempre con la musica.

Ciò ha comportato, e ancora comporta, un atteggiamento preconetto nei confronti di qualsiasi poesia stabilisca una relazione con la musica, che Pirrotta fa risalire sino all’Arcadia: « L’opinione dei filologi è dominata invece da una diversa prospettiva storica, dalla considerazione del successivo corso della poesia italiana che avrebbe portato nel giro di pochi decenni alla poesia di Dante e di Petrarca, e da un filologico impulso a distinguere e separare tale poesia da ogni intrusione di valori che non siano quelli poetici. Dall’Arcadia in poi grava sulla letteratura italiana l’ombra di un persistente pregiudizio che, facendo aurea eccezione per la poesia cantata di tipo trovadorico, tende a considerare come inferiore ogni poesia destinata ad associarsi alla musica.

Non si offendano i miei colleghi filologi se io penso che anch’essi sono inconsciamente influenzati da tale pregiudizio, anche se nel caso dei ‘siciliani’ e dei loro ancor più illustri successori non si dovrebbe tanto parlare di ‘poesia per musica’ quanto piuttosto di ‘musica per poesia’» (N. Pirrotta, *I poeti della Scuola siciliana e la musica*, “Yearbook of Italian Studies”, 4, (1980), pg.6)

Naturalmente non ho qui il tempo di ricostruire il ben più che decennale dibattito al proposito, mi limiterò dunque a rimandare a quanto raccolto e discusso in un ottimo intervento di Agostino Ziino ([Il “divorzio” dopo Roncaglia](#), in “Atti dei Convegni Lincei, 273 – Aurelio Roncaglia e la filologia romanza”, *Scienza e lettere*, 2013, pp.85 - 122), da cui si attingerà anche più avanti, dal quale peraltro si evince con chiarezza sia la fondatezza delle tesi di Pirrotta, quanto un certo interessato *misreading* in senso ‘ideologico’ delle osservazioni di Roncaglia.

Come ho già avuto modo di notare, nel dantesco *De Vulgari Eloquentia*, l’esecuzione di poesia ‘*soni modulatione*’, cioè insieme con la musica, è esplicitamente inserita, insieme all’esecuzione ad alta voce e alla lettura silenziosa, come uno dei possibili modi di fruizione e trasmissione dei versi.

Nota al proposito Paul Zumthor, affidandosi anche all’autorevolezza di studiosi del ritmo come Henri Meschonnic, che «l’idea di poesia esposta nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia* si fonda sul ricordo di uno spazio vuoto in cui è sorta, il primo giorno, la sonorità pura di un dire, anteriore all’articolazione, materializzandosi poi, in una frase immaginaria, sotto la forma del concerto vocalico a-e-i-o-u... che in latino assomiglia alla prima persona di un verbo». (P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, 1984, p. 200)

È evidente, dunque, quanto ancora per Dante il concetto di poesia fosse legato alla concretezza della voce e aperto all’interazione con la musica.

Il fatto che non ci siano rimasti che sparuti esempi scritti di quella musica, e di altra che probabilmente scritta non fu mai, non significa che essa non ci fosse, piuttosto ne fa quella che Pirrotta definì la ‘Musa assente’.

D’altra parte, lo sviluppo storico delle forme miste, dal madrigale al melodramma, all’opera lirica e sino alla contemporanea ‘canzone d’autore’, ha fatto sì che esse assumessero caratteristiche spiccatamente musicali, relegando in secondo piano gli aspetti poetici e ‘letterari’, che pure avevano ed hanno, la cui qualità è andata man mano scemando in uno con una funzione sempre più ancillare nei confronti della musica, diventando, dunque, di pertinenza quasi completamente musicologica.

A voler qui accennare a qualche altra breve notazione storiografica (del tutto incompleta e certamente lacunosa) si potrebbe affermare che la situazione in Italia è rimasta tale a lungo, fino a che a rimescolare le carte, almeno a livello della discussione ‘giornalistica’, non sono giunte, diciamo dall’inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, le esperienze dei cosiddetti ‘cantautori’,

nelle cui composizioni l'aspetto letterario – e quindi le forme, il significato e il senso delle parole cantate – ha ripreso forza, importanza e centralità e l'arrivo, qualche anno dopo, in ambito internazionale, del rap (le prime performance dei Last Poets, unanimemente considerati i fondatori del genere, sono del 1968) ha dato un impulso decisivo a un rilevante cambiamento nel rapporto tra parola e musica nei generi musicali stessi.

Ciò ha peraltro comportato – e in buona misura comporta ancora oggi – non soltanto feconde interazioni tra le due arti, ma anche una serie di pericolose confusioni a causa delle quali autori ed artisti di indubbio valore, ma che certamente non erano poeti e non intendevano comporre poesia, siano passati e passino, nell'opinione di molti, sin di molte antologie scolastiche (!), come tali.

Nel frattempo, a livello internazionale, e per strade sostanzialmente separate, alcuni poeti avevano iniziato a sperimentare un nuovo dialogo tra versi e musica, penso, per citare solo i maggiori e più conosciuti, a John Giorno e ai suoi rapporti con la scena rock americana e più in generale anglofona, ai due Noigandres, Haroldo ed Augusto De Campos, e alle loro collaborazioni con maestri della Nuova Musica Popolare brasiliana, come Caetano Veloso, e all'originalissimo percorso dell'uruguayo Horacio Ferrer e alla sua lunghissima collaborazione con Astor Piazzolla che lascerà un segno indelebilmente poetico nella storia del Tango.

A partire dagli anni Settanta e Ottanta sono poi emerse una serie di figure – a livello internazionale citerei come esempi Gil Scott Heron e Linton Kwesi Johnson, strettamente legati alla scena hip-hop, rap e dub – che hanno iniziato a muoversi sui confini, producendo opere multiverse che, pur avendo un evidente consistenza musicale, facevano delle qualità letterarie dei testi un aspetto formalmente fondante del loro sviluppo.

Il riprendere forza, a livello internazionale, dello *spoken word* e il diffondersi in Italia del fenomeno dei festival di poesia, da Castelporziano a MilanoPoesia, a romapoesia e Absolute Poetry, ha dato successivamente una sponda sicura a quegli autori che già sperimentavano la sonorità del linguaggio poetico per poter sviluppare forme nuove e tentare l'utilizzo di codici e media diversi.

L'affermarsi anche in Italia, dal 2001, del Poetry slam ha infine chiuso il cerchio, permettendo un consolidamento della 'scena' performativa italiana, all'interno della quale, lentamente, ma costantemente, è nata una serie di sperimentazioni anche 'musicali'.

D'altra parte, già prima anche in Italia è possibile ritrovare tracce chiare dell'inizio di nuove ricerche artistiche in cui la poesia incontra la musica.

Pur lasciando da parte l'opera, così singolare e radicale, di Demetrio Stratos, che è probabilmente più vicina alle strade della 'poesia sonora' che a quelle della poesia con musica, (e lo stesso discorso vale anche per Giovanni Fontana, che può vantare collaborazioni musicali persino con Ennio Morricone), già da metà degli anni 80 il compositore, musicista e poeta Luigi Cinque partecipava a svariati festival, in Europa e in America latina, eseguendovi i suoi testi poetici con musica.

Più o meno in quegli stessi anni nasce, grazie a Daniela Rossi, una delle organizzatrici di poesia più lungimiranti e colte d'Italia, la collaborazione tra la poeta Patrizia Vicinelli e Paolo Fresu che porterà alla realizzazione di *Majakovskij il tredicesimo apostolo* (Lab. 20/29, 1989), a cui collabora anche il poeta catalano Joan Mingüell, mai realmente prodotto, ma destinato a divenire un vero e proprio *cult* del genere.

Questa era, a grandi linee, la situazione quando, dopo circa un decennio di *spoken word*, io ho iniziato a sperimentare la possibilità di sviluppare una ricerca concreta dedicata alla realizzazione di poesia con musica, incontrando nel 1996, grazie alla mediazione di Nanni Balestrini, Paolo Fresu e, nel 1998 grazie a quella del videoartista Giacomo Verde, con cui collaboravo da tempo per la realizzazione di varie performance, Frank Nemola.

Nasce così il [Rap di fine secolo e millennio](#), pubblicato anche su CD nel 1999, all'interno di *Farfalle da combattimento* (Bompiani).

Prima di quella data avevo già realizzato alcuni *live* con Paolo Fresu (e i fondali video di Giacomo Verde) di cui ricordo in particolare quello in occasione di *Venezia poesia* e poi, credo sempre nel 1997, quella realizzata a Roma, in Piazza Santa Maria in Trastevere su invito del Palma Jazz Club.

Ciò che chiedevo a Fresu, in quei primi tentativi, era sostanzialmente di dare un ‘senso’ musicale al testo, qualcosa che nascesse dalle parole e fosse capace di dialogare con loro in continuità con quanto aveva già realizzato con Vicinelli.

Con l’arrivo di Frank Nemola, invece, ho iniziato a riflettere molto di più sulla struttura e sulla dinamica (sonora e prosodica) dei testi, iniziando a comporre quelle che io considero le mie prime ‘poesie con musica’, a partire, per l’appunto, dal *Rap di fine secolo e millennio*.

In quegli anni, nel 2001, nasce anche l’unica incursione di un poeta decisivo come Giuliano Mesa (che fu anche un sapiente pianista) nel campo della poesia con musica, il *Tiresia*, realizzato con la collaborazione del compositore Agostino Di Scipio. Già in atto era anche la pionieristica e importantissima sperimentazione di Gabriele Frasca con Roberto Paci Dalò e le sue collaborazioni con Canio Loguercio, mentre a Bari si svolgeva la rilevante attività di Enzo Mansueto.

Nel 2002 vede la luce anche *Sex in legoland* di Giovanna Marmo con le musiche di Frank Prota, mentre in quegli stessi anni sono attivi anche Marco Palladini e Vincenzo Bagnoli.

Un discorso a parte per quanto riguarda le generazioni precedenti meriterebbe la ricerca di Nanni Balestrini, che dopo le esperienze pienamente neo-avanguardiste e ‘sonore’ del “Quatuor Manicle”, e la collaborazione con Luigi Nono e Demetrio Stratos, a partire dai primi anni del nuovo millennio inizia un suo personale percorso di sperimentazione poetico-musicale per la realizzazione, con Luigi Cinque, l’attrice e poeta Ilaria Drago e la sua presenza fisica sul palco, di *Elettra* che lo porterà all’elaborazione dell’originale concetto di “opera-poesia”.

In quegli anni io, per parte mia, sempre in collaborazione con Nemola e Fresu realizzavo il mio primo vero e proprio CD di poesia con musica *Fast blood* (MRF5 -Self, 2004) a cui partecipano anche altri musicisti: Michael Gross, Luigi Cinque, Luca Sanzò. Una serie di altri brani sarà inserita successivamente ne *L’esercizio della lingua* (Le Lettere, 2008, con Nemola, Fresu, Gross, Antonello Salis, tra gli altri). Nel 2012 seguirà poi *Piccola cucina cannibale* (Squilibri ed. 2012, sempre con Nemola e Fresu affiancati da Salis, Sanzò, Maria Pia De Vito, Stefano La Via, Canio Loguercio, Rocco De Rosa, Paolo Bartolucci) e, nel 2016, *Il Fiore inverso* (con Nemola, Fresu, Kento, Sanzò, Simone Zanchini, Dario Comuzzi, Adele Pardi, Eva Sola).

A partire dal secondo decennio del nuovo millennio, peraltro, la poesia con musica, probabilmente anche per una sua vicinanza se non altro superficiale con il rap, inizia ad interessare ad autori ben più giovani, anche grazie al lavoro prezioso e di altissima qualità formale di Alberto Feltrin, in arte Alberto Dubito, rapper, ma soprattutto poeta trevigiano, morto giovanissimo nel 2012.

L’irrespingibile qualità poetica dei suoi testi, le sue innegabili capacità performative e le basi musicali sempre inappuntabili ed originalissime del suo producer, Davide Tantulli, in arte DJ Sospè, faranno dei Disturbati dalla CUIete, così si chiamava il loro duo, una vera e propria pietra angolare per lo sviluppo di una serie di sperimentazioni di artisti ancora giovani, e allora giovanissimi, anche grazie alla nascita, con il sostegno della famiglia di Alberto, del “Premio Alberto Dubito di poesia con musica” che dal 2013 coordino insieme a Marco Philopat e che ogni anno vede la partecipazione di decine e decine di autrici e autori.

Grazie al Premio, insieme al Premio, è nata una vera e propria scena italiana della poesia con musica anche grazie a una serie di altri poeti e poete, in buona parte provenienti dall’ormai grande serbatoio del Poetry slam.

Questi poeti e queste poete sono ormai talmente tanti che a volerli citare tutti si rischia (ed è quello che sto per fare) di dimenticarne qualcuno, o, ancora più probabilmente, di ignorare una parte di quanto di buono e di interessante si sta facendo a mia insaputa.

Non posso però esimermi dal citare, un po’ alla rinfusa, una serie di nomi di autrici, autori e di vere e proprie ‘band poetiche’ che hanno velocemente raggiunto una rilevante maturità espressiva.

Penso, in ordine alfabetico, a Dome Bulfaro, Alessandro Burbank, Marthia Carrozzo, Nicholas Cunial, Chiara Daino, Matteo Di Genova, Gaia Ginevra Giorgi, Wissal Hubabi, il duo Monica Matticoli-Miro Sassolini, Mezzopalco, Marco Miladinovich, Monosportiva Galli Dal Pan, Osso Sacro, Adriano Padua, Davide Passoni, Simone Savogin, Julian Zhara.

Si tratta di esperienze molto differenti tra loro, che coinvolgono tradizioni musicali molto eterogenee (dal hip-hop all'heavy metal, al jazz, alla musica di tradizione popolare, alla world music, alla musica colta contemporanea, al rock, al pop, alla techno e al punk) e di autori ed autrici che, in alcuni casi, presentano anche una rilevante produzione esclusivamente testuale.

Un caso a parte e dagli esiti particolarmente felici è a mio avviso quello del triestino Gabriele Stera, capace di produrre testi di altissima qualità formale e spiccata maturità, di sviluppare considerazioni teoriche di assoluto rilievo e di coinvolgere nelle sue opere uno spettro amplissimo di 'suoni', non solo musicali, fondendo e reinventando la lezione della poesia sonora con le esperienze più radicali della musica di ricerca (colta e 'pop') contemporanea.

Considero il suo *Dorso mondo* (Squilibri ed., 2021, con Franziska Baur, Jèrèmy Zaouaty e Martina Stella) una vera e propria perla della 'poesia con musica', non solo italiana, ma europea.

Ovviamente, se questo sviluppo tanto ricco di varietà ed energia è stato possibile, ciò è dipeso anche da una serie di mutazioni 'strutturali' a livello della fruizione e della distribuzione della poesia, esso è dipeso, cioè, anche dalle epocali evoluzioni tecnologiche a livello della conservazione e riproduzione del suono che hanno profondamente mutato la fruizione artistica in questi ultimi decenni.

Più sorprendente il fatto che proprio da una rivoluzione tecnologica nella distribuzione e fruizione della poesia possa essere dipeso, a parere del già citato Ziino, anche l'esaurirsi della stagione trobadorica.

Scrivo nel già citato saggio: «La questione del presunto "divorzio" tra poesia e musica potrebbe quindi rivelarsi, forse, solo un falso problema, nel senso che esso si sarebbe verificato non tanto per essersi modificati i contenuti stessi della poesia o l'essenza del rapporto poesia-musica, quanto per i cambiamenti nei modi di trasmissione sia della poesia che della musica. Non so se ci siano gli estremi per chiamare tutto ciò con il termine "divorzio": non è cambiato il rapporto semantico tra i due partner, poesia e musica, sono mutate, invece, le tecniche di diffusione sia dei testi poetici che di quelli musicali, oltre ovviamente alla struttura stessa della musica dal punto di vista tecnico, stilistico e formale. Inoltre, per una serie di motivi e di circostanze che ho cercato di illustrare, la circolazione della poesia, essendosi quest'ultima sostanzialmente svincolata dalla musica e dal canto, avviene ora per lo più tramite esemplari scritti e non solo per via orale; questo ha fatto sì che, dal momento che l'intonazione musicale non è più obbligatoria e necessaria ma solo opzionale, anche la divisione dei compiti tra poeta e musicista si sia sempre più accentuata, istituzionalizzandosi anche tramite la creazione di specifici 'statuti'. Volendo limitare il discorso, per forza di cose, solo al nostro medioevo "romanzo", la verità, a mio parere, è che forse non c'è mai stata un'unione ontologicamente intesa, quindi 'statutaria', tra poesia e musica; è vero però che almeno fino all'epoca di Dante tutti, o quasi, i testi poetici, di qualsiasi genere e contenuto, circolavano e si trasmettevano per lo più oralmente attraverso la musica e il canto, in quanto appartenenti a quella che Pirrotta ha chiamato "la tradizione non scritta della musica", indipendentemente dal fatto se la musica fosse stata composta dallo stesso autore del testo o da un musicista di professione».

Paradossalmente, anche nel caso della nostra contemporaneità è piuttosto evidente come nella nascita di un rinnovato rapporto tra poesia e musica (e tra parola e vocalità) siano stati decisivi una serie di cambiamenti 'tecnologici'.

Ciò che un tempo aveva fatto il libro, il testo scritto, nel dividere le strade di poesia e musica viene riproposto oggi dall'azione dei media digitali che, nel momento stesso in cui ricollocano la poesia nell'ambito della sonorità, ne ripropongono, se non la necessità, certamente la possibilità.

2 – Il nodo teorico-formale

Ho più volte avuto modo di intervenire a proposito della natura sostanzialmente 'sonora' ed orale della poesia e del suo rapporto assai complesso (e da taluni anche complicato) con la cosiddetta letteratura, e qui vale la pena di ricordare solo alcuni aspetti generali della questione.

Come già sostenuto, con Gabriele Frasca, in *Avviso ai naviganti*: «la poesia è l'unica arte che nei secoli ha mutato il suo medium di espressione, passando dall'oralità del suono articolato, in assenza

o in presenza del testo scritto, alla lettura silenziosa della pagina, che non è mai riuscita però a contenere del tutto la sua tendenza connaturata ad allocarsi nel corpo come una sorta di brusio. Quanto all'oggi, appare del tutto evidente che la brutale accelerazione che connota le strutture e le dinamiche sociali, culturali e antropologiche della contemporaneità, muta forzatamente (e forzosamente) i rapporti tra scritto e orale. Lo scambio d'informazioni culturali avviene attraverso strumenti sempre più multimediali, grazie ai quali si sostanzia un cambio di paradigma nel quale non solo si passa di nuovo dallo scritto all'orale, ma mutano anche i metodi e gli strumenti stessi della scrittura e della lettura silenziosa: la dettatura si sostituisce alla scrittura, l'endiadi occhio-orecchio al silenzioso lavoro della retina che decifra segni codificati, il suono rimanda all'immagine, che esplica il linguaggio con il feticcio di una realtà che copre il reale, mentre lo scritto offre ormai soltanto le notazioni ermeneutiche, i confini di un contesto. La scrittura vola via verso il fondo di quello strano rotolo ipertecnologico che è la home di ogni social, s'accelera a sua volta, integrando icone, abolendo vocali, si volatilizza mentre le parole restano a vibrare, a fare suono, sospese in un'epochè perenne, a mezz'aria, incise dalle punte del silicio in bit e beat.

Scripta volant, verba manent».

Ovviamente la natura orale, sonora, della poesia la pone immediatamente in un possibile rapporto con la musica, non a caso Zumthor parla di 'opera vocale' e sottolinea come «parola poetica, voce, melodia (testo, energia, forma sonora) uniti attivamente nell'esecuzione, contribuiscono all'unicità di un senso [...]. È al livello del senso che viene suggellata l'unione: il senso ne costituisce la garanzia. Il resto ne deriva di conseguenza».

Il rapporto tra poesia e musica, insomma, c'è comunque dal momento in cui si decide di eseguire una poesia, sia vocalmente che mentalmente, anche in assenza di qualsiasi strumento musicale o 'sonorità'.

Poesia e musica poggiano costitutivamente sui medesimi pilastri: ritmo, melodia, durata nel tempo, hanno entrambe relazione con aspetti 'matematici' dell'articolazione linguistica, che sono generalmente assenti, o non così rilevanti nella prosa, entrambe alludono o esplicitamente cercano quello che potrei definire un 'effetto di senso', prima ancora che di 'significato'.

Da questo punto di vista mi ha molto interessato la definizione recentemente proposta dal Collettivo Zoopalco di 'poesia *come* musica': magari la definizione potrà apparire a qualcuno un po' generica e a rischio di confondere i termini della questione in una notte in cui tutte le vacche sono nere, ma d'altra parte essa evidenzia con forza ed efficacia come un aspetto intrinsecamente musicale (e quindi eseguibile) sia presente, di per sé, in ogni espressione poetica.

La voce, d'altro canto, è pertinente tanto al campo musicale, quanto al campo poetico, fosse anche quella silenziosa del lettore che è chiamato comunque, nell'atto di lettura stessa, a scandire metricamente quel testo, pena la sua incomprendibilità.

Per altro verso, nella contemporaneità, le esecuzioni performative di poesia, con o senza musica, si basano per lo più su testi scritti. Tutta la poesia è, da sempre, anche orale e, allo stato presente, tutta la poesia è anche scritta. Lo prevedeva, con la consueta lucidità, anche Zumthor: «le voci più presenti che risuoneranno domani avranno attraversato tutto lo spessore della scrittura».

Annotavo qualche tempo fa, sempre con Gabriele Frasca: «La sua natura essenzialmente linguistica, cioè il suo essere basata sul medium che più di ogni altro ci rende umani, fa della poesia un'arte amichevole, anzi la più amichevole fra tutte: per questo essa ha sempre teso a fondersi con altre arti e con altri sistemi di comunicazione, a partire da quelli iconici delle pitture rupestri. Non esiste comunicazione umana, lo ricordava Giorgio Raimondo Cardona, che non sia di suo audiovisiva. La poesia è dunque costituzionalmente "liquida": dalla lingua che articola la voce cola sulla pagina, e dalla pagina, dopo averla inzuppata, gocciola di nuovo sino alle orecchie (e agli occhi) del mondo. Il suo essere liquida le permette da sempre di mescolarsi e fondersi alle altre arti. Per questo ancora oggi la poesia si presenta pluriversa. Solca indifferentemente vari supporti (aurali, visivi, multimediali), ma la sua identità è linguistica; se è orale, rimanda allo scritto che la precede, se è scritta, rimanda all'oralità che vi è necessariamente immaginata e incorporata. La poesia che nasce musica, con la musica torna oggi a temperarsi, non per esserne accompagnata, né per ornare di contenuti una melodia puramente sonora, ma precisamente per dare voce a quella parte "analfabeta" che sta in ogni linguaggio e che l'alfabeto non può significare. Per esprimere, moltiplicandolo per

armoniche acustiche, tutto il potenziale sonoro della lingua che la scrittura inevitabilmente silenzia.»

Il problema della scelta dell'introduzione della musica nella performance di poesia dunque potrà essere contestato a tutti i livelli per la sua riuscita formale, ciò che è assai più arduo dimostrare, a mio avviso, è la sua illegittimità.

A questo proposito, mutuando e 'travisando' un termine che viene dalla teorizzazione linguistico-antropologica di Claude Hagège, ho parlato spesso di un testo che è un'*oratura*.

Questo è importante, poiché la decisione di integrare la musica influisce direttamente, a monte, sulla composizione del testo, tanto sulla sua struttura, quanto sulle sue scelte linguistiche e poetiche e sulle sue 'sonorità', pur in uno scritto che comunque non perde – non dovrebbe perdere – le sue caratteristiche più strettamente poetiche. È sostanzialmente questo che differenzia una poesia con musica dal testo, per esempio, di un libretto per opera, o da questo o quel melologo.

Vorrei specificare, comunque, che, più in generale, io non credo affatto che sia in sé decisivo delineare sempre con assoluta precisione i confini di un'arte, quale che sia.

I confini di tutte le arti sono spontaneamente porosi ed oggi più che mai le arti (come i popoli) migrano dai loro usuali luoghi formali, verso altri, assolutamente nuovi, o antichissimi, ma comunque contemporanei.

La poesia, come affermato sopra, più di ogni altra disciplina artistica è da sempre aperta a superare i propri confini e a stabilire rapporti con tutte le altre arti (per restare alla contemporaneità, basti pensare a come essa si sia felicemente mescolata anche con la video-arte, con il cinema, il teatro, la pittura e la scultura, la danza. Non a caso, Adriano Spatola teorizzava la poesia 'totale').

Quindi, da un certo punto di vista, non è poi così importante stabilire cosa sia quella determinata opera fatta di parole dette e suoni musicali, se essa riesce ad emozionarci e a farci riflettere, se ci aiuta a vedere il mondo e noi stessi da prospettive inedite e necessarie.

Ma lo è, e molto, per individuare quale sia oggi l'identità di quest'arte, la poesia, come siano mutate le sue forme e quanto si siano allargati o ristretti i suoi confini e le sue interazioni con altre arti.

Il fatto è che io credo che la cosiddetta 'poesia con musica', o più in generale la cosiddetta poesia performativa, sviluppi caratteristiche ben presenti ed attive nella sua millenaria storia e dunque andrebbe più semplicemente definita, *tout court*, poesia, tanto quanto quella che resta scritta sul foglio.

Più o meno parallelamente con il suo rinchiudersi all'interno di un bacino sempre più ristretto ed esangue di estimatori e addetti ai lavori, però, si è assistito a un proliferare dell'attribuzione 'poetico/a' alle più differenti attività umane, sia nell'ambito di altre arti (quel film è poetico, quel brano musicale, o quella danza sono poetici) che altrove (Maradona, per esempio, segnava goal assolutamente poetici, e via così).

Ma la poesia è un sostantivo, non un aggettivo, di più: è il nome proprio di un'arte che ha la sua peculiare specificità, una sua identità, per quanto plurivoca, mutante, 'amichevole'.

È per questo che è importante, a mio avviso, stabilire se quell'unione di parole e musica sia una 'canzone', o un melodramma, (e dunque attenga al campo prima di tutto musicale), o sia invece una poesia, sia pure con musica.

Se dovessi fornire un metodo per poter distinguere ciò che io chiamo poesia con musica da forme e generi musicali che si accompagnano a dei testi, partirei dal fatto che nel caso della poesia con musica il testo poetico dovrebbe avere una sua capacità di vivere autonomamente, persino sulla carta, di stare, insomma, in piedi da solo, senza quella che Valerio Magrelli ha definito la stampella della musica, o anche, più semplicemente, terrei ben presente l'intenzione del suo autore: vuole comporre una poesia, o invece il testo di una canzone, di un brano rock, un rap o il libretto di un melodramma?

Se la sua prassi sarà conseguente alle sue intenzioni, l'aspetto 'testuale', linguistico, non potrà non essere predominante.

Mozart, a proposito del melodramma, disse che in quel caso 'la poesia deve essere la figlia obbediente della musica'.

Nel caso della poesia con musica dovrebbe avvenire l'esatto contrario, dovrebbe essere la musica ad essere figlia obbediente del testo poetico. Dovrebbe essere "musica per poesia", per riprendere la felicissima definizione di Pirrotta.

Da questo punto di vista la poesia con musica è il polo opposto al melodramma e all'opera lirica e ciò viene evidenziato dal fatto che, almeno per quanto mi riguarda e, a mio avviso, in linea di principio, il testo non viene mai cantato, ma detto, scandito, eseguito, attenendosi alla prosodia poetica, quindi alle sue leggi metrico-formali.

Sono i ritmi, le dinamiche sonore, le velocità e la scansione della poesia a stabilire le regole strutturali e formali generali cui la musica dovrebbe attenersi, non il contrario.

Ma non solo: la poesia, a mio avviso, pur avendo aspetti assolutamente attinenti alla pura *foné*, aspetti decisivi e fondanti, che di fatto la pongono ai confini della cosiddetta letteratura, non può mai sfuggire del tutto al suo rapporto con i significati, quindi con le parole, nel loro aspetto più intimamente linguistico, codificato.

Non comprendere ciò che dice il testo di un melodramma è faccenda secondaria ed è abbastanza evidente che la qualità dei testi letterari nelle forme miste è spesso assai più bassa di quella musicale: è quest'ultima a decidere la bellezza o meno di un'opera, o di una canzone, non la qualità letteraria del cosiddetto 'libretto' (e il diminutivo ne è segno evidente).

Quei testi senza musica non sopravvivono, si spengono, mostrano tutta la loro limitatezza dal punto di vista strettamente 'letterario'. Con tutte le eccezioni del caso, ovviamente.

Ciò permette, a mio modo di vedere, di distinguere con una certa evidenza se quell'insieme di parole e suoni musicali sia qualcosa che attenga al *coté* poetico, o a quello musicale.

Ma qual è la funzione che la musica ha, o dovrebbe avere, nella costruzione complessa e multimediale di una poesia con musica?

Altrove ho parlato degli aspetti 'analfabeti' propri di ogni testo poetico. Una parte sostanziale dell'apporto semantico di una poesia sta, come detto prima, nelle sue parole, ma un'altra, assai meno evidente sulla carta, ma di grande importanza nel generare il senso di quella poesia, sta nei suoi tratti sovra-segmentali, che non possono essere alfabetizzati e che il testo poetico, in sé, non definisce in alcun altro modo, se non implicandoli attraverso i suoi ritmi e le sue prosodie e realizzandoli all'interno di un'esecuzione.

Una poesia, insomma, non esiste realmente se non nel momento della sua esecuzione. È un agire. Ma nel momento della sua esecuzione essa non produce solo significato, ma anche e soprattutto senso ed è su questo aspetto che la musica può arricchire, potenziare, rendere più efficace l'atto poetico. La poesia, come sosteneva Balestrini serve a dare parola e senso alle emozioni e le emozioni riguardano anche il corpo e debordano la lingua alfabetizzabile.

La musica che dialoga con la poesia non è mai semplicemente una musica d'accompagnamento, ma una vera e propria 'traduzione intercodice' di un senso generale che pertiene alla poesia e che è lo scopo fondamentale di quel dire, senza l'esplicitazione totale del quale (anche nei suoi aspetti 'analfabeti') non potrà avvenire quell'equivocare connotativo, quello 'scarto', quello scrivere per indurre il lettore all'errore, che fa della poesia una specie linguistica a sé.

La musica è, in questo senso, parte di un testo (sonoro) plurivoco, in cui differenti codici si incontrano, dialogano e si completano; un testo che è, letteralmente, un luogo eterotopico, cioè lo spazio (tanto alfabetico, quanto performativo e musicale) in cui un'eterotopia si realizza. O, per dirla in altro modo, forzando un po' in senso metaforico la nota definizione di Jay D. Bolter e Richard Grusin, di una rimediazione (*remediation*) in cui la musica assume in sé una serie di caratteristiche formali e persino di contenuto del testo poetico.

La musica, inoltre, fa sì che l'aspetto del *dire* riprenda tutta la sua importanza rispetto a quello del *detto*, del significato che si intende comunicare; essa rileva una fondamentale funzione fatica dei versi, che fa della poesia, prima di ogni cosa, un invito alla relazione linguistica tra esseri umani, una esortazione al dialogo come chiave essenziale della comprensione del reale. Ed anche una costante ri-fondazione del codice poetico e di quello più ampiamente linguistico.

La poesia serve a tenere in allenamento il linguaggio, diceva Elio Pagliarani, con la sua solita, efficacissima e inconfondibile icasticità.

La poesia, peraltro, ha certamente vari aspetti in comune con la glossolalia e la poesia con musica è poesia che, anche e soprattutto grazie alla musica che interagisce con essa, guarda dove guarda la glossolalia, nello strapiombo e allo strapiombo (Michel De Certeau), là dove il linguaggio, morendo al significato, rinasce alla voce e rifonda le sue ragioni d'essere (quel che è) ed anche i suoi significati, ridonando loro senso.

La musica, insomma, ambienta la parola detta nello spazio e nel tempo, potenziando la sua sonorità, denunciando come la parola sia innanzitutto vibrazione sonora, evento materiale e materico, azione, gesto.

Ciò che chiedo alla musica, perciò, è di far, letteralmente, *ri-suonare* i significati, essa deve arricchire di senso i significati proposti dal linguaggio: una sorta di *mise-en-abyme* dei versi o anche un'anamorfose sonora, in cui il punto di vista unico venga sostituito da un 'punto d'ascolto' plurimo, il fuoco ottico, da un fuoco aurale, dinamico.

La realizzazione poetico musicale deve riuscire a porre l'ascoltatore esattamente in quel punto d'ascolto sempre variabile che si sviluppa nel tempo dell'esecuzione e che permette la realizzazione di un 'fuoco aurale' in cui voce e musica siano complici nel rilevare ed arricchire (di senso) le parole e che, connotandole, le faccia scintillare, senza mai coprirle o trascurarle.

Per dirla in altro modo: deve portare il fruitore sulla cresta dell'onda (sonora) fatta di parole e note musicali, perché la poesia sta là a comunicare il punto di vista del linguaggio, non quello del poeta.

Scrivevo, già nel 2009, in *A mio modesto avviso*: «La poesia è un'arte che abita il suono. E che ne è abitata. La poesia è fatta di una materia precisa, quell'insieme di vibrazioni fisiche ed emissioni sonore che chiamiamo voce. La poesia si propaga. La poesia ha un corpo, corpo mutevole, che rimbalza e si infila, che penetra, fa eco, indica, si atteggia nello spazio, lo percorre, la poesia ha dita fatte di vocali e consonanti per battere e carezzare, per stringere e per allontanare, per catturare e per liberare, per coprire e per svelare.

Se per millenni la poesia è stata edificata sulle rime, ciò è accaduto per la sua natura squisitamente sonora e da questo punto di vista la rima e tutte le figure ad essa riconducibili (dall'allitterazione alla còbra capfinida) sono il corpo stesso della poesia, i suoi muscoli, i suoi polmoni, il suo fegato, il suo scheletro, e il suo cuore.

La poesia è un'arte che abita la voce, ne cavalca le onde (sonore), sta sulla loro cresta, sfrutta la loro energia, la loro 'dinamica', per trasformarla in una direzione, in un senso, in quello che la critica usa definire un 'significato'. La voce della poesia è esattamente la voce del poeta, mai il contrario...

Parlare di poesia muta, scorporata, puramente mentalistica è, dunque, fare un ossimoro. È ignorare la natura stessa della 'funzione poetica' (Jakobson) in cui i tratti sovra-segmentali assumono un'evidente significanza.

Parlare del corpo della poesia è invece la nostra necessità impellente. Quella che renderà di nuovo possibile il suo futuro, attraverso il riconoscimento delle sue radici, l'auto-agnizione che le ridarà identità e dignità.

È la sua 'durata' il suo appartenere integralmente al tempo, al corpo, al luogo di chi la pronuncia, al suo 'presente', il suo essere 'atto', che fa sì che essa possa 'vincere di mille secoli il silenzio'; la poesia è una 'materia', una 'concretezza' (H. De Campos), prima che un segno, o un simbolo, e il suo dio è Efesto e non Apollo.»

La musica ha, però, un suo proprio linguaggio codificato, una sua 'grammatica', una sua 'sintassi'. Il problema è, quindi, metterlo efficacemente in relazione con quello poetico.

Ho trattato di tutto ciò in *Per una poesia ben temperata* ed è forse utile riportare qui parte di quanto affermavo e che mi pare ancora sostenibile: «Tra poesia e musica non c'è accompagnamento, ma 'accordo', temperamento', nel senso più ampio della parola. Si dovrebbe parlare, cioè, mi si passi la metafora azzardata, dello sviluppo di un contrappunto tra le linee melodiche (e i ritmi) della parola e le linee melodiche (e i ritmi) della musica, tra accenti prosodici ed accenti musicali, tra *cursus* del linguaggio e melodia musicale, tenendo sempre ben presente che la musica viene (anche temporalmente) dopo le parole e che è essa a doversi temperare nel tutto sonoro e 'concreto' che darà vita alla poesia vera e propria.

Ciò vale a maggior ragione poiché una delle caratteristiche formali di entrambe le forme artistiche, il ritmo, pur essendo apparentemente desemantizzato, assume in realtà valenze semantiche evidenti: “il ritmo è senso, un senso intraducibile in lingua con altri mezzi” [Zumthor].

Esiste, cioè, un ‘senso non linguistico’, o, se si preferisce, ‘non alfabetizzabile’ di ogni transazione comunicativa e tale senso è presente – almeno a livello originale, nella ‘motivazione a dire (e a scrivere)’ – in ogni enunciato linguistico, nel suo essere un ‘atto’, ed esso è assolutamente di pertinenza della poesia, prima ancora che di qualsiasi analisi linguistica.

La poesia è precisamente il tentativo di accedere a un ‘senso pieno’ della lingua, e dell’espressione, colmando con i suoi tratti soprasegmentali le lacune della comunicazione linguistica quotidiana e referenziale. A ciò è chiamata a collaborare anche la musica.

Quando musica e linguaggio tentano di fondersi in poesia si tratta, allora, dell’equilibrio difficilissimo di facoltà tanto simili, quanto diverse, il loro ‘accordo’, il loro temperarsi ritmico e melodico, ma anche linguistico e semantico, esso è il risultato di un progetto accurato, mai può realizzarsi attraverso l’aleatorietà di un qualsiasi ‘accompagnamento’, o la giustapposizione di poesia ‘pronunciata’ a siparietti musicali. Non basta neanche tentare di accoppiare i colori o i toni: l’esigenza è, appunto, quella di un contrappunto complesso, di un accordo, di un temperamento ben più profondo e ‘strutturale’ tra il livello semantico del linguaggio e quello sonoro, ma altrettanto ‘espressivo’, della voce e della musica. Esiste cioè una necessità compositiva tanto a livello linguistico quanto, ed a maggior ragione, a livello musicale.

D’altra parte il lavoro del poeta si aprirà, a quel punto, alla collaborazione di altri, che pur arrivando in un secondo tempo, saranno decisivi nel rendere concreto ciò che è ancora un semplice testo linguisticamente codificato, almeno nella misura in cui il poeta non voglia, o non sia in condizione di comporre da se stesso la musica per i propri testi ed orature.

Tutto ciò non mette soltanto in crisi il concetto di autore in poesia (con tutta la problematica che ne consegue, in primo luogo per quella che chiamiamo usualmente ‘poesia lirica’), ma coinvolge il processo stesso della nascita dell’opera affidando al poeta propriamente inteso non solo un ruolo autoriale per quanto concerne il testo, ma una funzione di ‘arrangiamento e temperamento’ da cui dipende in buona misura tutta la qualità complessiva della poesia, indipendentemente della qualità dei suoi elementi singoli (testo letterario, esecuzione vocale, musica, ecc..)».

La stessa collaborazione si stabiliva spessissimo in epoca trobadorica tra l’*homo* (il poeta) e il *joglar* (il giullare). Da questo punto di vista, come per Dante nel *De vulgari eloquentia*, la poesia (con musica) non si scrive, essa si ‘compone’.

Lello Voce, e lo dico da anni, è, insomma, un autore ‘collettivo’.

3 - Il nodo della critica e dell’interpretazione

Tutto quanto sostenuto sinora ha comportato una serie di conseguenze anche a livello del dibattito tra poetiche e, più in generale, nelle relazioni tra la poesia e la critica letteraria.

Un primo fenomeno di cui è possibile accorgersi con una certa facilità è come alle precedenti polemiche tra differenti tendenze si sia affiancato, a partire dai primi anni del nuovo millennio, un dibattito più generale (e a volte generico) tra poesia performativa e poesia ‘muta’, quella che sta esclusivamente nei libri.

È un fenomeno di cui è possibile rilevare tracce piuttosto evidenti anche in altri paesi europei: Inghilterra, Germania, Francia, Spagna, sono tutti luoghi dove è possibile individuarne segnali.

Il dibattito si è spesso focalizzato più su un confronto tra differenti scelte ‘mediali’, il libro fruito dall’occhio e eseguito a mente, da una parte, l’esecuzione dal vivo, o su supporto audio, con o senza musica, dall’altra. Si è passati insomma, almeno per un certo periodo dal conflitto tra poetiche al conflitto tra media (freddi e/o caldi, per dirla con McLuhan).

Mi pare giunto il momento, però, di superare questa fase: al di là del fatto che si scelga di allocare o meno medialmente la poesia nel suono (e nella musica) esistono poi scelte decisive, attinenti sia al testo, che alla musica ed anche alla relazione che si decide di stabilire tra di esse, che mi pare possano individuare differenti poetiche, a volte tra loro assai distanti, o addirittura incompatibili.

Ovviamente, l'aspetto principale di queste differenze sta, prima di tutto, nelle scelte testuali, nell'uso del linguaggio, cioè nelle forme poetiche che ogni singolo autore sceglie per sé, nell'idea di poesia che ha. Certamente anche le forme musicali convocate a far parte della composizione poetica avranno il loro peso, ma ancor di più, a mio avviso, la relazione, il 'contrappunto', che si stabilirà tra parole e musica.

È arrivato il momento, insomma, per dire che alcune poesie con musica ci paiono funzionare, essere riuscite, essere 'belle' ed altre invece no e di iniziare a discutere del perché.

Senza tutto ciò, senza il confronto e, eventualmente, la polemica tra differenti scelte formali difficilmente il cammino della poesia con musica potrà svilupparsi in modo ricco e maturo.

Già: ma per fare questo occorrerebbe anche l'apporto della critica.

In tutti questi anni, invece, la critica letteraria è stata assolutamente sorda agli stimoli che provenivano dalle prassi poetiche: sempre più rifugiata nella nicchia rassicurante della filologia, essa ha ignorato quanto stava avvenendo, limitandosi, nell'assoluta maggioranza dei casi, ad analizzare il testo, lasciando da parte tutto ciò che riguardava l'aspetto performativo, che si trattasse degli aspetti vocali ed esecutivi, o invece del rapporto che si instaurava con la musica e con le sue caratteristiche formali.

A voler riprendere, con un pizzico d'ironia, il termine usato da Contini, si potrebbe parlare di un vero e proprio divorzio dell'analisi critica da molte delle prassi poetiche realizzate in questi anni.

In questi ultimi anni io ho avuto la fortuna di poter godere dell'attenzione di molti bravi critici letterari italiani, ma, con l'eccezione dell'ampia analisi dedicata al mio [*Lai lento*](#) dal musicologo Stefano La Via ([*Il Lai del ragionare lento e la sua Voce poetico-musicale. Appunti per un'analisi razionalemotiva*](#), in L. Voce, *L'esercizio della lingua*, cit. Vedi al link integrato) e dalle sue saldisime competenze letterarie, in nessun caso il discorso si è spinto sino all'analisi degli aspetti musicali e/o esecutivi delle mie opere.

A voler allargare il discorso potrei qui ricordare, per esempio, che anche nel caso del *Tiresia* di Mesa le numerose letture critiche dell'opera si sono sempre limitate al testo, lasciando da parte il pur pregevolissimo lavoro musicale di Di Scipio e le qualità esecutive di Mesa stesso.

Ugualmente potrebbe dirsi per la quasi totalità dei casi in cui ci si trova davanti a poesia 'performativa', o a poesia con musica. Tutto ciò che pare meritevole di analisi è solo il testo e nulla più.

Ma quella musica (quell'esecuzione vocale) non è un accidente, qualcosa che c'è, ma che avrebbe potuto non esserci, è parte integrante e decisiva della realizzazione di quella particolare poesia con musica (o di quell'esecuzione vocale).

La poesia non è mai soltanto il suo testo, e, in questo caso, le scelte interpretative e le capacità performative del poeta hanno un valore e un'importanza sostanziali nell'analisi delle caratteristiche formali e artistiche di quell'opera.

Il critico che voglia analizzare e giudicare questo particolare tipo di poesia non potrà più essere solo un filologo, né tale compito potrà essere trasferito *tout court* ad un musicologo, ma avrà bisogno di una nuova ed inedita figura. portatrice di competenze plurime e complesse che comprendano tanto il campo 'letterario' quanto quello musicale e quello, sempre più vasto e variegato, delle cosiddette 'arti performative'.

C'è bisogno cioè, come vado sostenendo da tempo, di una 'critica poetica' che sostituisca, in questo caso, quella che chiamiamo critica letteraria, proprio perché la poesia non ha soltanto forme letterarie, ma anche performative (persino quando sta soltanto sulla carta, ma a ciò provano ad ovviare, come possono, le analisi metriche) ed eventualmente musicali.

A voler fare un facile gioco di parole si potrebbe dire che oggi la poesia ha bisogno di interpreti che sappiano interpretare l'interpretazione.

Non è la poesia che deve adattarsi agli strumenti posseduti dalla critica in quel determinato momento, ma l'esatto contrario, o parliamo di un universo capovolto.

A questa nuova figura di 'critico poetico' andrebbero probabilmente affidate anche le analisi dei differenti modi in cui una poesia con musica può oggi presentarsi: dal vivo, su disco, o su supporto digitale, prima di tutto.

Che differenza c'è e quanto valore formale ha tale differenza, se confrontiamo la realizzazione *live* di questa o quella poesia con musica rispetto al suo congelamento in quel particolare tipo di 'testo' che è la sua registrazione audio?

Ciò è molto importante, anche perché qualsiasi poesia metta al centro delle sue scelte formali la sua esecuzione vocale (con o senza musica) si presta volentieri alla reinterpretazione da parte di altri, esattamente come avviene per qualsiasi brano musicale (o qualsiasi testo teatrale).

Con quali categorie critiche analizzeremo l'ottimo lavoro che il gruppo Mezzopalco sta dedicando ad alcuni testi di Patrizia Vicinelli, eseguendoli di nuovo e mettendoli in musica?

Ma lo stesso discorso potrebbe farsi per l'eccellente lavoro che da anni porta avanti Rosaria Lo Russo, reinterpretando vocalmente i testi di autori del passato, una per tutti: Amelia Rosselli e la sua *Libellula*.

Un'ultima osservazione, prima di concludere.

Il ritorno del rapporto con la musica, a mio modo di vedere, non si limita soltanto alla produzione di forme diverse per la poesia, ma tira in ballo anche problematiche molto più generali, come il rapporto tra Avanguardia e Tradizione.

Quanto visto sinora a proposito della relazione delle nuove sperimentazioni poetico-musicali con l'esperienza trobadorica e con la poesia delle Origini, sino a Dante, sembra suggerire che il rinnovamento artistico non passa necessariamente da un'opposizione dicotomica con il passato, ma anzi che esso può svilupparsi proprio a partire da una rilettura di quella che chiamiamo Tradizione, individuandone aspetti nuovi, o riscattando e vendicando, benjaminianamente, esperienze poste ai margini, o negate nei canoni precedenti.

Quando con gli amici di "Baldus", già nel 1989, davamo per completamente esaurita la dicotomia Avanguardia/Tradizione a causa dell'incapacità di quest'ultima di qualsiasi funzione normativa (erano gli anni del dibattito a proposito di Moderno e Postmoderno) parallelamente a questo avevamo iniziato un lavoro di scavo e di riproposta di una serie di autori e di 'tradizioni' alternative, messe ai margini dal canone vigente: su "Baldus" trovavano posto, fianco a fianco, Michelangelo poeta ed Emilio Villa, Teofilo Folengo e Edoardo Cacciatore, Francesco Leonetti, Haroldo De Campos e i poeti 'nuyoricani' di Pedro Pedri, o gli esperimenti di radio-poesia dell'australiano Vitzens e Rabelais, o Berni.

La tradizione, vista così, ci appariva in qualche modo già allora come 'genealogia delle avanguardie' (Petrarca, a suo modo, avanguardista lo fu più di ogni altro, rivoluzionando e cambiando, con intollerante autorevolezza, per i secoli a venire, l'idea che si aveva della poesia in Europa sino ad allora), l'avanguardia per parte sua, perdendo ogni connotazione 'militare', aggressiva, si trasformava in un enorme, eccitante lavoro di esplorazione e riscoperta di radici nascoste e neglette, nel loro 'romanico' riutilizzo per edificare una nuova contemporaneità, senza il quale la novità per la novità perdeva ogni senso.

E ancora oggi la penso così.

La sperimentazione, anche quella della poesia con musica, non è altro che la 'dinamizzazione di una tradizione' e, eventualmente, la sua relazione con un nuovo medium. Un ritorno del passato (del represso, nel caso della tradizione italiana delle Origini) che, in forma di mutoide, interpreta e vive il futuro.

Lello Voce

LA POESIA CHE SI DICE. DAL CORPO MUSICALE ALL'ESSERE POESIA

Dire la musica delle parole. Dire la musica del nostro corpo. Concepire il nostro corpo come organismo musicale e trasmutare il nostro corpo musicale in corpo poetico. Dire poesie per arrivare a Essere poesia. Sentire che l'incontro tra un poeta performer e una poesia scritta è l'incontro fra due esseri viventi. Essere poesia vivente. Poesia che si dice. Di questo vorrei parlarvi.

Tra poco diremo o ascolteremo una poesia. Oppure la poesia si dirà, questo dipenderà dal poeta: timoniere, ostetrico, musicista dell'atto poetico.

Percepire la realtà interna e esterna alla nostra epidermide, sentendo queste due realtà come paesaggio sonoro composto da altezze e durate, e dunque, melodie e ritmo: è questo che educa l'occhio ad avere orecchio, l'orecchio ad aprire il proprio sguardo alla cecità. Per dare forma a una visione poetica del mondo bisogna essere ciechi. Il punto cieco dello specchietto retrovisore, ad esempio, è un luogo simbolico della poesia.

La poesia si fa con le parole, eppure, è proprio là dove le parole finiscono e diventano cieche che inizia la poesia. Laddove non arrivano le parole arriva la poesia. La poesia si mostra nella cecità delle parole.

L'In del principio

Il punto di inizio della dizione di una poesia non è mai la prima lettera che si pronuncerà. Quello è il momento del parto. La poesia inizia la sua gestazione formale dal momento in cui ci lasciamo abitare da lei. La sua inseminazione e germinazione in noi, impone di chiederci in quale paesaggio interiore – sonoro, emotivo, mentale, immaginale, sensoriale, spirituale – è bene che la poesia si fecondi, coaguli, nasca; così come impone di chiederci quanto vogliamo che il contesto reale in cui metteremo al mondo la poesia, colei che di lì a poco diremo o si dirà, diventi parte – in quanto contesto – del testo poetico. In che modo e in che misura vogliamo che il ritmo, la melodia, l'armonia e il timbro dell'architettura o del paesaggio naturale in cui siamo immersi, diventino parte delle onde sonore e musicali della composizione poetica che stiamo per dire? Certamente una delle vie privilegiate della poesia è quella di annullare entrambi i paesaggi fisici, quello interiore e quello esteriore, per entrare attraverso la sola voce in una dimensione spazio-temporale altra, metafisica, uno stato di coscienza altro, sospeso: Carmelo Bene, Ida Travi, Mariangela Gualtieri, Rosaria Lo Russo, Giuliano Mesa lo fanno, e bene, sulla base di teorie sedimentate e un'esperienza diretta che trasuda dalla loro pelle. Annullano tutto, fuori e dentro di sé, affinché la voce della poesia sia innalzata ed esposta in tutta la sua nudità e gracilità, come quando l'ostetrica mostra la neonata alla madre o la innalza al divino.

Ma quando intessiamo di poesia i nostri tessuti umani, il come, il quanto e il perché introiettare il contesto nel testo poetico, non sono le sole tre domande che esigono una risposta. Altre domande che ci impone il mettere al mondo una poesia sono: quale mondo vorremmo incarnare noi quando il parto sarà compiuto? In quale mondo vorremmo portare con noi il pubblico? Quale esperienza trasformativa vorremmo che il pubblico vivesse? E quindi, di conseguenza, quale visione del mondo vorremmo che incarnasse la poesia che stiamo per mettere al mondo? Dunque quale senso? In definitiva, quale musica?

Quell'essere umano che si è alzato dalla sedia per dire una poesia torna a sedersi che è un altro essere umano, migliore rispetto a prima. Quegli esseri umani seduti ad ascoltare, ora sono persone altre, migliori di prima. Anche il luogo che ha accolto la musica della poesia è diventato migliore. Perché questo fa la poesia: suonando ci fa risuonare, migliori. Non nell'illusione di esserlo, ma nella percezione chiara di essere diventati, almeno per un lasso di tempo, esseri umani migliori, in consapevolezza, e più nel profondo, in emanazione musicale.

Il corpo dell'essere umano è uno strumento musicale

Le violon d'Ingres (1924) di Man Ray è una delle opere d'arte che hanno rappresentato con più incisività il corpo umano come strumento musicale: le curve sinuose della schiena e dei glutei della modella Kiki de Montparnasse, cantante e cabarettista, sono state fissate nel nostro immaginario come il più desiderato dei violoncelli.

La ricerca di Fernando Barba, compositore, musicista e pedagogista, sviluppata in particolare con il gruppo Barbatuques (dal 1995) ha esplorato molte delle infinite potenzialità della musica corporea, anche in relazione alla parola poetica.

Così come gli strumenti a percussione producono dei suoni quando vengono percossi, sfregati o agitati, anche il corpo umano può essere utilizzato per questo fine. La *body percussion* trova mirabili esempi anche tra i poeti performer contemporanei: l'afroamericano Reggie Gibson, i cui ritmi e movenze del corpo, sembrano nascere direttamente dalla cultura blues, jazz e hip hop; o lo spagnolo Dani Orviz, il cui corpo è impiegato come una macchina poetico-musicale che sembra la restituzione attualizzata della "supermarionetta" di Edward Gordon Craig.

Il corpo umano è lo strumento a fiato per eccellenza. Lo sostiene con lucidità, ad esempio, il compositore tedesco Dieter Schnebel (1930-2018), attraverso una ricerca estetica che pare dimostrare quanto lo strumento-corpo abbia originato nell'essere umano la musica come arte. Nella tradizione sufi possiamo cogliere in questo senso uno dei connubi più riusciti tra poesia, performance e musica nata dal corpo: la danza dei *roteanti* eredi del poeta Rumi è accompagnata da due strumenti: il tamburo, in quanto cuore dell'essere umano, e il flauto, in quanto corpo e anima dell'essere umano.

Anche la scienza, come l'arte, sta sempre più attestando quanto intima sia la relazione tra il corpo umano e la musica: un team di scienziati dell'Università di Buffalo e dell'Hauptman Woodward Medical Research Institute (HWI) ha dimostrato che le proteine del corpo umano vibrano come le corde di uno strumento musicale. Un team italiano guidato dal Prof. Carlo Ventura, docente di Biologia molecolare dell'Alma Mater di Bologna, servendosi di un microscopio a forza atomica, ha registrato il suono delle cellule.

Il nostro corpo, in definitiva, è un costante concerto musicale in atto. Siamo un corpo di ossa/carne che si espande/contracta e che si modifica con il tempo: ce lo ricordano i polmoni con il ritmo del loro mantice d'aria e fuoco, ce lo ricorda il cuore con la frequenza cardiaca della sua pompa. E poi a ricordarcelo, anche se non udibili a orecchio nudo c'è la musica del flusso sanguigno, con la sua corsa flemmatica o accelerata o impetuosa, che irroro l'intera carne, come l'acqua dei canali irriga i campi; c'è la musica "elettronica" degli impulsi nervosi e delle correnti informative sempre intente a trafficare tra sinapsi e sinapsi; c'è il terreno che dai nostri radicati piedi/orecchie, dal basso ci inonda totalmente con la sua ineguagliabile opera sinfonica, e risale per le gambe fino alla lingua e alle ramificazioni dei capelli uncinati al cielo.

Ludovica Grassi, medico e neuropsichiatra infantile, evidenzia riprendendo gli scritti di Susanne Langer (1942, 1951) che la struttura musicale funziona in modo simile a come funziona la psiche, essa infatti è "*isomorfa al movimento della vita psichica interiore, essendo costituita da sequenze di movimento e riposo, da movimenti mutevoli di espansione e ritiro, dall'alternanza di consonanze e dissonanze, di aspettative e risoluzione, con picchi di eccitazione e cadute improvvisate nella più assoluta immobilità*"(1).

Quando riusciamo a percepire e avere la consapevolezza di quanto il nostro corpo sia musica in perenne azione, di quanto il corpo sia come la musica una *forma significativa* (Langer, 1942), di quanto il corpo sia fatto di "suoni nel moto del tempo" che attendono di diventare arte, ecco, quando giungiamo a nutrirci di queste consapevolezze, allora, abbiamo posto le basi per comprendere che il corpo può anche arrivare a essere uno strumento musicale suonabile ad arte, da soli o simultaneamente con altri strumenti musicali, siano essi oggetti costruiti dall'uomo o sia l'uomo stesso.

Il corpo umano, lo strumento musicale più versatile

Il primo passaggio per trasformare il tuo corpo in corpo poetico è dunque quello di essere pienamente consapevole che il corpo umano è uno strumento musicale, bisogna percepirlo e impiegarlo sul piano espressivo-artistico come tale.

Nessun corpo del regno minerale, vegetale e animale è più performativo in quanto strumento musicale del corpo umano. Nessun corpo è più versatile: fischia come e più di un uccello, suona più di un qualunque strumento musicale esistente e mai esistito, parla e ha parlato con i suoni di milioni di lingue, canta arrivando a produrre con una sola emissione di fiato anche difonie, persino trifonie.

Aprò il ventaglio sulle abilità sonoro-emissive del corpo di un essere umano non certo per affermare un primato dell'uomo sulle altre specie ma per evidenziare le potenzialità espressivo-sonore che come specie siamo riusciti a cavare dal corpo musicale che abbiamo a disposizione.

Il corpo umano è il miglior strumento musicale esistente ad oggi sulla Terra e anche quando l'uomo svilupperà una tecnologia capace di produrre un corpo robotico musicale superiore sul piano performativo al corpo umano, questa sua performatività musicale resterà uno dei suoi tratti distintivi più identitari. Che il nostro corpo sia da noi vissuto come uno strumento musicale è un fatto culturale che, nel dire e fare poesia, va affermato anche come principio estetico.

Poesia come spartito musicale

La Poesia scritta, nella sua dizione ad alta voce (*oratura*), va trattata al pari di uno spartito musicale. E il poeta che compone una poesia scritta, anche quando riduce al massimo la musicalità del verso, va considerato senza dubbio un compositore. Non a caso per indicare un testo scritto poetico o un testo di note musicali si usa il termine comune di *composizione*.

Nell'arte di dire poesia ad alta voce, stando al Novecento italiano, spiccano tre principali figure che trattano la materia poetica come spartito musicale: Demetrio Stratos (1945-1979), fenomenale interprete con la sua voce-musica(2), e poi due poeti fondativi: Delio Tessa (1886-1939) e Amelia Rosselli (1930-1996). Mi soffermerò qui, per ragioni di spazio e campo di osservazione, solo sulle ultime due figure, le quali non solo hanno trattato la poesia scritta come uno spartito musicale, ma da straordinari compositori quali sono, hanno modellato la scrittura stessa in funzione di questa visione.

Dizione della poesia come concerto

L'idea di poesia scritta concepita come spartito musicale trova nel poeta Delio Tessa, che scriveva in milanese, un primo imprescindibile fondatore: egli infatti diceva che “la lirica è musica delle parole”. Visse i suoi anni nel cono d'ombra della poesia in lingua italiana e sotto il ventennio buio del Fascismo, dittatura che avversò esplicitamente. È stato riscoperto e rivalutato nel secondo Novecento soprattutto da Dante Isella, critico e filologo letterario, tuttavia il suo straordinario valore non è stato ancora adeguatamente riconosciuto. Nel 1934 a “Radioprogramma” della Radio Svizzera Italiana il Tessa chiarisce le ragioni della sua poesia e della sua dizione:

Scrivo in dialetto perché so che la lingua italiana non può, assolutamente non può, fornire quel mondo di suoni che mi occorre per esprimermi come voglio. Non immagino la lirica se non come musica della parola e le mie dizioni le preparo come si preparerebbe un concerto.(3)

La dizione di Tessa mira ad incarnare la voce di quello che lui riconosce come suo unico grande maestro poetico: il popolo. Una voce che si fa teatro, nel quale Tessa ospita ogni personaggio, trattando ognuno di essi come un elemento d'orchestra del popolo. La sua dizione va intesa come direzione d'orchestra. Ma se la voce del volgo è il riferimento “basso” di Delio Tessa, quello colto è rappresentato dal direttore Arturo Toscanini, che egli eleva a propria stella polare. Scrive ancora: “Come un fascio di musiche si affida all'esecuzione canora, così i miei saggi lirici attendono la voce del dicitore”(4). Per comprendere quale *dicitore* fosse il Tessa, è utile riportare – data la non

esistenza di audio e film d'epoca del poeta – una testimonianza significativa che ci arriva da Franco Antonicelli, frequentatore dei concerti di poesia del nostro *poeta dicitore*:

Egli era (...) un dicitore dei più grandi che siano stati. Scherno, scherzo, trepidazione, terrore: era tutto nella voce. Lo ricordo: quando recitava, tirava il collo in su, come un gallo a cantare, col suo pennacchetto di capelli bianchi, gli occhi perduti dietro due spessissime lenti e denti d'oro che gli brillavano in bocca. Quando diceva il suo *L'è el di di mort aлегher!*, la poesia dei giorni di Caporetto, lividi, ansiosi, confusi (...), a un certo punto cedeva come una goccia d'acqua fredda sul corpo sudato, il bollettino terribile del disastro, letto in italiano, su milanesi radunati in Galleria: cadeva l'italiano come una lunga estranea, fatale, come la lingua aulica di una grave sentenza, in mezzo a quelle rime lombarde. Gli ascoltatori sentivano un brivido lungo la schiena.(5)

Ogni lingua è l'emanazione del popolo che la parla: incarna l'unicità del suo spirito, della sua visione del mondo e sul mondo, del suo respiro, e quindi delle sue sonorità e dei suoi silenzi: della sua musicalità.

Il comporre rapsodico del Tessa (*Caporetto 1917* rappresenta tecnicamente l'esito più felice tra i suoi "saggi lirici"); i suoi tagli narrativi e il loro montaggio interno alle sue liriche; la descrizione dell'Antonicelli che ci restituisce un Tessa istrionico che in scena ci appare un altro da sé (contrasta col Tessa dimesso della vita quotidiana); la passione che il Tessa coltivava per la nuova arte del Cinema; quel *mimetismo teatrale* che il Tessa applica nelle proprie dizioni e che, nelle sue composizioni poetiche, si può ben cogliere nell'adesione pressoché totale al milanese parlato all'epoca dal popolo di Milano; tutte queste tracce, anche solo queste tracce, ci danno la misura della grandezza di questo *poeta del dire*, tanto grande da non avere a mio avviso eguali in quest'arte, in Italia, nella prima metà del Novecento.

Spartiti scritti con la macchine da scrivere

Certamente l'eccezionale bravura compositiva di Amelia Rosselli le viene dal suo saper suonare il violino, l'organo e il pianoforte, così come l'aver studiato con il compositore e pianista Luigi Dallapiccola, nonché l'essersi occupata con attenzione di teoria musicale e etnomusicologia. Questa formazione così solida in ambito musicale, la porta spontaneamente a trattare il verso al pari di una frase musicale, e dunque la poesia come uno spartito. La sua dizione dei propri versi asseconda la prosodia del testo ma l'elemento che più rende speciale lo svolgimento ritmico e musicale della sua dizione è di tipo extratestuale, e risiede nel mezzo che la Rosselli impiegava per comporre: la macchina da scrivere, la cui tastiera trattava come se fosse quella del suo pianoforte.

Comporre con la macchina da scrivere, anziché a mano, porta – come ebbe a dire la stessa Rosselli – delle accelerazioni di senso ma anche, aggiungo io, di conseguenza delle accelerazioni di dizione della poesia ad alta voce. Scrivere a macchina aiuta la poetessa a ridurre il controllo della mente e favorisce la sua libertà creativa. Lo stesso accade nella sua dizione. La sua lingua unitamente al suo battere, entrambi aderenti al respiro del verso, sembrano evocare il battere delle sue dita sui tasti: nel suo modo-tempo di andare a capo con la voce, pare che riproduca il tempo del carrello della sua macchina da scrivere nel ripartire dal capoverso. Il ritmo incalzante con cui di solito si muovono i martelletti della macchina da scrivere, che evoca il battito dei martelletti del pianoforte che si ascolta quando si suona un brano da eseguire "presto", stabilisce implicitamente un tempo del dettato di molti testi poetici di questa straordinaria poetessa italo-francese poliglotta.

Amelia Rosselli, questo per onestà va detto, è stata più grande come compositrice che come dicitrice di poesia: le sue dizioni non rapiscono come le sue scritture. Ha una dizione delle proprie poesie poco articolata, quasi frettolosa, disturbata dalla erre "alla francese" (la sua prima lingua), che rende ancora meno fruibile il significato del testo, già di per sé solitamente non d'immediata comprensione. Eppure, riflettendoci bene, non avendo timore di contraddirsi, proprio quella matassa di suoni che noi diremmo "difettosa" o "disturbata", crea una musica che ne valorizza il fraseggio, il plurilinguismo, le risonanze fra le parti, le parole inesplicabili e inafferrabili della sua poesia. Lei stessa, talvolta, durante la dizione di suoi testi poetici si lascia trasportare da quel suo suonare le

lettere, tanto che il suo dire si affaccia al canto, come se scostasse la tenda prosodica per far intuire la linea melodica che ha guidato la composizione del suo spartito scritto.

La poesia è un corpo musicale vivente

Dici una parola e pare che sia quasi niente, “*Eppure colui che dice “sera” dice molto, / una parola da cui scorrono profondità e lutto / come miele greve da fave vuote*”, così scrive il poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal nella sua *Ballata della vita apparente*.

Le parole non potranno mai essere solo quel che appaiono. Le parole non valgono di per sé, perché sono *esseri mutaforme* che si modellano nel tempo, nel contesto e nella cultura in cui vengono emesse al mondo. Ogni parola è figlia degli esseri umani e in quanto tale, nasce, si ammala e muore in gola, sepolta nella terra della carne, come gli esseri umani. “*Le parole sono creature viventi*” – come ci ricorda lo psichiatra Eugenio Borgna, riprendendo sempre von Hofmannsthal – e, in quanto tali, respirano e traspirano. Che cosa le parole respirino e traspirino dipende da noi: da chi queste parole le mastica e soffia nell’etere o sulla carta, e da chi le beve, ingerisce e digerisce, sempre che non risultino indigeste.

La poesia, fonte della giovinezza

Ogni parola giunge alla sua massima vitalità, salute e longevità quando diventa poetica. Le parole usate nella quotidianità ordinaria arrivano opache, usurate, esauste, decrepite, ai piedi della poesia, e quando si immergono nella sua vasca, ne escono luminose e immortali, come accade nella leggenda della *Fonte della Giovinezza*, così ben rappresentata dal Maestro della Manta, Lucas Cranach, Hieronymus Bosch.

La poesia, l’ho compreso a fondo leggendo i versi di Tonino Guerra, ha il potere di ringiovanire. Lei, come quando lasci cadere un sasso in un pozzo, dalla notte dei tempi risale a te con una voce così antica, da farti sentire improvvisamente giovane, bambino, neonato.

Poetizzarsi

Ogni poesia è un essere vivente luminoso, una volta creata, che si ri-accende al ri-suonarla. Dire una poesia o far sì che la poesia si dica significa suonarla o far sì che lei si suoni.

Ogni poesia ha un corpo (il testo), ha un respiro (il verso), ha un cuore che batte (l’accento tonico), una frequenza cardiaca (il ritmo della frequenza degli accenti tonici), ha uno scheletro (la struttura), è fatta di carne (le parole), ha un suo “cervello” (i significati che contiene e può scaturire), ha un suo “intestino” (le emozioni che contiene e può scaturire), ha un suo movimento interno psichico (la musica che la compone).

L’incontro tra un essere umano e una poesia è dunque l’incontro fra due esseri viventi che sognano entrambi, insieme, di diventare ed essere totalmente poesia. L’umano può esserlo solo incorporando la poesia, la poesia può esserlo solo se è incorporata dall’essere umano. Poeta performer è dunque chi attua questa *incorporazione*, o *poetizzazione*(6), attraverso la dizione o la *per-formazione* del testo poetico.

Fatti di poesia

Slogan come “la poesia sei tu”, “ognuno è poesia”, sono frasi che ultimamente si possono leggere sui muri delle città, in rete o come, di recente mi è capitato, da PizzAut, ristorante interamente gestito da ragazzi autistici, dove sulle pareti del locale o sulle magliette del personale si può leggere la frase “siamo fatti di-versi... perché siamo poesia”. Potrebbero tutte queste frasi suonare come

slogan d'effetto, buone solo a gettare fumo negli occhi, e in parte questo sono o potrebbero esserlo, se le si priva di radici.

Chi conosce l'arte sociale o la poesia sociale sa che le loro pratiche spesso prevedono, parzialmente o totalmente, che il pubblico sia coinvolto nel processo estetico nel ruolo di co-creatore. Negli anni Sessanta, periodo in cui nasce ed esplodono la performance art e l'arte sociale, una delle figure più determinanti in questo senso è stato Joseph Beuys. La sua ricerca artistica trova nell'assunto "ogni essere umano è un artista" un caposaldo, il quale – ci dice Beuys stesso – trova radici robuste già in Friedrich Schiller, filosofo e poeta tedesco della seconda metà del Settecento. Egli aveva affermato nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo (Über die ästhetische Erziehung des Menschen)* che la descrizione dell'uomo per eccellenza consiste nel descriverlo come artista.

Beuys aveva verificato sulla propria pelle quanto l'essere "riuscito a investire la sua stessa persona di arte, e l'arte della sua persona" (Lucrezia De Domizio Durini), lo avesse radicalmente trasformato, conducendolo verso la migliore realizzazione di sé. Inoltre aveva compreso che:

Quando gli uomini si sforzano di utilizzare anche le loro risorse interne, quello che io chiamo creatività. Quando cominciano veramente a coltivare la loro vita emotiva con un faticoso processo di conoscenza e una riflessione intensa, e nella vita emotiva fanno sbocciare i fiori più belli. Quando anche con questo sforzo intenso sperimentano tutto quello che può essere creato con la forza originaria, con una forza costruttiva della volontà umana. Quando, insomma fanno gradualmente uso del catalogo originario della loro creatività, il mondo, dopo essere appassito, può rifiorire. Questa per me è la questione estetica di fondo.(7)

Beuys individua nel "fare arte" (da lui inteso in modo ampio come "fare creativo") un principio trasformativo che potenzia, consapevolizza, sublima. La creatività, secondo Beuys, per compiere il proprio ruolo trasformativo non è vincolata dalla guida di un artista, esterno all'essere umano. La creatività, quando attivata e autodeterminata, permette a ogni essere umano di diventare un'opera d'arte. Beuys definisce così un concetto allargato di Arte e un'idea allargata di individuo, invitando ogni essere umano a sentirsi scultura che, attraverso il proprio lavoro creativo, si modella come opera d'arte, o quantomeno si incammina in quella direzione per diventarlo. Dice Beuys circa l'essere umano e questa sua impresa autoartistica:

*Certo ha assoggettato la terra, ma ora è tenuto non solo ad assoggettarla, ma anche a fare in modo che si possa ricavare ancora qualcosa dalla terra, forse qualcosa di molto più grande di quanto abbiano fatto altre civiltà del passato o dell'Antico Egitto. (...)
Vorrei dirlo ancora una volta: ogni uomo è un artista, ogni uomo è un imprenditore, quello di lavoratore è buon concetto per tutti. Nella società senza classi il concetto di lavoratore è la descrizione più bella dell'uomo. Sì, economia d'impresa significa come concetto, fare qualcosa con le proprie capacità.(8)*

"Fatti di poesia" è un mio slogan-manifesto, iconico e ironico, che utilizzo da moltissimi anni, ben prima che iniziassero a fioccare slogan simili; la frase partendo dall'etimologia greca della parola poesia (*poiein*) che rimanda al *fare*, invita a *farsi* (nutrirsi/"drogarsi") di poesia, afferma che ogni essere umano è *fatto* (composto) di poesia; afferma che ogni essere umano è un *fatto poetico* (risultato effettivo).

Beuys nella sua ricerca si è concentrato molto su quale dovesse essere il percorso di trasmutazione di un uomo in artista, problema alla quale anch'io mi dedico, totalmente nei laboratori di poesia performativa che tengo dalla fine degli anni Novanta e che, dal 2010, tengo anche come corso/i annuale/i. Come aiutare le persone ad autodeterminarsi in quanto poesia/fatto poetico?

Il primo passaggio per *diventare poesia* è quello di comprendere che tutto è energia, vibrazione, suono. Tutto quindi può diventare musica. L'essere umano può entrare in relazione con la sonorità del mondo, modellandosi e modellando il mondo in musica. Per farlo bisogna apprendere l'arte di ascoltare e auscultarsi, perché la poesia prima di essere l'arte di dire l'indicibile è l'arte di ascoltare l'indicibile.

Essere poesia

Come i vasai modellano l'argilla, così i poeti modellano la parola; come i vasai modellano con la sapienza delle mani le forme dei vasi, così i poeti orali con la sapienza della loro bocca modellano la forma delle parole poetiche soffiate nell'aria. La parola detta ad alta voce da un poeta orale formata a partire da una pallina d'aria formata nel ventre, preserva la stessa magia di quando un vasaio al tornio crea un vaso a partire da una pallina d'argilla. La differenza con il poeta orale sta nel fatto che nel dare forma alla sua parola egli può decidere, nella piccola parte che gli è concessa, quali semi contenuti in ogni parola mostrare e quali nuovi semi riporre al suo interno; quali paesaggi mentali ed emotivi dipingere al suo interno; quanto vuota e da colmare debba restare la parola per chi l'ascolta; quanto inebriante debba essere la parola per sé e, nell'intenzione, quanto per i suoi fruitori. Se la cavità orale è un calice, la parola poetica quando la si dice, va gustata nella bocca e versata nelle orecchie, in tutto il suo *elisir* (Ziba Karbassi), come fosse il più prelibato dei vini.

Le mani per il vasaio e la bocca per il poeta orale sono le parti anatomiche terminali e più evidenti a occhio nudo di un processo che in realtà coinvolge tutto il corpo. Il nostro corpo parlante lo si può trattare fisicamente, simbolicamente e alchemicamente, o come un mero ceppo di pino bianco di cui liberarsi in fretta, perché se ne ha paura, come fece Mastro Ciliegia nel romanzo di *Pinocchio*, oppure, come ha fatto il vecchio falegname Geppetto, si può trasformare quel ceppo di pino in un burattino e infine, grazie alla magia che sempre ha in sé la parola poetica, permettere a quel ceppo di diventare un bimbo vero.

La parola non è solo il mezzo di comunicazione più semplice e versatile che l'uomo abbia creato, la parola in quanto entità creativa rappresenta per l'uomo il più potente generatore e processore di realtà. Il poeta, in quanto artista della parola, esplora più di ogni altro l'aspetto e le potenzialità creative, generative e trasformative della parola. Come il poeta trasmuta la parola ordinaria in parola poetica, così il poeta performer trasmuta il proprio corpo in corpo poetico. Questo processo di trasmutazione alchemica avviene durante la performance poetica. Lo si può suddividere in tre stadi di presentazione del sé, ritrovabili come un frattale nei tre sintagmi della frase cosmogonica: *In principio fu il verbo*.

In principio

1- Presentazione del proprio corpo: corrisponde al salire e radicarsi sul "palco"; corrisponde a quella centratura della sfera d'argilla che compie il vasaio al tornio, quel momento propiziatorio di massima concentrazione che compie l'atleta prima dello sparo nella gara dei 100 metri; dello sciatore discesista prima che il cancelletto scatti e si apra. Chiamo questo stadio *Essere parola*(9).

fu

2- Presentazione della trasmutazione del proprio corpo in corpo poetico: si tratta di un processo trasformativo che chiamo *Farsi poesia* (o *Diventare Poesia*); questo *poetizzarsi* pur avvenendo nel *qui e ora*, in totale presenza scenica, ha bisogno di tempo per ramificare e raggiungere la massima maturazione non solo in chi performa ma anche in chi fruisce della performance;

il verbo

3- Presentazione dell'*Essere poesia*: il corpo è diventato totalmente corpo poetico e la *parola* si è fatta totalmente *verbo*, l'*Essere parola* si fa *Essere poesia*, il viaggio dell'eroe del sé, dall'esperienza personale a quella universale è compiuto. L'essere poesia non parla più solo una lingua ma comunica, esso stesso, la lingua della poesia.

Il termine "presentazione" va inteso come *donazione*, condizione distintiva del performer; e va inteso come attenzione all'*essere presente*, nel qui e ora, in tutti e tre gli stadi.

Questa tripartizione infatti, non inganni, è solo funzionale alla comprensione del processo di trasmutazione del corpo-parola in corpo-poesia: l'intero processo di *poetizzazione* va letto come un tutt'uno fluido che cerca una definitiva centratura e stabilità.

Essere poesia tra me e me, tra me e te

Essere poesia, trasmutando nel qui e ora il proprio corpo in corpo poetico, è un processo che viene esperito, anche se coinvolge limitatamente il corpo emotivo-mentale, da tutti i poeti mentre sono nell'atto di comporre scrivendo, solo che i più non ne hanno coscienza. Si può infatti arrivare a *Essere poesia* anche da soli: accade ogni volta che nel comporre poesia scritta (o registrata) siamo totalmente immersi e assorbiti con la voce della poesia da essere tutt'uno con la poesia a cui stiamo dando vita; o accade ogni volta che, nel compiere una lettura mentale di una poesia, siamo così presi e arresi alla voce della poesia da diventare totalmente quella poesia. Voce interna e voce esterna sono separate da corde vocali ed epidermide, ma restano comunque realtà fisiche comunicanti, respiranti.

Anche i poeti performer, come i poeti scrivani, si affidano a forme di relazione mediate con l'ascoltatore. Ma la sua genesi, si pensi a quando si compone poesia in sala di registrazione, richiede un tu co-creatore altro da sé.

La poesia performativa trova infatti la sua massima essenza dal vivo o comunque nel qui e ora, in presa diretta, vale a dire in contesti in cui non si fa poesia da soli, *tra me e me*, come invece accade con la poesia scritta o stampata. La poesia performativa è un'arte sociale, o meglio, è arte relazionale, in quanto necessita di un tu e un altro da sé, anch'esso presente, sia esso una sola persona/animale/pianta/entità o un gruppo.

La poesia performativa, in definitiva a differenza di quella scritta, si attua nel qui e ora solo nel rapporto tra il me presente e un tu altro dal me, altrettanto presente. Ciò significa che nella poesia performativa il processo di trasmutazione dipende non solo dal poeta ma anche dalla qualità della relazione che si stabilisce tra poeta e l'altro da sé. Per questo il processo di trasmutazione del sé non sempre giunge a totale compimento. Per far sì che questo accada bisogna essere disponibili e pronti a "camminare nel deserto" o, per dirla con un'immagine di Matsuo Basho, bisogna "prendere il sentiero paludoso".

*Prendiamo
il sentiero paludoso
per arrivare alle nuvole.*

Il postino Otto, personaggio del film *Sacrificio* (*Offret*, 1986, di Andrej Tarkovskij), come fosse un messaggero/angelo celato nel contemporaneo, quando per il compleanno regala ad Alexander, anziano intellettuale ex attore, una carta geografica originale (di sua proprietà) dell'Europa della fine del XVII secolo, gli dice: "Ogni dono che si fa presenta un sacrificio".

Donare la parte migliore di sé implica, inevitabilmente, un sacrificio. Donare è un atto di disappartenenza. Io non appartengo più a me stesso ma al mondo. Non sono più solamente nel mondo, ma sono totalmente del mondo. *Essere poesia* significa disappartenersi per essere totalmente e poeticamente del mondo.

Impersonare l'oro

Sii poesia, ogni giorno di più, ogni sempre di più, fino a che non ci sarà più né io né tu, sii poesia.

Quando nei giochi di ruolo impersono un altro da me, avverto da un lato il vantaggio di acquisire le vite e i punti di vista degli altri, diventando più empatico, comprensivo e, spero, più compassionevole; dall'altro però mi desta imbarazzo, come se impersonare un altro da me, mi richiedesse anche un grado di arroganza: come possiamo impersonare altri da noi se nemmeno riusciamo a essere noi stessi?

Ecco allora che un performer è colui che cerca di estrapolare da se stesso, il meglio di sé, che sia egli uno sportivo o un artista; il performer è un cercatore d'oro, che non cessa mai di scavare dentro di sé finché l'oro non lo scova e ne dà prova, agli altri, e a se stesso, e al mondo intero; dove il

“darne prova” al mondo va inteso come parte integrante dello s-covare, in quanto gesto ultimo e finalizzante della restituzione del meglio di sé al mondo.

“*Secondo me quel che voleva dire Alexander, è che è strano che una persona scelga liberamente di cercare di diventare un’opera d’arte. Di solito, il risultato di uno sforzo poetico è talmente lontano dal proprio creatore, che a volte è difficile credere che un capolavoro sia opera di un uomo. Ma per quanto riguarda l’attore, è esattamente il contrario. In questo caso è il creatore stesso a costruire la propria opera d’arte.*” Questo dice il medico Victor, il migliore amico di Alexander (Sacrificio di Andrej Tarkovskij, titolo originale Offret, 1986). E in effetti l’idea nietzschiana che artista sia colui che trasforma tutta la propria vita in un’opera d’arte non solo è impossibile ma è anche un’idea terribile, al pari di come terribile può apparire un gesto atletico meraviglioso privato della sua palestra, o appare terribile al pari di quando si chiede ad un* altr* da noi di amarci per l’eternità. Noi possiamo solo in alcuni frangenti toccare le altitudini di *poeticizzarci* a tal punto da diventare opere d’arte: il cercare l’oro è parte indivisibile dal trovare l’oro che siamo, sempre muovendoci all’interno di un gioco di ricerca e scoperta irrinunciabile. L’*oratura* o la *performatura* di una poesia scritta preesistente, traccia il campo e le guide più favorevoli di quel frangente, affinché l’*essere poesia* si compia. Un essere umano che si fa *poesia vivente* non potrebbe trasmutarsi in luogo migliore, con compagna migliore.

La “miglior resa”

Questo stato di alterazione di coscienza corrisponde a uno *stato di grazia interiore* che si raggiunge attraverso la “miglior resa” della parola poetica, che si può compiere solo arrendendosi senza sconti ad essa.

La parola ritrova attraverso la poesia la sua energia primigenia, etimologica, in quanto “similitudine”, “parabola”. Le parole non sono l’oggetto o l’azione reale che indicano, ma sono la loro astrazione. Ciò nonostante esse hanno la potenza di modificare la realtà. Nella parola *home* abitano tutte le case del mondo che esistono, sono esistite ed esisteranno. Ogni persona che ascolterà questa parola detta dal poeta performer ne immaginerà, in modo indelebile, solo una fra tutte queste migliaia di migliaia. Lo stesso performer, nel pronunciare la parola *home*, se vuole che la parola ottenga il massimo effetto evocativo né visualizzerà egli stesso, in modo dettagliato, una sola. Posso *convocare*, parola amata dal poeta Milo De Angelis, tutte le case dell’universo, solo se ne evoco una sola. Perché questo accade quando si crea una poesia:

immagina che, quando un poeta compone una poesia, intorno a lui si raccolgano e inizino a vorticare tutte le parole della propria lingua e poi tutte le parole che esistono, sono esistite, esisteranno e mai esisteranno. A quel punto le guarderà tutte negli occhi e rinuncerà a usarle tutte, eccetto una manciata che getterà, come semi, nel silenzio di una pagina bianca o nel vento, per farne componimento.

La poesia è solo in apparenza un’arte in cui si aggiungono parole su un foglio o altro, la poesia è come la scultura michelangiolesca, arte a levare.

E se la poesia è fondamentalmente un’arte “a togliere”, fare poesia performativa è arte della spoliatura, del mettersi a nudo.

Si arriva a *essere poesia* nostro malgrado, accade nonostante noi. Ci si arriva avendo il coraggio di intraprendere il nostro originale sentiero, facendo risuonare le nostre cavità sonore, i nostri molteplici assetti dell’apparato fonatorio, raggiungendo degli stati alterati di coscienza che permettano la *miglior resa* della parola poetica.

Esibizione vs Performance

Per un poeta performer è fondamentale uscire dalla logica dell’esibizione. Se la performance poetica è, come io credo, la trasformazione in *Poesia del sé nella relazione io-tu*, allora s’innescano automaticamente una legge: quanto più un performer si esibisce, tanto meno c’è la performance

poetica. Performance poetica ed esibizione sono modalità antitetiche di stare ed essere sul palco: l'esibizione punta all'essere ammirati, la performance poetica è dono condiviso della parte migliore di sé. Nell'esibizione il performer si pone sul piedistallo, nella performance poeta e pubblico dialogano sullo stesso piano. Alla fine della performance se anziché adularti per la tua bravura le persone del pubblico ti ringraziano per ciò che di poetico hai donato, significa che hai *servito* al meglio la poesia. Così come la poesia scritta è la testimonianza della nostra più bella biografia (Ungaretti), allo stesso modo dovrebbe esserlo la performance poetica.

Le ecopoesie che performo

Le ultime ecopoesie da cui parto per arrivare a *essere poesia* con il mio corpo musicale hanno due caratteristiche: o si dispiegano in un ampio respiro poematico che richiede almeno una decina di minuti di dizione/performatura e ascolto; oppure dico/performo di seguito una serie di poesie brevi, accomunate dallo stesso tessuto musicale e dall'appartenenza alla stessa silloge.

Rientrano nel primo caso le poesie di apertura di due progetti poetici *Transriva* ed *Elegie umanimali*.

Transriva l'ho composta durante una residenza avvenuta nell'aprile del 2022 nella città di Aschersleben (Germania), in risposta alla prosa poetica *Foreste di pensieri* del poeta tedesco André Schinkel(10). Il testo si compone di tre movimenti musicali, nasce da una prosa poetica descrittiva, spezzata da un improvviso ritmo percussivo verticalissimo (dato da versi quadrisillabi trocaici), che si frange tra due prose solide visivamente ma nella sostanza riflessive e intime.

Elegia umanimale I. Il fuggiasco (2022) è il primo poema di tre, ispirati/estrapolati dal libro *Il naturale da ritrovare. Animali* della filosofa e critica Eleonora Fiorani. Qui tono e respiro riprendono, come si può facilmente evincere, le *Elegie duinesi* di Rilke. Questo testo l'ho performato per la prima volta il 4 ottobre 2022 al Teatro Out Off di Milano. Per un poeta orale data e luogo di debutto sono molto importanti perché lì avviene la prima *pubblicazione* del testo poetico, lì avviene il primo suo parto.

La terza scrittura, *Alberi in cammino (da dire bisbigliando)*, rientra nel caso di un gruppo di poesie (ne ho selezionate alcune) che si compongono della stessa musica e che appartengono allo stesso *concept book*. Nel caso di *Alberi in cammino*, le poesie nascono da parole italiane che designano parti del corpo umano, le quali evidenziano la nostra connessione profonda col regno vegetale. L'impasto sonoro, che sarebbe goduto al meglio al microfono, nasce da quello di *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro.

La poesia di Sbarbaro – lasciate che vi dica “due o tre cose su di lei” (Godard) – va detta “sottovoce”, come “una sconsolata confessione” interiore, monologante. Nel suo tessuto linguistico composto da una prosa quotidiana, i rintocchi delle sue parole piane risuonano solitari, come di notte i tacchi delle sue scarpe nelle strade lastricate e deserte. I suoi versi sono una richiesta a tendere l'orecchio per sentire il rumore delle lacrime che rigano il suo volto. Le rare accensioni di slancio durano il tempo di un attimo. La poesia di Sbarbaro, tra quelle che usano parole, è quella più prossima alla voce del silenzio. Non basta a consolarlo la fratellanza con altri esseri umani che come lui respirano ai margini, non basta il calore degli affetti del nido familiare, né talvolta basta la natura (peraltro temi questi ultimi due, cari anche a Giovanni Pascoli): tutte le loro sonorità le ingoia il vuoto. L'agogica "pianissimo" di Camillo Sbarbaro indica un fare poesia suonando le parole con la massima discrezione, nell'intimità del proprio essere. L'agogica “da dire bisbigliando” e il tessuto sonoro che compongono il gruppo di poesie dei miei *Alberi in cammino* si è formato dal desiderio di massima prossimità all'alfabeto segreto del regno vegetale.

Tutti e tre i testi nascono dal mio training di composizione e dizione a testa in giù del testo poetico; questo non significa necessariamente che le tre scritture poetiche siano nate in queste condizioni, ma ne sono figlie per il pensiero che le ha inseminate. Tutte e tre le scritture nascono dopo la pubblicazione del *Manifesto della Poetura*, testo letterario militante di ecopoetica, scritto a quattro mani con Tania Haberland, poetessa sudafricana(11).

Manifesto della Poetura: <https://www.poetrytherapy.it/i-numeri-della-rivista/numero-005/manifesto-della-poetura>.

Ecopoesie: <https://www.domebulfaro.com/blog/233-le-ecopoesie-che-performo>.

Dome Bulfaro

Note.

- (1) Grassi Ludovica, *L'inconscio sonoro. Psicanalisi in musica*, FrancoAngeli, Milano, 2021, p. 17.
- (2) Si pensi alla dizione da parte di Stratos de *Le Milleuna* di Nanni Balestrini (1978).
- (3) *Perché scrivo in dialetto*, in "Radioprogramma", 1 febbraio 1934.
- (4) Delio Tessa, *L'è el di di mort alegher*, Fondazione Delio Tessa, Milano, 1960, p.239.
- (5) Franco Antonicelli in *Le poesie di Delio Tessa*, tradotte e commentate da Gino Cervi, Hoepli, Milano, 2013, p. XIV.
- (6) Il neologismo coniato dalla poetessa Marisa Brecciaroli nel libro *Poetizzarsi* (Moretti & Vitali, 2022), viene qui ripreso per indicare il processo di trasformazione del corpo in poesia. In fondo corrisponde allo spiritualizzarsi ma compiuto attraverso la poesia. Pregare o recitare mantra, ad esempio, sono forme religiose/spirituali di poetizzarsi. A questo link della rivista "Poetry Therapy Italia" è possibile approfondire cosa io intenda con Poetizzarsi: <https://www.poetrytherapy.it/i-numeri-della-rivista/numero-008/poetizzarsi-per-farsi-poesia>.
- (7) Joseph Beuys, da *Conversazioni e dichiarazioni* di Joseph Beuys, Edizioni Gabriele Mazzotta (Catalogo), Milano, 1993, pag. 21-22.
- (8) Joseph Beuys, da *Conversazioni e dichiarazioni* di Joseph Beuys, Edizioni Gabriele Mazzotta (Catalogo), Milano, 1993, pag. 22.
- (9) L'"In" di questo stadio corrisponderebbe a quella muta "inseminazione e germinazione in noi" della parola poetica, esposta in apertura di saggio.
- (10) *Transriva. Buch in Sicht "Il libro visibile"*, è un progetto artistico-letterario bilaterale tedesco-italiano, promosso da Bestehornpark, Kreativwerkstatt della città di Aschersleben, con il patrocinio dell'Istituto Italiano di Cultura e dell'Ambasciata Italiana di Berlino. Curato dalla docente universitaria Maria Giuliana. La poesia Transriva è stata pubblicata nel libro bilingue italiano/tedesco *TRANSRIVA - Zwischen den Ufern - Buch in Sicht* (TRANSRIVA - Tra le Rive - Libro in vista), 2023.
- (11) *Manifesto della Poetura* di Dome Bulfaro e Tania Haberland, 3 marzo 2021, pubblicato su "Poetry Therapy Italia", rivista online di Poesiaterapia, 20 febbraio 2022, n. 5: <https://www.poetrytherapy.it/i-numeri-della-rivista/numero-005/manifesto-della-poetura>.

SPOKEN: RISCRIVERE L'ORALITÀ APPUNTI SU POESIA, RAP, CANZONE

La poesia è un paesaggio caratteristico di ogni lingua. Come ogni paesaggio ha delle peculiarità che dipendono dalla morfologia e dalla struttura stessa del territorio linguistico, come dalle poetiche o intenzioni degli scriventi. Una prospettiva che fa convivere in questo paesaggio varie produzioni inerenti all'arte della parola - come accade a vari confini statali di coabitare lo stesso territorio - è proprio l'oralità. Rap, poesia, *spoken music*, *spoken word*, slam poetry, canti epici, canzoni, si presentano come perimetri labili con una propria storia, un proprio statuto. Ma il territorio, sempre per rimanere nella metafora, è un incrocio di vari confini, che vengono spostati di volta in volta dagli storici e dai critici.

Di cosa parliamo quando parliamo di oralità e, più nello specifico, di poesia orale?

Per rispondere a questa domanda bisogna fare un passo indietro e attingere a studi mediali e filologici che di oralità si sono lungamente occupati.

Iniziando da Paul Zumthor, che declina l'oralità in varie qualificazioni: ma, per quanto riguarda la nostra analisi, tralasciamo l'oralità *mista* e *mediata* e concentriamoci su due tipologie da lui ben codificate:

- *primaria* (o pura), ovvero dove l'oralità avviene «senza contatto con la scrittura»(1);
- *secondaria*, quando «si ricompone a partire dalla scrittura in seno a un ambiente in cui quest'ultima predomina sui valori della voce nell'uso e nell'immaginario»(2) e si attua entro una cultura letterata dove ogni espressione, sempre secondo Zumthor, «è marcata dalla presenza dello scritto»(3).

1. Oralità primaria: la composizione da Omero al rap

Quando si parla di oralità primaria in poesia, entrano in campo discipline come l'antropologia, l'etnomusicologia e – per la maggiore – la filologia classica, che si interroga, soprattutto da una prospettiva di studi mediali, sulla questione omerica. Le ottave toscane, i tenori sardi (patrimonio immateriale Unesco), i poeti epici del Kosovo – solo per citarne alcuni, anche se la lista si estende a pressoché ogni civiltà, se parliamo di culture rurali – hanno una matrice in comune con la composizione omerica: lo strumentario base di cui ci si serve nella filatura delle narrazioni in versi. Anche se la distinzione tra prosa e verso, come ha ben intuito Marcel Jousse, ha senso solo nella scrittura, non in quello che lui chiamava «stile orale ritmico»(4).

In culture prettamente orali, i poeti compongono nel momento stesso in cui 'mettono in voce' e accade quanto Lord chiamava *composition in performance*, ovvero «l'elaborazione di un testo coincidente in mondo simultaneo con l'atto stesso della sua pubblicazione, in particolare quando si tratta di un testo poetico, fortemente condizionato dalle esigenze del metro, ma anche perché in quel sistema il pubblico che ascolta trova ben affermate e costantemente ribadite le coordinate interpretative del suo mondo»(5). Se un poeta compone narrazioni più o meno brevi nel momento della sua esecuzione *live*, che ci sia una trama di base o meno, innescando strutture e storie complesse, la domanda che si fa Walter Ong è: come fa a ricordare ciò che con tanta fatica ha elaborato? Per lo studioso, migliore amico di Marshal Mc Luhan (con cui condivide gli studi mediali), l'unica risposta possibile è «pensando pensieri memorabili. In una cultura orale primaria» - continua - «per risolvere con efficacia il problema di tenere a mente o recuperare un pensiero articolato, è necessario pensare in moduli mnemonici creati apposta per un pronto recupero orale»(6). Quindi «il pensiero deve nascere all'interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni e antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti ed espressioni formulaiche, in temi standard [...] Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici, i quali determinano anche la sintassi»(7). Lo stile formulaico di cui parla Ong, ripreso anche da Sbardella, è tipico delle culture orali, non letterarie. Uno dei tratti distintivi di questo stile, strettamente intrecciato con la memorabilità/replicabilità di temi e soggetti comuni, è l'impiego di una peculiare scansione ritmica nel corso dell'esecuzione. «La scansione ritmica della parola, o della voce, viene

spesso accompagnata da qualche ulteriore ausilio, rappresentato o da strumenti musicali, a corda o a fiato, oppure dallo stesso movimento ritmico del corpo, a partire dal semplice ondeggiare avanti e indietro, fino a una vera e propria danza»(8). La coincidenza tra espressione e pensiero in partiture vocali tende ad avere dei minimi comuni denominatori simili in ogni lingua e cultura. I testi, quindi presentano caratteristiche simili: paratattici invece di ipotattici, aggregativi piuttosto che analitici, ridondanti e ripetitivi, più conservatori, più vicini all'esperienza umana, dal tono decisamente agonistico, enfatici e partecipativi piuttosto che oggettivi e distaccati, omeostatici ovvero radicalizzati nel presente, situazionali piuttosto che astratti(9). L'uso consistente di epiteti fissi serve ai poeti orali perché il pensiero formulaico si struttura già in metriche efficaci rispetto alla narrazione. Così gli esametri, come intuisce Milman Parry, «non erano costituiti da singole parole ma da formule, gruppi di parole adatte a trattare il materiale tradizionale, e ogni formula era modellata appositamente per collocarsi in un esametro»(10). Perché ciò accadesse, dobbiamo pensare al flusso versificatorio come un puzzle dove la misura della parte mancante ha una propria forma metrico-prosodica affinché la figura metrica sia completa. Un esempio: Düntzer rileva che gli epiteti usati per indicare il vino in Omero sono tutti metricamente diversi fra di loro perché «l'impiego di un dato termine non dipendeva tanto dal suo significato preciso, quanto dalle esigenze metriche del brano in cui esso compariva»(11).

Se si scrive con la voce, in un campo che oggi chiameremo “di improvvisazione”, le strutture di cui ci si può servire si presentano analoghe a quelle appena citate. Ma avendo difficoltà d'accesso all'esecuzione dell'esametro, come ai canti dei bardi o dei pastori di varie culture (che sopravvivono anche oggi), non avendo proprietà linguistiche tali da comprendere il brasiliano, il kosovaro e la lingua sarda, insomma, uscendo dal campo dell'etnolinguistica e dell'etnomusicologia, dove possiamo intravedere l'applicazione delle intuizioni critiche sull'oralità primaria nel qui e ora? La risposta la troviamo in radio, sul cellulare, in tv, ogni giorno. Nel rap, acronimo di *rythm and poetry*.

1.1. RAPsodie. Comporre con la voce

Il rap è un termine relativamente nuovo, risalente agli anni Settanta del Novecento. Sul versante musicale, si tratta di eseguire ritmicamente delle parole su una base strumentale fatta di *barre*. Una barra è un insieme di quattro beat (che sarebbero ictus, accenti), eseguiti su variabili bpm (battiti per minuto). Il rap, da fenomeno musicale, a partire dall'inizio degli anni Ottanta in America, è diventato un fenomeno sociale, di espressione delle periferie, appannaggio allora e oggi soprattutto della comunità afroamericana. Nella sua diffusione presso gli altri paesi, ha mantenuto il carattere di lotta ed emancipazione delle periferie. Come il genere punk prima, il rap è ormai un elemento culturale, identitario: per i temi trattati, il vestiario, la credibilità sulla strada, il riconoscimento della comunità, l'identificazione nei problemi e nell'emancipazione dalla strada stessa. La scelta di una poesia marcatamente orale ha indubbiamente dei legami con la scarsa istruzione e il tasso più basso di alfabetizzazione che riguarda certi contesti periferici: dove la cultura letteraria arranca e fatica a mettere radici, è nella trasmissione orale che si crea un'identità condivisa.

Tornando alla struttura del rap, come scrivono i rapper?

Sul celebre *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*, programma americano di interviste e varietà trasmesso dalla NBC, il 2 ottobre 2018, viene intervistato il rapper Lil Wayne - pseudonimo di Dwayne Michael Carter Jr. (1982) - che ha venduto, in vent'anni di carriera, più di 100.000.000 di dischi. Jimmy Fallon gli chiede conto di una leggenda metropolitana: *è vero, almeno qualcuno così dice, che hai scritto più di un milione di canzoni o un milione di canzoni? È impossibile. No?* La risposta è estremamente utile per la nostra indagine: *Non è vero perché io non scrivo.*

L'intervista continua così:

Jimmy Fallon: non scrivi?

Lil Wayne: Vado lì [in studio, n.d.a.] come mi sento quel giorno e vedo che succede.

Jimmy Fallon: E cosa fai? Pensi ai beat, alla canzone e da lì inizi?

Lil Wayne: È un innesco sempre diverso. Alcune volte può essere la canzone di un altro, un featuring. C'è già un argomento e io salto su quell'argomento. Se la canzone è mia, la musica è quella che è, scatto su quella musica. Se non ho un argomento in testa già pronto, qualcosa che mi

disturba o alcuni versi che rimano in testa da tanto senza che avessi avuto un microfono a portata ... eccoci qui!

Jimmy Fallon: Ma come fai a ricordarti la canzone mentre la performi?

Lil Wayne: I ragazzi [collaboratori nello studio, n.d.a.] sono così carini e generosi che scrivono le mie parole per me. Così ci ritorno e lo studio, tipo adesso(12).

In questa intervista ci troviamo di fronte alla traduzione letterale, quindi, del concetto affrontato poco sopra di *composition in performance* che Lord, ripreso da Sbardella, applica a Omero ma la cui ascendenza diretta la rivediamo pari pari, sul versante compositivo, in un rapper americano ancora in attività. Antecedente a Lil Wayne, sua esplicita ispirazione, è Jay Z (1969), pseudonimo di Shawn Corey Carter, rapper che ha venduto più di 140.000.000 di dischi, e ritenuto tra i cantanti più ricchi al mondo. Il produttore del suo *The Black Album* del 2003, Rick Rubin, racconta la genesi della canzone di lancio dell'intero progetto: *99 problems*.

Jay Z non scrive mai. Ascolta il beat e mormora tra sé e sé(13). 20 minuti dopo va al microfono e dice versi davvero complicati. Non so come faccia a ricordarseli, meglio se li avesse appena scritti. Quando stavamo registrando 99 problems, ho messo su il beat, gli è piaciuto e mi ha detto: "continua a farlo suonare". Si è seduto dietro alla sala di controllo [dello studio di registrazione, n.d.a.] sulla poltrona e ha iniziato a mormorare tra sé e sé. Credo 15 o 20 minuti, è saltato su ed è andato al microfono. Senza fogli, scritte, niente di niente. L'ha eseguita tutta e poi ha detto: "metti su di nuovo il beat". L'ha rieseguita. Le parole erano le stesse ma il fraseggio era differente. Come un assolo improvvisato. [...] Le parole sono rimaste le stesse, o quasi, ma l'emozione e il ritmo sono cambiati quando l'ha rifatto un po' di volte fino a dire "ok, questa è buona". [...] So che non le ha scritte prima perché accade tutto live in quel momento, in quella stanza(14).

Le canzoni di Lil Wayne o di Jay Z sono reperibili ovunque su internet, pure i testi. Il parallelismo tra la critica sulla composizione omerica di Ong, Parry, Düntzer, Jousse, Lord, Zumthor può benissimo essere applicata a questi due rapper o al mondo *freestyle* e delle *battle*, dove su una base musicale, due o più contendenti si sfidano a colpi di rime improvvisate al momento.

Può essere applicata nella composizione formulaica, negli epiteti che spesso coincidono con una parola-ictus necessaria a chiudere la barra (ovvero a portare l'accento sull'ictus musicale) o nella scelta di una parola giambica (- +) o trocaica (+ -) funzionale al ritmo del dettato; nello *stile orale ritmico* joussiano come nella *composition in performance* di Lord, nelle figure retoriche inerenti alla prosodia e alla memorabilità dei versi (rime, assonanze, allitterazioni), che vengono trasmessi o cantati senza ausilio cartaceo da parte degli ascoltatori.

Anche in ambito italiano, dove la metrica funziona a *isocronia sillabica(15)*, la preferenza si sposta su una metrica accentuativa propria di altre lingue (come l'inglese, il francese) a *isocronia ritmica(16)* perché il flusso vocale è indicato dai beat e dalle barre. Non potrebbe essere altrimenti, poiché la scrittura accade nella voce e su una base ritmica.

Analogie procedurali a parte, c'è una domanda che sicuramente balenerà nella mente di chi legge. Il rap è poesia, come esplicitato anche nell'acronimo della parola stessa?

Tagliamo la testa al 'toro ontologico' fin da subito, affermando che è poesia – orale. Si avvale degli stessi identici sintagmi e dispositivi della creazione poetica. Usa tutte le figure retoriche della poesia, il cui uso sapiente o eccezionale discrimina un bravo rapper da uno meno bravo. Accade molto raramente che nella poesia contemporanea l'uso della metrica, delle rime, della prosodia (che i rapper chiamano *flow*) siano una spia di valore stilistico esplicito. Non nel rap. Fabri Fibra (nome d'arte di Fabrizio Tarducci, nato nel 1976) in una canzone dove insulta un altro rapper, dice: *Tu non hai le rime, lo stile, hai testi flosci*, per attaccarlo(17). Il *dissing* continua in un altro pezzo, sempre di Fabri Fibra, dove per confermare la sua superiorità stilistica, dice: *Lo senti lo schiaffone di metriche che ti arriva? Hai sentito il flow? Lo senti lo schiaffone di metriche che ti arriva? Hai sentito il flow? Le senti le rime?(18)*

Il fattore agonistico, estremamente presente nel rap, è una peculiarità anche e soprattutto delle performance orali nell'antichità: «La performance orale, sia per rispondere alla fisicità del contesto in cui sia realizza sia per accrescere il suo portato spettacolare, si configura spesso come un'esibizione agonale nella quale cantori od oratori si mettono a confronto, così come agonistiche sono, per lo più, le tematiche vi vengono svolte: narrazioni di guerre [tradotte nel rap: faide tra gang, risse, lotta con la polizia, n.d.a.], scontri e duelli [nel rap: contro altri gruppi o per difendersi dalle

accuse, *n.d.a.*], insulti rivolti al nemico [la pratica del *dissing* o *disrespecting* è molto diffusa nel rap: per affermare il proprio campo musicale, ideologico o stilistico, si insultano altri rapper, dando il via a vere e proprie faide tra singoli o fazioni, *n.d.a.*], esaltazione dei valori di una comunità o di un gruppo sociale in opposizione a quelli di altri, dispute dialettiche»(19).

Possiamo affermare, su questi presupposti, che per modalità compositive, strutturali, affinità tematiche, i nipoti diretti di Omero non sono da cercare nei poeti contemporanei ma nei rapper.

2. Oralità secondaria. Le canzoni

L'osmosi tra composizione orale e testo scritto è nei rapper, cantautori, poeti orali, la norma, ovvero sono estremamente rari i casi dove, per citare nuovamente Zumthor, i testi non nascono «a partire dalla scrittura in seno a un ambiente in cui quest'ultima predomina sui valori della voce nell'uso e nell'immaginario»(20). Sopra ne abbiamo citati due emblematici ma nella stragrande maggioranza dei casi la tessitura di versi si avvale di entrambi i supporti (cartaceo(21), vocale), producendo un "ping-pong mediale" a discrezione dell'autore. Il risultato è semplice: questi testi devono funzionare oralmente, essere memorizzabili, appoggiarsi su un'ossatura ritmica che faciliti la riproduzione a voce; diventano, quindi, spartiti di parole. È la destinazione d'uso a qualificare la struttura della composizione poetica.

Parallelamente all'espansione della cultura scritta, che inizia a dominare a partire dalla nascita della stampa, col volgare italiano nasce la lirica cortese: «un testo nato scritto destinato però all'esecuzione orale, con un tono recitativo e melodico, accompagnata da musica: la poesia lirica è cantata, per tutto il Medioevo, in situazioni sociali comuni e mondane. Dello stesso genere sono la lirica trobadorica e provenzale e le liriche colte andaluse e mozarabiche»(22). Ricordiamoci che il più famoso canzoniere non solo della poesia italiana ma occidentale, ha come attacco *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, non: *Voi che leggete in rime sparse i suoni*. A imporsi con le sue caratteristiche, dal Medioevo in poi, è la *canzone*, intesa come forma poetico-musicale, che vede in Dante Alighieri il suo primo e più importante teorico(23). Nel II libro del trattato *De vulgari eloquentia*, Dante scrive che la canzone «non appare essere altro che l'azione compiuta di chi compone parole armonizzate per la musica»(24). A noi sono rimasti esclusivamente i "residui" testuali delle canzoni (di Dante e dei suoi contemporanei) ma spostando il focus nell'ultimo cinquantennio, cosa accade nella forma-canzone, definitivamente divorziata dalla poesia, seppure in ottimi e proficui rapporti?

2.1. Veste musicale, ossatura ritmica, muscolatura testuale

Dante, nel trattato sopra citato, affronta le problematiche della composizione poetica una per una, in un contesto, lo stilnovo, dove (ripetiamo) sopravvivono esclusivamente i testi e non l'eventuale accompagnamento musicale. Sul versante metrico, Dante pare "bocciare" l'uso del novenario per un più duttile e frequente binomio endecasillabi-settenari («Il novenario invece, perché sembrava un trisillabo ripetuto tre volte, o non è mai stato in onore oppure è venuto a noia ed è caduto in disuso»(25)); anche se il poeta è l'unico, in tutto lo stilnovo, di cui abbiamo testimonianza dell'utilizzo di questa metrica, che dovrà aspettare più di 600 anni per essere riabilitata nella poesia colta, grazie a Pascoli soprattutto, ma anche alle intuizioni di Carducci. Nella ballata *Per una ghirlandetta*, il poeta si trova a dover utilizzare il novenario e la ragione si trova nell'ultima stanza, dove esplicita la ragione di questa poesia (e, contemporaneamente, di questo metro): «Le parolette mie novelle, / che di fiori fatt'han ballata, / per leggiadria ci hanno tolt'elle / una veste ch'altrui fu data:»(26). Continua con un'invocazione al cantante, ma qui il metro riprende il settenario: «però siate pregata / qual uom la canterà, / che li facciate onore»(27). Era consuetudine per molti poeti, fino all'Ottocento, chiedere ad amici musicisti di vestire musicalmente le proprie liriche. Ma qui il discorso cambia perché Dante riscrive una canzone; quindi, alla stessa veste sostituisce il testo, inteso come corpo lirico, e forse dobbiamo proprio a questo fatto l'utilizzo – unico nella sua produzione – del novenario, scritto per essere cantato e, nello specifico, ballato. Molto probabilmente Dante ha riproposto gli stessi accenti della canzone originaria, poi scalzata. Non

deve stupire come pratica, essendo la più utilizzata nella stesura di testi per le canzoni. Si pensi al sogno surrealista di Paul McCartney e a come nasce una delle canzoni più famose dei Beatles, *Yesterday* (1965). Una volta impostata la base musicale, in connubio con John Lennon, ha intessuto una partitura vocale provvisoria che si sposasse bene con la musica: *Scrambled eggs, oh, my baby, how I love your legs*(28) (- - + - - + - + - +). Poco dopo, rispettando l'ossatura ritmica, la musica è stata accompagnata dal testo definitivo: *Yesterday, all my troubles seemed so far away*.

Seguendo la stessa pratica, accade che al posto del testo nonsense si struttura una glossolalia cantata e, una volta "isolati" gli accenti, si applicano testi che rispettino la cadenza ritmica. Per riassumere il processo: a una veste musicale, prima si cerca un'ossatura ritmica che possa funzionare, a cui, poi, si applica una muscolatura testuale. E qui l'osmosi tra scrittura cartacea e scrittura a voce porta la canzone in una sfera di oralità secondaria, si tratti di rap, pop, rock, melodramma, opera, *spoken music* o poesia con marcate intenzioni orali. La presenza della musica ha guidato a innovazioni sul piano compositivo-metrico che sopravvivono anche quando gli strumenti vengono silenziati per una messa a voce, nuda.

2.2. Innovazioni metriche a partire dalla canzone: il Novecento

In principio ci fu la Rosselli. La sua innovazione sul piano metrico ha una portata epocale, a partire dal poema *La libellula*, scritto nel 1958, e dai libri *Variazioni belliche* e *Serie ospedaliera*, tutti usciti negli anni Sessanta. La sua rivoluzione sul piano compositivo aveva sempre un'intenzione musicale. A raccontarlo è lei stessa: finito di suonare Bach e Chopin si metteva davanti alla macchina da scrivere e componeva, sullo stesso meccanismo che applicava al pianoforte, le sue poesie. A interessarla è il suono e non si cura del fatto che "parole vuote" come articoli, preposizioni, congiunzioni alla fine del verso, portano a enjambement ritenuti sbagliati fino ad allora(29), o di accentare costrutti grammaticali da accompagnamento: «Una problematica della *forma poetica* è stata per me sempre connessa a quella più strettamente *musicale*, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la *sillaba* non solo come nesso ortografico ma anche come *suono*, e il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema»(30). In *Spazi metrici*, saggio consigliato da Pasolini per spiegare la sua scelta stilistica, e che inserisce nell'edizione di *Variazioni belliche* del 1964, è illuminante al riguardo. Parallelamente, nella canzone italiana, tentando di 'importare' il rock n' roll, chi scrive i testi si trova costretto a usare parole tronche, non molto frequenti nella nostra lingua, ricorrendo a elisioni o apocopi (o importando direttamente termini inglesi). Sintomatica è *Il tuo bacio è come un rock* di Celentano, dove i versi della prima strofa finiscono con: *rock, swing, knock-out, ring, shock, così*. A questo proposito, Guccini dice: «Scrivere in italiano non è assolutamente semplice. In inglese è molto più facile, tanto è vero che il rock n' roll in Italia non è mai esistito, impossibile trasformarlo in rima. Ci è riuscito Celentano con *Il tuo bacio è come un rock*»(31). Ma quando la rinuncia ai troncamenti inizia a mandare in crisi i parolieri, ecco che accade un fenomeno nuovo nei testi musicali: si usano a fine verso «monosillabi senza accento come congiunzioni, pronomi relativi, proposizioni e simili, che se sono accentati diventano parole tronche»(32). Come rileva Zuliani: «Non si trovano quasi mai cose del genere nelle arie del melodramma ed erano molto rare anche nelle canzoni prima degli anni Sessanta. Soprattutto, le poche occorrenze indicavano una sciatteria, una dimostrazione di poca abilità da parte del paroliere»(33). Ed ecco che per vie traverse, con intenzioni di poetica dissimili ma sovrapponibili nell'ascendenza musicale e nella finalità, la rivoluzione della Rosselli nella poesia colta si incrocia con una nuova metrica delle parole per musica, portando questa ondata ad attraversare gli anni a venire: nella canzone come nelle poesie, si tratta di pratiche ormai consolidate nella versificazione italiana del Secondo Novecento.

2.3. *Spoken word* ovvero slam poetry

A proposito di verso libero, Robert Frost, in rapporto con la metrica, diceva «ho scritto già dall'inizio versi liberi come se giocassi a tennis con la rete abbassata»(34); anzi, per essere più specifici, invece di usare "verso libero" dovremmo, a partire dall'intuizione di Mengaldo, chiamare

metrica libera(35). Se sostituiamo metrica a musica, l'assunto si può applicare perfettamente allo *spoken word* o alla poesia presente, nella maggioranza dei casi, nelle gare di slam poetry. I poeti e le poete di ascendenza marcatamente orale, che scrivono non solo per la fruizione cartacea ma anche e soprattutto per la voce e il microfono, compongono *come se* ci fosse la musica – e si ritorna alle origini della lirica cortese, quando si scriveva su pagina liriche destinate all'esecuzione davanti a un pubblico. La destinazione del proprio lavoro cambia. Nello slam, gara dalle poche ma essenziali regole(36), non è contemplato l'accompagnamento musicale, previa la squalifica dei contendenti. Ma il modello a cui si rifà chiunque calchi un palco, munito di un microfono o meno, non guarda alla tradizione letteraria del vicino Novecento, quanto a cantanti e rapper che hanno esperito direttamente: *live* o attraverso internet.

Tolta l'accezione musicale, restano i testi, in perenne osmosi tra la poesia letta e le canzoni ascoltate, dove queste ultime danno una spinta propulsiva a una risemantizzazione del versificare.

Conclusioni(37)

Come abbiamo visto, c'è un filo diretto che porta dalla composizione orale omerica al rap, in particolar modo a quello improvvisato, da cui si può affermare, senza alcuna remora, che i nipoti diretti di (degli?) Omero sono Jay Z e Lil Wayne più di quanto lo siano i maggiori poeti contemporanei – almeno per quanto riguarda la strutturazione del testo. Abbiamo ormai poche, esigue testimonianze di oralità primaria nella nostra società ma queste interessano milioni di ascoltatori. Chi scrive è convinto che se Ong, Zumthor e altri studiosi citati, avessero visto il fenomeno rap negli ultimi trent'anni, alla base delle loro ricerche, lo avrebbero inglobato negli studi citati. Come ha fatto Gilbert Rouget(38) partecipando con gli inseparabili quaderni di appunti, ai *rave party* degli anni Ottanta. Anche per quanto riguarda la poesia contemporanea, il cosiddetto "divorzio della poesia dalla musica" è un *cherry picking* da sfatare una volta per tutte. Più che divorzio, sarebbe più esatto parlare di dormire in due letti separati ma nella stessa casa, con apici di passione e lunghi periodi di indifferenza.

Julian Zhara

Note.

- (1) P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984, p. 36.
- (2) *Ibidem*.
- (3) *Ibidem*.
- (4) *Ibidem*, p. 210.
- (5) L. Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Carocci, Roma 2006, p. 20.
- (6) W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986, p. 80.
- (7) *Ibidem*.
- (8) Andrea Bernardelli, Roberto Pellerey, a cura di, *Il parlato e lo scritto*, Bompiani, Milano 1999, p. 122.
- (9) W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., pp. 83-104.
- (10) *Ibidem*, p. 105.
- (11) *Ibidem*, p. 64.
- (12) https://www.youtube.com/watch?v=T_o6BmTb48A dal minuto 2:28 al minuto 3:39. I grassetti e la traduzione sono dell'autore.
- (13) "mormorare tra sé e sé" è una traduzione approssimativa di *humming*.
- (14) https://www.youtube.com/watch?v=KjtZ_CLY1hQ dal minuto 1:11 al minuto 3: 33. I grassetti e la traduzione sono dell'autore
- (15) P. Giovannetti, G. Lavezzi, a cura di, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci editore, Roma 2010, p. 271.
- (16) <https://www.argonline.it/metro-elettro-convegno-poesia-beat-per-verso-di-julian-zhara/>.
- (17) https://www.youtube.com/watch?v=KjtZ_CLY1hQ dal minuto 0:06 a 0:09. La canzone si intitola *Niente di personale* (marzo 2014).
- (18) <https://www.youtube.com/watch?v=yA1T2YMEPLU> dal minuto 5:00 a 5:19. La canzone si intitola *Fatti da parte* (aprile 2014).
- (19) L. Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, cit., p. 24..
- (20) P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p. 36.

- (21) Per “cartaceo” si intende qui un supporto, anche digitale, come il PC o il cellulare.
- (22) A. Bernardelli, R. Pellerey, a cura di, *Il parlato e lo scritto*, cit., p. 237.
- (23) S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006, p. 143.
- (24) D. Alighieri, M. Santagata, a cura di, *Opere. Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, Arnoldo Mondadori Editore, “i Meridiani”, Milano 2011, p. 1477.
- (25) *Ibidem*, p. 1433.
- (26) *Ibidem*, p. 172.
- (27) *Ibidem*.
- (28) <https://www.ilpost.it/2015/09/13/yesterday-scrambled-eggs/>.
- (29) P. Giovannetti, G. Lavezzi, a cura di, *La metrica italiana contemporanea*, cit. p. 266.
- (30) A. Rosselli, *L'opera poetica*, Arnoldo Mondadori Editore, “i Meridiani”, Milano 2012, p. 183.
- (31) L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, Carocci editore, Roma 2018, p. 28.
- (32) *Ivi*, p. 44.
- (33) *Ibidem*.
- (34) <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1951/06/poetry-and-school/639541/>.
- (35) P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, p. 163.
- (36) <https://www.lipslam.it/lips/regolamentocampionato/>.
- (37) Queste ricerche non sarebbero state possibili senza il fondamentale contributo militante di Lello Voce, tra articoli, saggi, conferenze, polemiche e, in secondo luogo, quello sulla medialità di Gabriele Frasca, entrambi in prima linea non solo come teorici ma soprattutto come autori nel recupero dell'oralità. Un ringraziamento doveroso va a Stefano La Via, musicologo e docente, autore di un libro fondamentale nell'analisi dei rapporti tra poesia e musica: *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006. Luca Zuliani, filologo e docente, è stato un apripista di studi comparati tra metriche della forma-canzone e poesia italiana, in particolar modo nei due saggi *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009 e *L'italiano della canzone*, Carocci editore, Roma 2018. Paolo Giovannetti, i cui libri *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea* (Interlinea, Novara 2008), *La metrica italiana contemporanea* (Carocci, Roma 2018) e *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura* (Carocci, Roma 2017), mi hanno guidato nella presa di coscienza dei collegamenti testuali tra le varie arti della parola.
- (38) G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 2019.

SONGS TO LEARN AND SING

Nel corso della mia scrittura, dal 1981 circa al 2018, nel corso di molti remake, sovraincisioni, ricanti (o autoparodie), una delle costanti nel mio procedere è stato sempre il riferimento all'ambito musicale (soprattutto quello pop e rock della *new wave*, ma non solo), come universo di significati degradati e destrutturati nel contesto di una trasformazione antropologica, momento di crisi e passaggio tra moderno, postmoderno e ipermoderno. Il contrasto tra questa semiosfera e quella della tradizione letteraria mi è servita per segnalare proprio la significatività del momento storico (gli anni Settanta e Ottanta), e inoltre non solo per attivare l'aspetto performativo del testo (che per altro riguarda solo la parte più recente e finale del mio lavoro), ma soprattutto per mettere a punto un *dispositivo* che, attraverso il campo magnetico dell'ironia che le due polarità del registro *alto* e *basso* (e addirittura l'intermedialità *hi-brow* e *low-brow*) attivano, consenta una conoscenza diversa della realtà, come ottimamente nota Paolo Giovannetti (*Poesia degli anni Duemila*, p. 75) a proposito della poesia «nel reticolo mediale» di Gabriele Frasca.

Poiché in questo numero della rivista che generosamente mi ospita compare un saggio di Marilina Ciaco che approfondisce sotto il profilo critico questi e altri aspetti con più esattezza e competenza di quanto possa fare io, mi sembra superfluo spendere altre parole e mi limiterò a dare solo alcuni esempi dei vari modi in cui ho messo in relazione o montato fra di loro i materiali, gli stili e i modi di significazione di entrambi i media.

Citazione metrica: il tema e la struttura della canzone leopardiana vengono arrangiati sul ritmo della canzone.

Da *Kayleigh (do you remember)*

Silvia, ricordi ancora i giorni strani
persi per strada e poi le barricate
irose del tramonto e poi la rabbia
urlata nel deserto dei tuoi anni,
le solitudini di cielo vuoto
negli autobus, nei treni suburbani,
le notti con gli occhiali scuri, il fuoco
di sodio e cesio in alto sulle strade,
lunghe tangenti di fughe colorate,
ripari alle stazioni di servizio?

E ti ricordi le albe lavate
dai sogni e senza luce, le gelate
stelle cadenti di tutti gli eroi
bruciate all'orizzonte dei decenni,
le ceneri cadute su di noi:
saremmo sempre stati tutti amici...
il sabato disteso a mezzogiorno
e dopo le lezioni, il vuoto in casa
nel buio della camera al ritorno
alle diciotto, il disco che gira? [...]

E, Silvia, ti ricordi le canzoni
in piazza verdi, le aule occupate,
la scia delle voci in via Zamboni,
le attese e le tristezze in fotocopia,
sonno di maggio sui libri di studio,
il freddo del metallo negli accordi

elettrici riflessi senza volto
nel vetro e nel vuoto che si apre
nel cuore delle nuvole di aprile,
disteso sull'asfalto e sui cementi?

E ti ricordi la luce negli occhi
che ci bruciava, le frasi non dette,
le stanze, i perimetri, i confini
ancora da esplorare e lo spazio
fra i bordi della pelle e le parole,
l'onda sul viso, la fiamma dell'altro,
la trasparenza di voglie e di giorni,
le tese sfumature del crepuscolo,
le posizioni di venire e gli altri
pianeti sull'orlo delle colline? [...]

E, Silvia, dopo tutta questa strada
non credere alle amare conclusioni
su quello che potrebbe essere stato:
meritavamo in tanti più fortuna,
ma adesso non c'è spazio per rimpianti
e io non rivorrei indietro niente
e, no, non salverei proprio nessuno;
lo vedi che non c'è in queste parole
la storia triste e bella, il detto saggio,
ma solo l'aria e il vuoto del paesaggio.

Canone inverso, che decostruisce le fonti letterarie rimontandole insieme al contrappunto «a specchio» di una canzone pop (una poesia di Jules Laforgue, alcune citazioni dalla *Waste Land* e da *Berlin Alexanderplatz* hanno il contrappunto di *Drive*, dei Cars):

da *Drive (le lacrime amare)*

(I stazione): fleuve noir et maison close

La ruvidezza di un marciapiede
fino al *double-feature* del pomeriggio
di ottobre: non erano lost weekends
ma gli anni, i giorni, le vite, un bruciore
negli anni teneri, le parti molli,
e nella mucosa dell'infinito
Il nero, l'ombra sbava sullo specchio
dal bordo dei capelli e dalla fronte,
dal cupo degli occhi e da ogni piega
e anche dalla curva delle spalle,
dalle ginocchia e dalle giunture;
il male è sordo, non sente le voci,
si morde la lingua, si chiude la bocca
(*e chi avrai vicino quando crolli?*).
[...]

(II stazione): quartier sinistres comme des morgues

Brutte giornate di piombo e di ghisa
giorni dannati passati per niente,
trascorsi inutilmente tra i secondi
che vengono solo per consumarsi,
franare in polvere tra occhi e soffitto
o nelle strade dove ha trionfato
la sublime natura del cemento,
dove perdemmo i passi e gli sguardi
dentro altri occhi non visti che forse
ci hanno guardato, i maledetti:
facce stracciate, gettate nell'odio,
piangono aggrappate a una sciagura
troppo vigliacche per staccarsi e noi
viviamo vigliacchi nella paura
di essere ormai rimasti troppo indietro,
continuando a sperare ritorni
e un perfido cammino verso casa
Chi ti dirà quando è troppo tardi?
[...]

(IV stazione): et crie à l'averse oh arrose arrose

E allora dove cazzo devi andare?
Bisogna guadagnarsela la fine:
prendi fiato E corri, corri, vai...!
Lo sai... – ma vedi, la mezza stagione,
la mezza luna a mezzocielo e solo
mezzo cervello che ancora funziona...
– ma siamo poi tutti a mezzo servizio
(tutti intendendo una generazione):
la notte sopra a noi rode le ossa,
anche le vene non hanno riposo,
è grigia e fredda e non fa rumore
la guerra che urla e si combatte dentro,
che cresce e attraversa tutti negli anni.
Altra strada sotto i passi, altro silenzio
sotto i lampioni e i grattacieli;
soliti passi e passi perduti
sono confusi sui marciapiedi,
le tracce del dove, il sonno del poi,
antico tempo metropolitano:
questa è la nostra età, questa è la storia,
e questo grigio asfalto avvilito
sa di destino comune, richiamo:
girando in cerchio allontanarsi sempre
(*chi ti riporterà a casa stanotte?*)

Montaggio dei versi di una canzone dei Cure (*Another Day*) con versi dalle *Odi barbare* di Carducci (*Alla stazione* e *Nella piazza di San Petronio*):

Another Day

Il sole sorge lento come il piombo nello spettrale mattino d'autunno
il cielo a oriente diventa più freddo e grossa scroscia sui vetri la pioggia
mentre fissi la finestra aspettando fino dall'alba che il giorno finisca
nei tratti più grigi del calendario il vento passa ma non muove nulla
il bordo di foschia a settentrione disegna una distanza piatta e inerte.

Solo più tardi a fine pomeriggio c'è qualche raggio che infrange la nebbia
tra i rami secchi il suono dell'azzurro apre una rete di cieli più vasti
e nel chiarore di aghi di ghiaccio il sole in alto in un sorriso viola
cancella il sordo peso dei palazzi di grigia pietra di cupo mattone
lasciando una scia sull'orizzonte nel vuoto dei tramonti di novembre

Tra sfumature di grigio e violetto la nebbia risale all'orlo del cielo
e questa geografia dell'ovest scioglie l'autunno in un freddo watercolor
è l'alba di saturno, l'ora buia, l'inizio dell'impero dell'inverno
e delle sere dark da strangolare ancora come un sikh della new wave
sere accese di luci arancioni, lucide come l'asfalto bagnato.

Testo costruito da montaggio e mix di campionamenti da differenti canzoni (Rammstein, *Rosenrot*;
Joy Division, *I Remember Nothing*; Cure, *Open*; The The, *Uncertain Smile*; Soft Cell, *Bedsitter*;
Lou Reed, *Shooting Star*; Church, *Lost*; Magazine, *The Light Pours out of Me*; Jesus and Mary
Chain, *You Trip Me up*; Echo and the Bunnymen, *Stars are Stars*):

Sometimes I walk sideways

Si fa sempre più tardi ormai ritorni a notte fonda anzi vai a dormire
quando la notte è spenta e finita quando il silenzio è buio e denso
acque profonde ma per nulla calme e tu vorresti potertene andare.
Come ti senti qui dentro al tuo mondo dove la pioggia non può arrivare
al bordo del sogno, come mille altri seduti sul letto di nuovi rimpianti
più tardi forse persuasi ad andare? Nessuno sa niente e il cielo è un disastro.
Tramonta a occidente il tuo segno, fredde stelle distanti del deserto
portando con sé il vecchio saturno, e il respiro è così doloroso:
tutto ti parla solo di stanchezza, anche i colori esausti dell'ora
i neon consumati delle insegne, i suoni strascinati nella strada
dalle auto che scappano distratte dietro angoli nascosti in lontananza.
e nella luce fredda del mattino non sai più nulla vai via di traverso
sia come sia adesso non importa: le stelle all'alba sono sempre stelle.

Traduzione/remake di un testo in forma di sonetto:

True Faith (semisonetto)

C'è stato un tempo quand'ero bambino
anche se sembra ormai così distante
che ero contento dell'alba raggiante
e delle lunghe ombre del mattino

A volte ancora ci vado vicino
ma siamo uomini ora è urgente
pagare i conti di un mondo esigente

all'ombra di quel sole mattutino

e spaventati da quello che siamo,
e che non siamo, da ciò che ferisce
dentro a tutte le nostre parole,

a questo punto soltanto arriviamo
a sentire qualcosa che finisce
sempre all'ombra di quel primo sole

Variazione sul tema (la stanza del bambino):

Primary

*the more we know
the less we show*

C'è un bambino solo in una stanza, la stanza è pulita e ordinata
tutto è tranquillo, non succede nulla: il bambino non piange e non gioca
sta fermo e aspetta: non succede nulla.

Del tempo sta passando, ma la luce è sempre opaca e grigia, è velata
da tende o nuvole, o forse fa sera: nessuno intanto entra nella stanza.
Il bambino non si muove, aspetta.

La stanza è calda e sicura e forse ci sono dei giocattoli attorno.
La stanza è confortevole, il bambino aspetta, non fa niente, non dà segno
di qualche insofferenza, aspetta solo.

Non si sa che cosa aspetti o perché, non si sa cosa c'è fuori la stanza.
Ci sono solo il bambino e la stanza, l'attendere e quella luce grigia.
La stanza e il bambino, l'uno e l'altra.

La stanza è per il bambino e lui deve perciò restare in quella stanza.
Potrebbe anche accadere qualcosa, ma l'importante è stare in quella stanza
che è per lui, e quindi anche l'attesa, e anche la luce grigia della stanza.

Sembra che solo questo possa esistere: stanza bambino e attendere grigio.

Vincenzo Bagnoli

ANGUILLAE LARVAE NFT ENSEMBLE (AL)



**Anguillae Larvae
NFT Ensemble (AL)**

1 artista visuale +
1 compositore verbale +
1 musicista =

ENSEMBLE
AL

40 anni dopo, lo spirito translucido del Kryptopterus Bicirrhis si ridisincarna nel Leptocephalus.

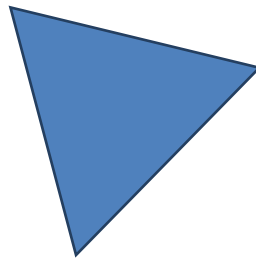
Leptocefalo è il nome attribuito alle larve dei pesci appartenenti ad alcuni ordini di pesci ossei come Anguilliformi, Elopiformi e Notacantiformi. La presenza di una larva leptocefalo è considerato un carattere di primitività. Questa larva ha corpo molto appiattito lateralmente, a forma di foglia di salice

Il caratteristico aspetto sopra descritto è assolutamente inconfondibile, in più si può ricordare che la testa è estremamente piccola, dotata di un piccolo occhio e di denti spesso molto sviluppati, aghiformi e sporgenti a bocca chiusa. È presente una piccola pinna pettorale mentre solo le larve degli elopiformi possiedono pinne ventrali e pinna caudale biloba. È presente una lunga pinna impari priva di raggi. L'ano migra dalla fine del corpo, dove è posto nelle fasi precoci dello sviluppo alla regione ventrale nelle larve più vecchie, l'intestino decorre presso il margine inferiore del corpo. Il colore è trasparente tanto da poter vedere gli organi interni e le suddivisioni della muscolatura (miotomi). Le dimensioni sono variabili, le larve di alcuni notacantiformi possono misurare quasi 1 metro. Durante le prime fasi dello sviluppo le dimensioni aumentano velocemente fino allo stadio di larva per poi diminuire fin quando il pesciolino non assume l'aspetto dell'adulto e ricominciare a crescere in seguito.



Cosa fanno le AL?

multilinguismo a-testuale+
ecfrasi inversa +
post-ettorialità +
nudità in costume +
mimetismo elettronico +
rumorismo trasparente



NFT

NFT: L'arte di questo mondo

=====

tra queste valli /
del basso mondo

Ciro di Pers

NFT e Criptovalute hanno in comune il Blockchain, alzata d'ingegno informatico/matematico ad opera di un non meglio identificato Satoshi Nakamoto, degno ancorché irrispettoso erede di Nicolas Bourbaki, oscuro verbalizzatore di tanta matematica nel secondo novecento.

Curiosamente ma non sorprendentemente, le criptovalute, compiuta sintesi di turbo-finanza e wild web, hanno inizialmente generato entusiasmi anarcoidi e libertari per divenire adesso il bersaglio preferito degli attivisti di tutto il mondo, indicate come lo strumento finanziario preferito da truffatori e criminali internazionali, la faccia più "dark" del turbo-post-capitalismo (attendiamo il "Protocollo dei Saggi di Bitcoin" da parte di ChatGPT).

E gli NFT? Al momento, “criticamente” parlando, sono in “mare aperto”: qualsiasi rigurgito purché digitale (o digitalizzabile e digitalizzato) può essere marchiato da unicità “garantita” e diventare oggetto da collezione. Ma se l’orinatoio di Mutt era il top dell’avanguardia oltre un secolo fa, portando l’oggetto umile nell’empireo dell’arte per atto demiurgico dell’autore, la cripto-punzonatura di detriti artistico-digitali da parte di assatanati produttori in cerca di bling-bang social-finanziari, è ahinoi il culmine della retroguardia.

E quindi, qual miglior fulmine insemminatore che portare il verbo (“In principio era il verbo”: Giovanni, 1.1) e il suono (“Aum. Shanti, shanti shanti.”: Brihadaranyaka Upanishad, 1.3.28) nel brodo primordiale delle piattaforme NFT?

Si suggerisce l’uso di unità aristoteliche-pubblicitarie di azione-luogo-tempo per video-snippets di 15-30-60”, dove performance shots sono animate con multi-lettering di lingue morte e/o remote e/o esotiche, con traccia audio di motivati ma filologicamente arbitrari voice overs in italiano/inglese e iper-distillate signatures elettroniche. Si suggerisce altresì di lasciare musica e poesia agli eroi e ai santi, per rendere eterne e gloriose le loro morti.



וְיִהְיֶה לְעֵת הָעֶרְבָה מְלֹדָה,
וְיִרְאֶה אִשָּׁה רֹחֶצֶת, מֵעַל
הַגֶּגֶג; וְהָאִשָּׁה, טוֹבֵת
מִרְאָה מְאֹד.

#AnguillaeLarvaeEnsambleAL

#AnguillaeLarvae
#Leptocephalus
#40yearslater
#transluentspirit
#spiritotranslucido
#redisembowelment
#ridisincarnarsi
#soundscapes
#videosnippets
#TheDignityOfTheJo
#IMottiDelBastone
#KoichiHamaji
#bareswinging
#Suburi
#素振り
#nudorotare
#bindandrestrain
#Shibari
#縛り
#legarecontenendo
#shakingofftheblood
#Chiburi
#血振るい
#scuoterevialsangue
#deathfrenzy
#Shigurui
#シグルイ
#frenesia di morte



La trasparenza della larva ispira il nudo vestito delle *action figure*.

וַיָּבֹאוּ אֵלַיָּהּ בְּנֵי-בְכֹרֹת לְמִשְׁכַּב דָּדִים וַיִּטְמְאוּ
אֹתָהּ בְּמִזְנוֹתָם וַתִּטְמָא-בָּם וַתִּקַּע נַפְשָׁהּ מֵהֶם



Le AL producono oggetti digitali, immateriali e brevissimi.
Assemblaggi in movimento.

ומפקדי את זמת נעורך בעשות ממצלים ד'יך
למען שגך נעורך



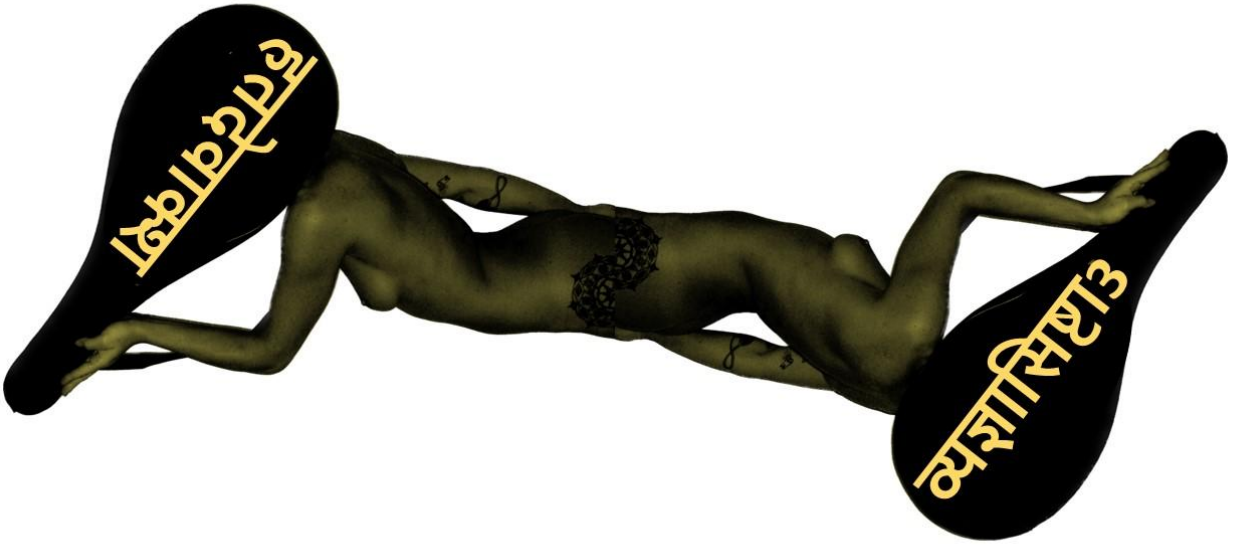
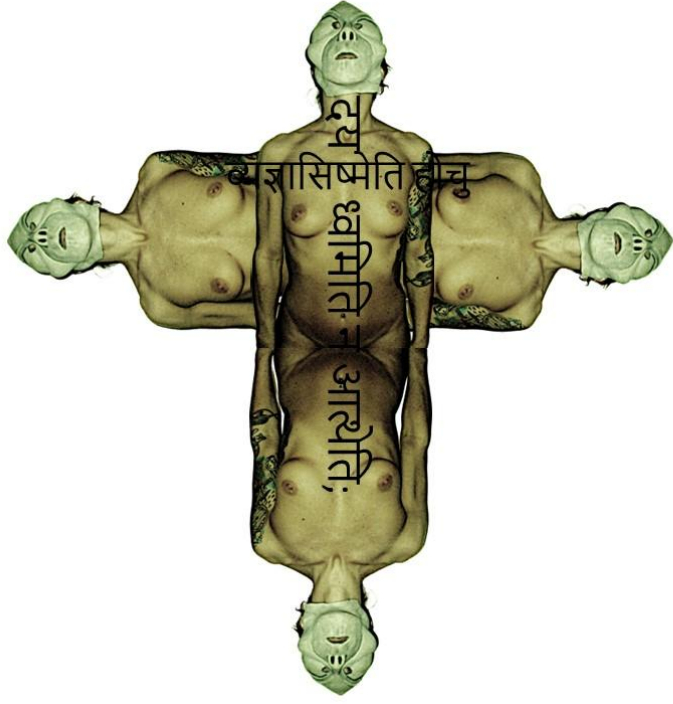
E la soundtrack?

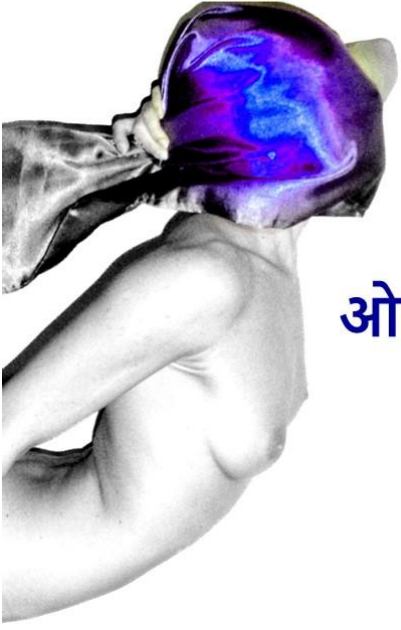
Cover sintetiche, inconsciamente consapevoli, de:

- L'immarcescibile iguana pop (tutto)
- Enologia pura (Nerve Net) e mista (Swastika Girl, Qu'ran)
- Frippertronics vari
- Russolo, The Art Of Noise and Max headroom, Paranoimia
- Louis And Bebe Barron, Deceleration
- Diamanda Galas, La Serpenta canta
- Siouxsie, Banshees, Peekaboo
- Debbie, Blondie, Rapture
- Pietro Gabriele, Passio (con Nusrat Fateh Ali Khan e Jon Hassell)
- non-PIL, Things in E - a.k.a. Ease (Alternative Laswell Mix, con Steve Vai, Ginger Baker, Ryuichi Sakamoto)
- Coil - Things Happen
- Luigi nono, Prometeo
- David Bowie, I'm_Deranged
- Coil - Things Happen
- Debussy, Notturmi
- Tarwater, Witchpark, Spider Smile
- Einstürzende Neubauten, Die Interimsliebenden, Tabula Rasa
- Tarwater, Witchpark, Spider Smile
- Karlheinz Stockhausen, Kathinkas Gesang für Flöte und Elektronische Musik
- Extrawelt - Soopertrack
- Alterville – Bigenweil

(lista non esaustiva)







ओमिति होवाच, व्यज्ञासिष्टेति;





ξθ δλ
ήθκ

~~κόμης δὲ~~
λευκὸν



κρατὸς
~~διασπ~~α



κρατὸ
ς

κρατὸς
διασπαρέντος
αἵματός θ'
ὀμοῦ



ῥιπιτ

ῥιπτ

ῥιπτεῖ πρὸς
~~ἀμφίκλυστον~~
ἐκ πόντου

"Dove l'inferno, ancora, e sempre, è: Letteratura. E': la Letteratura. Il Canone, morto, fermentante, da invertire e sempre e sempre e ancora di più." Tommaso Ottonieri, La pietra gli àlcali, il krypton la guazza. *Per una memoria del durare* (1999).

"ecfrasi inversa" oppure "anti-ecfrasi".

ècfrās i (o ècfrās is; anche èkphrasis) s. f. [adattam., o traslitt., del gr. ἔκφρασις, der. di ἐκφράζω «esporre, descrivere; descrivere con eleganza»]. – Nome che i retori greci davano alla descrizione di un oggetto, di una persona, o all'esposizione circostanziata di un avvenimento, e più in partic. alla descrizione di luoghi e di opere d'arte fatta con stile virtuosisticamente elaborato in modo da gareggiare in forza espressiva con la cosa stessa descritta. [Treccani]

Sostanzialmente il primato della letteratura (del testo) sulle altre arti (gli altri media); la descrizione linguistica potente di una figura è più potente della figura stessa.

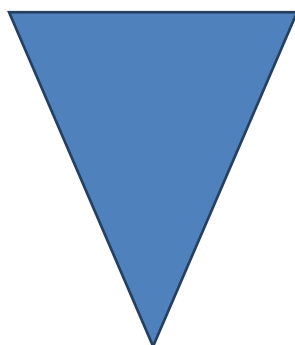
[per inciso: le AL ci hanno sempre creduto; nel periodo in cui andava dire "un'immagine vale mille parole" loro sostenevo "una parola vale mille immagini"]
e allora? che sarebbe questa "ecfrasi inversa"?
sarebbe la poetica delle Anguillae Larvae.

Il testo letteralmente scompare, in quanto tale e tuttavia, pervade qualsiasi aspetto; non esiste nulla nella grafica e nella musica che non è modellato dalla narrazione originale, naturalmente infedele (nel senso di non filologica) e ibrida (di/in lingue diverse, che partono sempre da una "antichità" - non cronologica - che è un alfabeto non latino)
l'antico è l'altro nel tempo... ma il giapponese è l'altro nello spazio.

Quindi tornando alle AL; i loro NFT sono allo stesso tempo quando più di anti-letterario sia possibile (non c'è testo, non c'è trippa per editori...) ma allo stesso tempo la loro forma compositiva è la quintessenza della letteratura.

Le **AL** espongono e promuovono i propri **NFT** in composizioni singole o collezioni attraverso la piattaforma **OpenSea**

Esempio di Collezione



<https://opensea.io/collection/thedignityofthejoimottidelbastone>



The dignity of the Jo / I Motti del Bastone

Total items 120 Created Mar 2023
Creator earnings 5% Chain Ethereum
Category Art

Ispirato da Koichi Hamaji-inspired ...
See more ▾

0 ETH total volume	-- floor price	-- best offer
0% listed	1 owner	0% unique owners

Items Offers Analytics Activity

Search by name or trait



Make collection offer

[...] nel quarto motto "quercia" è metonimia per bastone, essendo esso realizzato in legno di quercia.

I Motti del Bastone

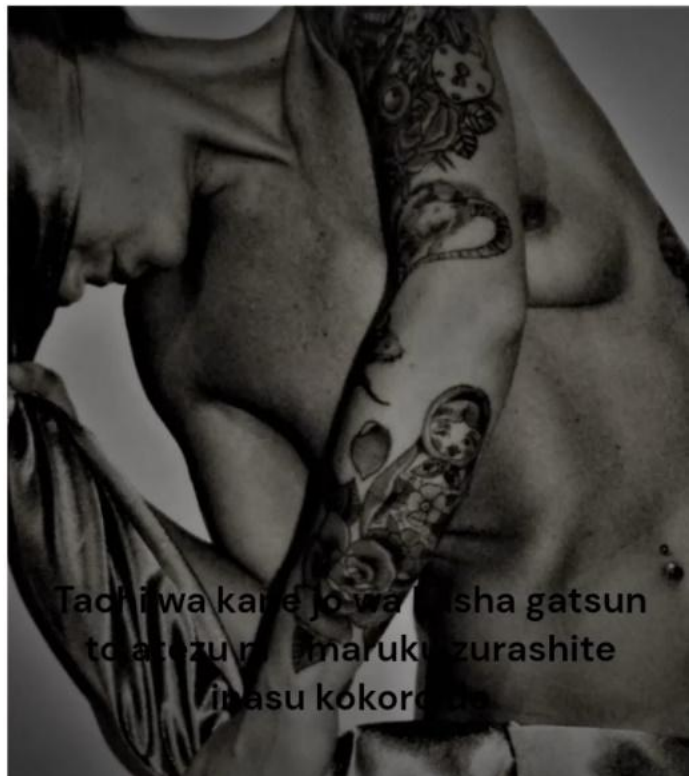


Ispirato da Koichi Hamaji (1912-1985)

Maestro di Jodo, ha lasciato un importante testo sulla teoria e la pratica di quest'arte marziale, reso in inglese come "The dignity of the Jō".

Oltre al testo del Sensei, quattro concetti legati direttamente o indirettamente al bushido (la via (道 dō) del guerriero (武士 bushi)) ne sono il basso continuo compositivo:

- bare swinging, Suburi (素振り, nudo roteare)
- bind and restrain, Shibari (縛り), legare contenendo
- shaking off the blood, Chiburi (血振るい), scuotere via il sangue
- death frenzy, Shigurui (シグルイ), frenesia di morte



Esempi d'opere singole?

PECCATA URBI

Il titolo dell'opera, in latino per entrambe le versioni (italiano ed inglese) è un omaggio a SIN CITY, graphic novel di Frank Miller, che ha ispirato significativamente anche l'impatto visivo.

Lo script è un centonamento del Salmo 22 dell'Antico Testamento, dai versi 1, 6, 14, 15, 16, 20. È presente nell'originale ebraico e nel latino della Vulgata, come forme scritte. Il voice over in inglese è basato sulla King James version, mentre quello in italiano sulla Diodati.

L'opera, concepita per il bando di Viral Human - Arte pubblica e Metaverso. Prima Esposizione Virtuale sull'isola di Venezia, è stata selezionata dalla giuria e parteciperà alle attività previste tra luglio e novembre 2023.



כלב, יחידתני.



RUIT TAMQUAM TESTA
 VIRTUS MEA,
 ET LINGUA MEA
 ADHAESIT
 FAUCIBUS MEIS: ET IN
 PULVEREM MORTIS
 DEDUXISTI ME.

טו יבש כחרש, כחי, ולי
 שח, כחזק מלל קוויזי,
 ולעפר-מות חשפתני



אני מרגיש משהו מוזר...
 או משהו מוזר...
 או משהו מוזר...

תה גח

"כי סבבני,
 כלבים: עדת מרעים,
 הקיפוני, כארי, ידי ורגלי"



כי
 עדת
 מרעים,
 הקיפוני
 כארי,

ARUIT TAMQUAM TESTA
 VIRTUS MEA,
 ET LINGUA MEA ADHAESIT
 FAUCIBUS MEIS: ET IN
 PULVEREM MORTIS
 DEDUXISTI ME.

טו כמים
נשפכתי--
והתפרדו, כל--
עצמותי: היתה
לבי,

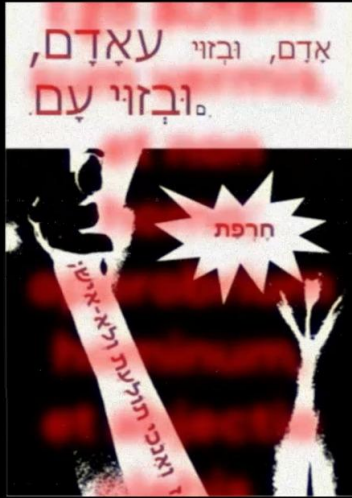


טז יב



יז כי סבבונִי,
פּלְבִים: עֵדֶת מְרַעִים,
הַקִּיפּוֹנִי; כְּאַרִי, יְדֵי וּרְגְלֵי





MiRNaTe NFT Venice Collection curated by CryptoartItalia (xmi)

created by @MiRNaTe

Peccata Urbi

owned by @MiRNaTe

music, and literature enthusiasts video snippets that combine performance art with digital and electronic elements, setting itself apart from the traditional NFT market. The NFTs' content pays homage to SIN CITY by Frank Miller, with a script adapted from Psalm 22, presented in Hebrew, Latin, and voiced over in English and Italian. These 90-second videos feature performances interspersed with multilingual lettering and eclectic voice overs, set to distinctive electronic music.

- Download QR code
- View on Etherscan
- View on IPFS
- View Metadata

activities

Activity	ETH	From	To	Transaction Date
mint		0x00...0000	MiRNaTe	14 days ago

CON PAROLE E CON MUSICA. INTERVISTA A UMBERTO FIORI

1) Sei, in Italia, una delle poche figure che ha saputo coniugare esercizio poetico, riflessione poetico-musicologica e dimensione compositivo-performativa in ambito musicale. Mi piacerebbe, se consenti un'incursione nella tua biografia, ripercorrere la genesi, e magari i momenti fondanti, di queste diverse traiettorie. Senza escludere un riferimento alla 'tua' musica: gli ascolti decisivi, le predilezioni.

Nonostante le apparenze, la poesia ha preceduto la musica nei miei interessi. A dodici anni ho cominciato a leggere i poeti contemporanei, e in particolare Montale. In seguito scribacchiavo, ma senza troppa convinzione, e ho continuato a farlo fino ai primi anni Ottanta, quando ho buttato via tutto e ho ricominciato da zero. Alla musica mi sono accostato nell'adolescenza, come molti della mia generazione: ascoltavo i Beatles, i Rolling Stones, tutto quello che si può immaginare. Più tardi ho avuto una svolta 'folk': ho scoperto –attraverso Bob Dylan - Woody Guthrie, e ho cominciato a cantare e suonare in pubblico. Non ho nessuna formazione musicale, sono un orecchiante e un autodidatta. Negli anni Settanta ho cominciato ad ascoltare anche la musica cosiddetta 'classica', da Bach a Mozart a Brahms (il mio preferito). Con gli Stormy Six sono entrato in contatto nei primi anni Settanta, quando da complessino 'beat' si stavano trasformando in un gruppo 'impegnato', sia politicamente sia musicalmente. Franco Fabbri mi fece ascoltare le canzoni del disco *L'Unità*, che parlavano del Risorgimento e della 'questione meridionale' da un punto di vista gramsciano. Le trovai molto interessanti. In quel periodo scrivevo (anonimamente) delle canzoni 'militanti' per il Movimento Studentesco, e facevo qualche concerto di musica folk, ma non professionalmente. Cominciai a collaborare da esterno con gli Stormy Six, e nel 1973 entrai stabilmente nel gruppo, insieme a Tommaso Leddi e Carlo De Martini, anche loro provenienti dal Movimento Studentesco. A quel punto la musica era la mia professione. Nel 1973 scrissi, insieme a Tommaso Leddi, alcune canzoni che sarebbero entrate nel disco *Un biglietto del tram* (1975): *Stalingrado*, *Dante Di Nanni*, *8 settembre*, *La sepoltura dei morti*, e altre ancora. Da allora ho scritto i testi di quasi tutte le canzoni del gruppo, e in parte anche alcune musiche (senza firmarle: alla SIAE ero registrato solo come paroliere). Incidemmo diversi dischi, e tenemmo centinaia di concerti in tutta Italia e poi in Europa (soprattutto Germania). Nei primi anni Ottanta (1983) gli Stormy Six si sciolsero: il clima musicale e politico era sempre più sfavorevole a quello che allora si chiamava 'rock progressivo' (Rock in Opposition era la rete di gruppi europei della quale facevamo parte). Di lì a poco cominciai a collaborare con Luca Francesconi, che si muoveva in tutt'altro ambito, quello della cosiddetta musica 'colta'. Per lui ho scritto diversi testi, tra cui due opere (*Scene* e *Ballata*, su commissione del teatro La Monnaie di Bruxelles).

2) Solo alcuni poeti possiedono un effettivo armamentario musicale: o, quantomeno, un bagaglio storico e grammaticale relativo non soltanto a storia, forme e stili della poesia, ma anche della musica. Come può impattare questo elemento, concretamente, sulla scrittura poetica? E: quando hai iniziato a scrivere saggi sulla musica, che a tutt'ora occupano una parte importante della tua produzione extra-poetica?

Come ho detto, non ho alle spalle nessuna seria formazione musicale. Mi sono fatto un'idea delle forme, dei problemi e della storia della musica grazie ai miei soci degli Stormy Six, da Carlo De Martini a Franco Fabbri, da Tommaso Leddi a Renato Rivolta, molto più competenti di me. Di sicuro le discussioni sulla musica hanno avuto un influsso sulla mia riflessione intorno alla scrittura poetica, ma non mi sento di dire quanto in generale questo possa o debba impattare in generale su altri autori. A scrivere di musica ho cominciato nei primi anni Ottanta, collaborando alla rivista "Musica/Realtà", diretta da Luigi Pestalozza. Il mio primo libro di argomento musicale, *Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan*(1) era uscito nel 1978. I miei saggi sulla musica (ma dovrei dire sulla canzone) sono stati raccolti in *Scrivere con la voce*(2) nel 2003. Mi sono occupato di Peter Gabriel, di Paolo Conte, di altri ancora. Qualche altro scritto di ispirazione musicale, ma in relazione a

poesia e letteratura (ad esempio Mallarmé e Kafka), è stato pubblicato invece nel recente volume *Il metro di Caino*(3), cui tu stesso hai fatto qui riferimento.

3) La datità e l'evidenza visibile di cose e individui sono, mi sembra, alcuni degli elementi fondanti e decisivi della tua poetica. Che ruolo gioca, invece, l'elemento sonoro (le voci degli altri, il rumore, il *soundscape*, la musica stessa)? Qual è la musica della/nella tua poesia?

Non mi pare di poter individuare un determinato *soundscape* nelle mie poesie, se non quello genericamente 'urbano'. Certo, la voce umana ha un ruolo centrale, soprattutto nei primi libri. La 'musica' della mia poesia non è tanto un fatto fonico-fonetico quanto un fatto sintattico-grammaticale. Il ritmo che sento e che seguo è quello della frase, del periodo, del discorso, con le sue aspettative, le sue esitazioni, i suoi slanci, le sue risoluzioni (in analogia con le strutture dell'armonia musicale).

4) In *Respirare il discorso. Sulla nozione di "musicalità" in poesia*(4) hai tentato un affondo, sintetico ma efficace, sul problema annoso – e ambiguo – del connotato musicale della poesia. A partire dall'esergo caproniana (apologia della purezza della musica senza testo) e via via affrontando i termini della questione, mi pare che questa possa ancora articolarsi (semplificando) tra due poli di massima. Da una parte l'idea di musicalità come 'altrove' del discorso e dei significati (tu parli di un novecentesco «primato del significante»(5)), dall'altra una declinazione più complessa, e se vogliamo responsabilizzante, del concetto di 'musica della poesia': più radicata, questa, in una piena collaborazione tra significato e ritmo-suono (Eliot), e soprattutto in una necessaria unicità individuale della 'voce' (*fonè*, ritmo, lessico, pensiero). A tuo avviso, la poesia circostante può ancora, in qualche maniera, essere inquadrata in queste due macro-categorie? Ha senso, sul fronte metodologico, porsi un problema di questo tipo?

A me pare – leggendo quello che si va scrivendo in questi anni - che il «primato del significante» sia sempre più marcato. Ma mi pare anche (a orecchio) che questo 'significante' (le parole) sia sempre meno 'musicale', non tanto perché poco gradevole, quanto perché lasciato un po' al caso, all'improvvisazione, all'approssimazione. Prosa tagliata a fettine per farne 'poesia'. Forse sarebbe utile ripartire da una riflessione elementare su che cosa sia un verso, su che differenza ci sia tra una frase ordinaria, tra una serie di parole in fila, e quello che ancora chiamiamo *verso*.

5) Un altro tuo scritto – "*Questa non è una risposta*". *L'esperienza musicale in Kafka*(6) – mi rimanda in qualche maniera alla seconda domanda. Che vi siano legati da 'invidia' (penso a un celebre titolo manganelliano(7)), da scetticismo e sospetto (Alberto Savinio, per fare un esempio. Pur essendo il suo, da compositore, un sospetto teatrale e di maniera), o da inconsapevolezza ed estraneità (il Kafka di cui tu parli), la musica per gli scrittori è quasi sempre l'altro da sé. Eppure il suo potere incantatorio, proiettivo, persino intimidatorio, non è mai in discussione («così imprigionato sono diverso da quando mi sento libero»(8), citando proprio il Kafka da te riportato). Ma serve, agli scrittori, la musica?

La musica (un attento e assiduo ascolto musicale) potrebbe servire a chi scrive per acquisire quello che si chiama genericamente *orecchio*. Ma non è garantito che succeda. Così, spesso si leggono poesie che zoppicano e stonano senza ritegno, senza alcun senso del ritmo e soprattutto della forma.

6) È possibile, oggi, una reale progettualità condivisa tra poeta e compositore, senza che vi sia – soprattutto da parte del poeta – una 'funzionalizzazione' della propria scrittura? Voglio chiederti, a tal proposito, di parlare della tua collaborazione con Luca Francesconi(9), vista la mancanza, con qualche eccezione(10), di studi specifici dedicati alla vostra esperienza. Alcuni tuoi testi, già editi, sono stati intonati musicalmente; altri, suppongo, sono stati composti appositamente in vista della loro destinazione teatral-musicale(11). Come si è sviluppato il lavoro nel corso degli anni? Che peso ha esercitato – tornando alla domanda

incipitaria – il tuo pensiero musicale? C'è stata, da parte tua, quella che tu stesso hai definito una sorta di «resistenza»(12) del poeta?

All'inizio della mia collaborazione con Luca Francesconi, come ricordavi, io mi limitavo a dare a Luca dei miei testi già pubblicati, e lui li musicava. In seguito ho cominciato a scrivere pensando a un utilizzo musicale dei miei testi (tra le altre cose, la *Ballata del rovescio del mondo*). Un ruolo di vero e proprio 'librettista' l'ho svolto soprattutto per due opere, *Scene* e *Ballata* (quest'ultima - commissionata dall'Opera di Bruxelles - basata sulla *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge). La mia idea - confortata da quanto scriveva Auden sulla sua esperienza di librettista per Stravinskij - era che il poeta che collabora con un compositore debba fare un passo indietro rispetto ai suoi standard, per ritrovare una dimensione artigianale del suo lavoro. Quello che conta, alla fine, è la musica: le parole sono solo un punto di partenza, che comunque si perde nell'ascolto, e non devono attirare troppo l'attenzione. I versi del librettista devono essere *al servizio* della riuscita teatral-musicale; la musica è la cosa principale. Quello che chiami 'il mio pensiero musicale' (sempre che esista) era del tutto fuori discussione, nel mio lavoro con Francesconi: intanto operavo in un genere che non era il mio abituale (il rock, la canzone), e poi avevo troppo rispetto per la personalità del compositore con cui collaboravo per sindacare sulle sue scelte musicali. Mi limitavo a fornire degli spunti drammaturgici e poetici, che dovevano farsi da parte di fronte alla realizzazione dell'opera.

7) Umberto Fiori e gli Stormy Six. Come scrive, un poeta, una canzone? Può scrivere, un poeta, il testo (o testo e musica) di una canzone? Certi esperimenti del dopoguerra, per quanto significativi (penso ovviamente, tra gli altri, al *Giro a vuoto* di Laura Betti, recital di canzoni su testo di poeti 'di rango'), restano isolati. Altrove permane la *vexata quaestio* di natura terminologica, che ne sussume un'altra di natura analitico-interpretativa, sul paroliere/poeta.

Tra le canzoni che ho scritto per gli Stormy Six e la mia poesia c'è un salto decisivo. Quando pensavo ai testi da cantare con il gruppo non ragionavo certo da poeta (tra l'altro non avevo pubblicato nulla) ma da *paroliere*; il mio era un lavoro artigianale, subordinato alla musica, alla resa comunicativa del pezzo. In un certo senso la si può chiamare una attività *retorica* (magari anche in senso buono): c'erano delle cose da dire (che più o meno mi appartenevano) e io cercavo di metterle in parole e musica nel modo più efficace possibile, senza troppe pretese letterarie. La poesia è tutta un'altra cosa: lì sei solo, non parli a nome di qualcuno, trovi tu quello che c'è da dire e il modo in cui dirlo, rispondi tu del risultato, rischi di persona. Non c'è un pubblico che ti applaude, un pubblico che devi stimolare, accontentare, magari provocare. Il lettore è tutto potenziale, tutto a venire.

8) Per quali vie ritieni sia auspicabile e profittevole (se credi possa esserlo) un dialogo tra ricerca musicologica e poetico-letteraria? E, complementariamente, tra poeti e musicisti? Credi, soprattutto, che una riflessione poetico-musicale possa spendersi in una forma di attualità?

Come ho detto, confrontarmi con la musica mi è servito in qualche modo nel mio lavoro di scrittura poetica; ma non me la sentirei di dire che questo sia necessario o anche solo che sia raccomandabile in generale. La collaborazione tra poeti e musicisti in Italia (ne ho scritto) non è stata molto fortunata, tranne rare eccezioni. Il contatto tra i due mondi, soprattutto da noi, è piuttosto difficile, per ragioni storiche che non c'è spazio qui per ricordare. Certo, una riflessione non superficiale sulla musica da parte dei poeti sarebbe auspicabile, ma temo che nel nostro paese risulti più difficile che in altri. L'approccio medio alla musica, anche tra le persone semicolte, è decisamente superficiale e gravato da molti luoghi comuni.

Emanuele Franceschetti

Note.

- (1) U. Fiori, *Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan: storia della canzone popolare in Usa*, Mazzotta, Milano 1978.
- (2) U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia*, Unicopli, Milano 2003.
- (3) U. Fiori, *Il metro di Caino*, Castelvecchi, Roma 2022.
- (4) In *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, pp. 87-186.
- (5) *Ivi*, p. 95.
- (6) In *Il metro di Caino*, cit., pp. 200-218.
- (7) Cfr. G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, a cura di Andrea Cortellessa, L'Orma, Roma 2014.
- (8) F. Kafka, *Diari 1910-1923*, Mondadori, Milano 1977, p. 106; il passo è citato da Fiori nel saggio menzionato alla nota 3 (p. 205).
- (9) Luca Francesconi (Milano, 1956) è un compositore, direttore d'orchestra, didatta, nonché figura attiva nell'organizzazione e diffusione della musica contemporanea. È stato allievo di Azio Corghi, Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio, di cui è stato anche assistente. Autore di musiche strumentali, vocali e teatrali, è stato insignito di numerosi premi nazionali ed internazionali. Dal 2008 al 2011 è stato direttore artistico della Biennale Musica di Venezia.
- (10) Un saggio del 2004 di Daniele Barbieri, dedicato alla 'drammatizzazione radiofonica' di una poesia di Umberto Fiori da parte di Luca Francesconi, è disponibile al link file:///C:/Users/Master/Downloads/Radio_lied_II_racconto_trasmutato.pdf.
- (11) L'elenco di tutti i lavori di Francesconi su testi di Fiori è disponibile sul sito del compositore, al link https://lucafrancesconi.com/work/?_sf_s=fiori.
- (12) In *Scrivere con la voce*, cit., p. 143.

MASSO E MISLA, DUE BAMBINI SFINITI DAL MORIR DAL RIDERE

Io e Massimo Sgorbani ci siamo conosciuti ufficialmente il 3 agosto 2002 a Costa di Casatico-Langhirano (PR), in occasione della terza edizione del palio poetico-musicale “Ermo Colle” per l’anteprima del mio melologo *Penelope. Tragicommedia lirica in un atto*. Dicevo ufficialmente perché Massimo mi aveva già ascoltata, prima di quella sera, qualche tempo prima a Roma, in una edizione del festival Romapoesia, storica istituzione della performance poetico-musicale organizzata da Nanni Balestrini e dal compositore romano-nisseno Luigi Cinque. Massimo allora abitava a Roma, era un giovane drammaturgo, ma già vincitore del prestigioso Premio Riccione (nel 2001, con *Angelo della gravità*, monologo interpretato inizialmente nientemeno che da Franco Branciaroli), che se la cavava egregiamente come sceneggiatore di film quasimonnezza e redattore di un fantasmatico Giornale del Lotto, in cui dava letteralmente i numeri (chissà se vincenti) – lavori che gli davano abbastanza da vivere nella capitale, anche se si sentiva a casa solamente a Castell’Arquato, nel piacentino. E fra Parma e Piacenza, soprattutto d’estate, era facile che ci incontrassimo dopo il suo trasferimento a Castell’Arquato e quando non a Firenze da me. A Romapoesia Massimo mi aveva ascoltata, ma non ci conoscevamo ancora, nel monomelologo che ha fatto la mia fortuna di performer negli anni novanta, *Sequenza orante*. L’amicizia e l’amore fra me e Massimo sono nate dall’attrazione irresistibile delle nostre poetiche, entrambe in pieno sboccio negli anni novanta, entrambe imperniata sulla consustanzialità fra poesia e musica. Massimo non amava gli attori. Per lui, come per me, l’opera (scritta, recitata, filmata) di Carmelo Bene era fonte centrale. Il teatro resoconto, messa in scena, rappresentazione, per lui, era il banale tabù fondamentale. Ha combattuto, anche aspramente, e fino alla fine, contro il cronachismo ruffiano del teatro attualmente in voga in Italia. Il motore della scrittura per la scena era per lui lo stesso che per un poeta: la forma fonoritmica della lingua. Quella che, a parte rare e luminose eccezioni (Federica Fracassi, che Massimo chiamava Capo), gli attori solitamente non colgono, e nemmeno i registi. Perciò per Massimo l’unica recitazione degna di tal nome era la messa in voce di certi performer in versi, la sottoscritta in particolare. Così da quel 3 agosto sono stata per venti anni la sua prima lettrice, e lui il mio primo lettore. La sua interprete solo due volte, per via della mia idiosincrasia all’imparare a memoria i testi (anche questa derivante da Carmelo Bene: il testo non si dice a memoria, si delira a smemoria) e poi del mio terrore atavico di scordarmi la battuta. Io e Massimo ci siamo influenzati a vicenda, abbiamo supportato con immenso affetto e passione i nostri lavori, insieme o vicendevolmente: per me poesia è teatro e musica, il suo teatro è poesia e musica. Eravamo un po’ gemellari un po’ complementari. Infatti abbiamo avuto anche liti furibonde. Però le liti non ci hanno mai diviso, credo perché un altro tratto distintivo in comune era l’ironia. La comicità. Massimo è stato, soprattutto agli inizi della sua carriera, un autore comico notevolissimo (*Due pezzi quasi comici*) e un cabarettista. Ecco le nostre lunghe coabitazioni erano un cabaret quotidiano. Il mio personaggio inventato da lui era Miss La Bambola (per gli intimi Mislà), ovviamente una poetessa performer dalle molte avventure. Dei due io ero il pagliaccio e lui il Pierrot, il cupo: da qui il soprannome Masso. Siamo stati due bambini perenni, narcisisti, esibizionisti. Siamo morti dal ridere. Entrambi. Dall’incontro delle nostre poetiche è nato e poi è vissuto per ventuno anni un amore fra *Korper*, in una slapstick che sublimava in continui giochi di parole e piccoli sketch l’horror esilarante della nostra epoca, la cui somma decadenza pluritrentennale si trascina oscenamente senza voler finire, una volta per tutte, anche se siamo da tempo immemore, noi boomers, bambini sfiniti. Da questa consapevolezza nasceva la tenerezza profonda e il profondo rispetto fra me e Massimo, il nostro proteggerci e sostenerci a vicenda. Melologo, estasi mistica, confessione, poesia confessionale, fiducia, nonostante tutto, nel binomio poesia e musica come catarsi ancora possibile, ancora sensata (va detto che negli ultimi anni Massimo non credeva più molto a questa funzione ancora sociale dell’arte). La mia Sexton e il suo teatro. *Causa di beatificazione* si compone di tre monologhi, il primo, la confessione di una suora convinta di essere stata stuprata da Dio e di essere perciò incinta di Dio, l’ha scritta per me e da me. L’ispirazione viene da *Sequenza orante*, il titolo combacia con quello di un mio melologo ne *Lo Dittatore Amore* (2004). E poi *Nell’ardore della nostra camera (un epicedio)*, che è nato dalla lettura di *Epicedi*, nella stessa raccolta del 2004. La drammaturgia confessionale di Massimo

Sgorbani è un'infilata di monologhi e dialoghi fra sordi, una rituale, ritmica, passionale ricerca, tanto affannosa quanto impossibile, di ritorno all'innocenza tramite – cito da *Confessione*, postilla dell'autore al volume che raccoglieva il suo *Teatro* nel 2008 per Ubulibri – il “superamento dell'io psicologico in direzione dell'io vocale”, corporeo eppure estatico. Un rituale catartico, quindi, mistico e osceno, erede del linguaggio testoriano, al netto di ogni fede e speranza ma non meno denso di carità, una carità corporea, pasoliniana. Col suo teatro Massimo ambiva innanzitutto alla messa in voce, alla musicalità della lingua teatrale, al concerto scenico (la “confessione orante”), piuttosto che alla rappresentazione. Eppure quella di Sgorbani è senz'altro una delle esperienze drammaturgiche più intensamente teatrali nel senso specifico del termine, scritte cioè per gli attori e per le regie, e molte e felici sono state le sue collaborazioni con gli attori in carne e ossa che hanno rappresentato la sua scrittura. Sono riuscita, nonostante tutto, e diretta da lui, a “recitare” la sua suora stuprata e partoriente, ancorché in un reading purtroppo mai replicato, a Salemi, in Sicilia, nel 2009. E nel 2011 abbiamo condiviso l'esperienza della scrittura, da parte mia, di un testo dall'opera di Santa Teresa di Lisieux di cui lui ha curato la regia. E poi *Arcitaliani o le 600 giornate di Salò*, che con *Spasimo*, entrambi del 2016, hanno chiuso la nostra collaborazione (ma non la nostra amicizia quotidiana). Sono stata Pappagallino, l'uccellino uccellaccio della arcitaliana fascistissima Famiglia Pampurino. Massimo ha dovuto sopportare lunghe telefonate con il mio entusiasmo per gli Psittacidi, che si faceva via via sempre più erudito fino a culminare nell'adozione di Roosevelt, la mia inseparabile alter ego. Nasce così il personaggio del pappagallino che parlando in versi (di D'Annunzio e Malaparte) scopre gli osceni altarini della famiglia borghese italiana, con il suo atavico e perenne fascismo. Pappagallino finirà accoppiato da Pampurino ma come un soprano verdiano (la più grande passione di Massimo era l'opera lirica) spirerà delirando in monologo delle sue osse cave atte al volo, dei suoi aneliti di innocenza e purezza. Comico e estatico, sarcastico e dolcissimo, spietato e generoso (con la Servetta soltanto però). Innamorato dello spavento. Masso&Misla.

Rosaria Lo Russo

Sitografia.

<https://femminafonica.bandcamp.com/album/s-p-a-s-i-m-o>

<https://livesicilia.it/causa-di-beatificazione-di-massimo-sgorbani-114/>

https://it.wikipedia.org/wiki/Massimo_Sgorbani

<https://www.rosarialorusso-poesia-performance.it/racconto-d-infanzia-reading-performance-rosaria/>

<https://www.nazioneindiana.com/2016/06/30/un-salotto-salo-pasolini-arcitaliani-massimo-sgorbani/>

Bibliografia di Massimo Sgorbani.

Teatro. Angelo della gravità (un'eresia). Tutto scorre (una fatalità). Le cose sottili nell'aria. Causa di beatificazione. Nell'ardore della nostra camera (un epicedio), ubulibri 2008.

Due pezzi quasi comici, Editoria e Spettacolo 2009.

Innamorate dello spavento. Blondi. Eva. Magda e lo spavento, Titivillius 2013.

(Con Gianfranco Pedullà) *Dopo Salò. Una trilogia teatrale sull'Italia dalla caduta di Mussolini all'avvento di Berlusconi*, Titivillius 2018.

MASSIMO GEZZI E ROBERTO ZECHINI: UN INCONTRO

Dal poemetto al poema musicale: la storia di Giovanni Antonelli, poeta pazzo, in versi e in musica

Lessi per la prima volta il nome di Giovanni Antonelli in un libro di un appassionato di storia locale, Giovanni Martinelli. Si parlava dei personaggi più o meno celebri che avevano avuto a che fare – per nascita o per storia – con la cittadina in cui sono nato e cresciuto, Sant’Elpidio a Mare. Uno di questi era un poeta anarcoide, ribelle e anticlericale, nato intorno al 1850 evidentemente nel posto sbagliato, che aveva trascorso gran parte della sua vita in carcere o in manicomio. Non si sapeva l’anno preciso della sua nascita, né dove fosse andato a morire: un mistero inestricabile avvolgeva questa figura che pure aveva lasciato tracce nella memoria di molti suoi contemporanei. In un libro collettivo intitolato *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, un’opera coordinata da uno dei più celebri scapigliati lombardi, ovvero Cletto Arrighi, Aldo Barilli per esempio lo ricorda così: «Un affamato classico l’ho conosciuto in Giovanni Antonelli, uno zingaro poeta, pieno di ingegno. Sommaruga gli aveva promesso di stampare i suoi versi. Ma egli fu arrestato e dovette esulare in quel torno di tempo»(1). Per una fortunata coincidenza, mio suocero possedeva la fotocopia di uno dei libri che Antonelli aveva pubblicato in vita: sonetti, di sapore carducciano o giustiano, con un piglio e una *verve* assolutamente autentici e originali. La scintilla scoccò: decisi che dovevo ricostruire la vicenda di questo pazzo (*Il libro di un pazzo* è il titolo dell’autobiografia che Antonelli pubblicò nel 1892), che dovevo dargli una storia e un destino. Così feci ricerche negli archivi comunali e parrocchiali, scoprii che era nato il 21 marzo 1848 ed era morto nel 1918, di polmonite, in uno dei tanti manicomi che l’avevano accolto nella sua esistenza raminga. I risultati puntuali di queste ricerche possono essere letti nella prefazione alla riedizione del *Libro di un pazzo* che Danni Antonello volle pubblicare poco prima della sua morte (Giometti&Antonello, Macerata 2016) e nella parte in prosa del mio poemetto *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli, poeta* (Casagrande, Bellinzona 2016).

Roberto Zechini, nel suo contributo speculare, ricostruisce con precisione e affetto la traiettoria delle nostre collaborazioni, ormai più che ventennali. Non spenderò altre parole, dunque, su questo punto. Mi limito solo ad aggiungere che la vicenda, la rabbia e la visionarietà di Antonelli mi ricordarono subito, sin dalle prime volte in cui incontrai questa figura, quelle di Roberto, un musicista di grande talento e sensibilità e un amico con cui avevo diviso lunghi viaggi, concerti-reading, sortite un po’ corsare in sedi istituzionali non abituate a ospitare produzioni spurie come la nostra (la Nationalbibliothek di Berna, per esempio).

Con Antonelli sapevo di aver colto nel segno: sapevo che Roberto si sarebbe violentemente appropriato delle mie parole e le avrebbe trasformate in un equivalente musicale potente. Così fu: a differenza che nelle esperienze precedenti, quando durante un concerto-reading un mio testo si incastrava felicemente in un suo pezzo già scritto (con un lavoro di improvvisazione, da parte mia, simile a quello di un musicista: con l’aiuto di Roberto riuscivo a sentire istintivamente il punto d’attacco, il respiro, i momenti in cui avrei dovuto tacere e quelli in cui avrei dovuto leggere e intervenire, senza mai disporre di un copione rigido), questa volta Zechini mi presentò una partitura estremamente dettagliata in cui parole e musica correvano parallele, senza lasciare nulla all’improvvisazione. Un vero e proprio libretto, insomma, che lui chiamava e chiama “poema musicale”.

Lo provammo la prima volta a Fermo, a casa sua. Era faticoso, per me. La sua tecnica, che usa loop sovrapposti sulla cui base Roberto suona dal vivo, mi metteva a dura prova: era un vero corpo a corpo con la figura di Antonelli trasformata in musica, movimento e ritmo, e non sempre la mia voce non attoriale e non abituata a spingere riusciva a emergere da quell’intrico di suoni. Eppure mi piaceva. Mi sentivo stimolato a far valere le parole che avevo tratto dal *Libro di un pazzo*, rielaborandole e tradendole liberamente; mi sentivo in dovere, quasi, di rendere giustizia a questa figura straordinaria e dimenticata, anche attraverso la collaborazione con una delle persone che più mi sembravano capaci – e non mi sbagliavo – di capirne l’attualità e il significato esistenziale e politico.

Così provai, e per la prima volta nella mia vita dovetti *gridare*, mentre leggevo un testo. Provai a diventare Antonelli, come se fossi un attore (un attore improvvisato e molto poco attrezzato), esattamente come Zechini aveva fatto intitolando il suo poema musicale *Io sono Antonelli*.

La prima esecuzione, nell'ambito del Premio Volponi del 2017, mi parve bellissima. Con il suo aiuto, ero riuscito a capire a fondo la partitura, a conoscerne i temi e i movimenti, che seguivano i miei (il mio poemetto è diviso in 11 capitoli in versi e altrettanti in prosa) senza mai appiattirsi sulle parole. Ero io, al contrario, a dover *inscrivere* il testo nell'organismo musicale creato da Zechini, a dover eseguire la mia parte.

L'anno successivo riproponemmo il concerto-reading a Chiasso, nell'ambito del festival "Chiassoletteraria", con un bell'interplay. Forse speravamo entrambi, con un'ingenuità ingiustificabile per la nostra età, che i programmi culturali dei comuni marchigiani (in particolare il mio, cioè quello di Antonelli) si accorgessero di questa riscoperta e di questo esperimento. Invece non è accaduto nulla, finché Zechini ha presentato il progetto a un attore fermano di grande bravura e sensibilità, Stefano De Bernardin, che è rimasto affascinato, come era successo a noi, dalla vicenda e dalla figura di Antonelli. Così sono riuscito a togliermi d'impaccio, per così dire, affidando la voce e il ruolo del poeta pazzo a un attore, che aveva tutti gli strumenti per resistere agli assalti sonori di Zechini e per interagire in modo consapevole con loro. Da allora, il concerto-reading non mi appartiene più in prima persona: ho assistito con meraviglia e stupore, purtroppo da uno schermo, [alla performance di Zechini e De Bernardin, realizzata e registrata il 27 e 28 febbraio 2021, in epoca covid, presso il Teatro dell'Iride di Petritoli, nelle Marche](#)(2). Ma quel teatro tristemente vuoto, dove il musicista e l'attore davano le spalle alla platea semicircolare, mi è sembrato sin da subito un'allegoria della vita di Antonelli: una voce *di nessuno*, per l'appunto, che pochi, durante la sua vita e dopo la sua morte, hanno saputo ascoltare e ricordare. Tra questi pochi, Roberto Zechini e io iscriviamo con orgoglio il nostro nome.

Massimo Gezzi

Note.

(1) *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, per cura di una società di letterati fra i quali A. Barilli, F. Fontana, L. Speri, O. Cima, F. Giarelli, C. Arrighi ed altri, Aliprandi, Milano 1888, 2 voll. Cito dal vol. 2, p. 33.

(2) La performance è in rete, disponibile al link:

<https://www.youtube.com/watch?v=weYaxqdgMrA&t=1660s>.

IO SONO ANTONELLI

Io sono Antonelli (exit.live, Chiasso, 2017) è un poema musicale da me scritto, arrangiato, diretto ed eseguito come compositore, chitarrista e regista. La storia del poema letterario vero e proprio risale invece al 2016, anno di pubblicazione di *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli poeta* (Casagrande, Bellinzona 2016) di Massimo Gezzi. È stato anche tradotto in forma di video-film in occasione di MPA – Marche Palcoscenico Aperto – (Petritoli, Amat 2021) con la collaborazione dell'attore Stefano De Bernardin e dello stesso Massimo Gezzi. Le prove si sono svolte lungo i due mesi precedenti l'esecuzione. Trattandosi di un atto unico ripreso in diretta non potevano essere contemplate sbavature o esitazioni. Hanno partecipato anche Maurizio Machella, responsabile delle riprese audio e video, e Danilo Cognigni, responsabile della fotografia e della grafica. La performance vera e propria si è svolta il 27 e 28 febbraio 2021 presso il Teatro dell'Iride di Petritoli (FM). Sono state realizzate 2 sessioni intere, in presa diretta. La trasmissione streaming ha raggiunto un pubblico vasto, oltre i confini nazionali, anche grazie alla diretta.

Il legame fraterno che mi lega a Massimo Gezzi risale al 2000: tramite un mio amico scrittore venimmo reciprocamente in contatto attraverso le nostre 'opere giovanili'. Massimo aveva appena vinto il Premio Montale e io stavo pubblicando il mio primo lavoro da compositore e leader, *Carla danza in un'altra Romagna* (lsdl, Fermo, 2001). Fu immediata da parte di entrambi l'intenzione di collaborare su un fronte letterario-musicale, vista la mia passione per la letteratura e la poesia e la sua per la musica. Iniziammo subito a frequentarci assiduamente, come amici di lunga data e nel giro di breve tempo concepimmo *Il mare a destra*, reading poetico-musicale basato sul libro omonimo che Massimo stava curando per i tipi di Atelier (Pavia, 2003). Scrisi e arrangiai la musica e registrammo in home-recording nel mio studio di casa. Curai io stesso il mixaggio e la post-produzione.

Da quel momento la modalità del reading ci accompagnò attraverso una lunga serie di esperienze condivise, sia in festival nazionali e internazionali sia in studio. Ma vivendo oramai lontani (a quell'epoca Massimo si trasferì a Berna a insegnare letteratura italiana all'Università mentre io iniziavo a viaggiare e suonare anche fuori dall'Europa e a insegnare improvvisazione musicale a Fermo e Senigallia), molto spesso prendevamo a pretesto una nuova produzione – che nella realtà era ancora solo auspicabile – per incontrarci e stare insieme a discutere e sperimentare. Nacquero in questo modo *L'attimo dopo*, *Bruto - In altre forme*, *Il numero dei vivi*, reading musicali derivati dagli omonimi libri di Massimo(1).

Non appena Massimo prese a ricercare sulla misteriosa figura di Giovanni Antonelli, poeta ottocentesco suo concittadino (Sant'Elpidio a mare, nelle Marche), le cose iniziarono a cambiare: lui insisteva sull'esigenza intima e urgente di licenziarsi dalla formula del reading. Avrebbe voluto tentare la stesura di un lavoro propriamente condiviso, dove testo e musica nascessero da una sola luce e come da un'unica voce. Era da tempo che io stesso reclamavo la stessa volontà e urgenza, ma non sapevo cosa Massimo ancora mi nascondesse per trasformare la cosa da possibile a necessaria. Io non conoscevo affatto né la storia né l'opera di Antonelli, dunque valutavo tutto in modo suggestivo e generico.

La sorpresa si rivelò quando Massimo mi spedì per la prima volta le bozze della prima stesura di *Uno di nessuno*: in luogo di dedica sul 'frontespizio' (la terza di copertina) era scritto *a Roberto Zechini*. Mi trovavo a Terni, in compagnia del poeta Maurizio Marotta, scomparso recentemente, e lessi il plico divorandolo con una duplice curiosità: da un lato la novità assoluta del testo e del progetto, dall'altra l'esplicito riferimento a me. Antonelli poeta, figura storicamente reale, esistita, persona vissuta nel diciannovesimo secolo, anarchico, anticlericale, a modo suo del tutto eretico, lasciava trasparire una figura assoluta, eterna, ripetibile e umana, che parlava la mia stessa lingua e – forse – perfino il mio dialetto. Massimo Gezzi, tramite la sua dedica, mi aveva messo all'angolo, chiuso in una doppia responsabilità: la cura minuziosa nell'indagine storica e letteraria di Giovanni Antonelli e la feroce onestà intellettuale con cui dovevo misurare lui come se fosse me. Non potevo concedermi nulla: ogni idea melodica, armonica, ogni arrangiamento formale, ritmico o sonoro, tutto doveva essere *sincero*, accogliendo anche quello che sulle prime poteva convincermi meno.

Da sempre l'ispirazione altro non è che l'eco dell'identità: iniziai a scrivere la musica e organizzare la regia del testo la sera stessa. Per otto mesi dedicai una porzione della giornata al poema. Proprio nello stesso periodo stavo scrivendo le musiche di *Scena rossa – Giovanna D'Arco* dei Sineglossa per Roma Europa Festival ed ero coinvolto non solo in qualità di autore delle musiche, ma anche come conduttore e direttore d'ensemble in scena, quindi interamente immerso nella prospettiva del teatro propriamente detto. Scrisi tutti i temi per paragrafi, indipendenti gli uni dagli altri: la sola certezza che avevo era quella dell' 'ouverture' di chitarra solista. È un lascito di *Giovanna Dark* (questo il titolo della mia composizione per i Sineglossa): il delfino di Francia nacque a Domrémy e io avevo scritto una suite per chitarra con tre 'note guida' nell'introduzione: per l'appunto Do, Re e Mi bemolle. Ho sempre provato una certa repulsione per la figura storica di Giovanna D'Arco – rappresentata invece divinamente dai Sineglossa durante il nostro lavoro insieme a Bracciano e a Roma – tanto che quella suite non divenne il tema guida della pièce e la tenni per me. Non appena apparve Antonelli seppi perché l'avevo scritta.

Per l'arringa iniziale di Giovanni Antonelli pensai a qualcosa di popolare e romantico, molto cantabile, che dovesse poi riproporsi identico in coda, ma con un tema diverso. Alcuni movimenti centrali (la struttura è divisa in tre capitoli principali) li scrissi per *gemmazione*, ripetendo una medesima cellula melodica che trasportai in diverse tonalità e modi. Senza dubbio il movimento più 'drammatico' è il penultimo (*A deep surface*, tratto da una mia precedente composizione, nel frattempo antologizzata tra gli 'standards' jazzistici italiani contemporanei) che si sviluppa a partire da un accordo aumentato (un accordo tipicamente carico di tensione), attraverso la messa in contrappunto di tre melodie.

Dal mio viziato punto di vista Antonelli è un'allegoria della solitudine, generata tanto dagli accadimenti drammatici che lo confinarono negli angoli più bui della vita e della Storia, quanto dalla pura affezione a un'idea, assoluta e intangibile. A rifletterci bene le cose come *la morte, la vita, la musica, il linguaggio, l'amore, la giovinezza o Dio...* proprio nel loro assoluto, non esistono o non possiamo esperirne nulla se non l'idea, appunto. Giovanni Antonelli fu completamente pervaso dalla *possibilità delle idee*: questo lo rese definitivamente e disperatamente solo. La sua figura – con le debite proporzioni – ricorda quella di Pier Paolo Pasolini, o di Friedrich Nietzsche: la cui follia incarnata è, anzitutto, una lucida scelta *politica*, quindi necessariamente *sociale*.

«Eppure in quel dolore/ da braccato, ossessionato dagli angoli/ ammuffiti della cella,/ capii che nel deviare dal comune,/ nel distaccarsi dall'abitudine/ il dolore si pietrifica e questo/ rafforza l'esistenza/ cui abbiamo rinunciato». Queste le parole che Massimo Gezzi fa pronunciare ad Antonelli all'ennesimo sopruso subito. Come si può *rinunciare* all'esistenza? Non è essa stessa la condizione entro la quale si può attuare una *rinuncia*? Allora dove, o quando si può *rinunciare*? È questa la geografia politica che Antonelli ci consegna: l'esistenza per l'Umano non può identificarsi con il nudo esistere. Perché possa definirsi *umana* l'esistenza deve essere 'accorpata' all'idea dell'esistere. Altrimenti, nonostante l'esistere, *esistenza* non è.

Massimo Gezzi, nell'introduzione al Poema Musicale, dichiara – giustamente – che Antonelli è una figura *attuale*. Io ritengo importantissima e centrale questa sua affermazione (è il motivo per cui ho pensato, scritto ed eseguito tutta la musica in chiave 'contemporanea', elettronica compresa). La solitudine di Giovanni Antonelli, incarnata e mai compiaciuta, è un'esplicita dichiarazione di guerra al *politically correct* che governa la nostra vita attuale. Seppure disperatamente, il poeta grida la sua unica rivendicazione: *essere*. Tant'è che esclama: «Umani con chi vi vende una figlia/ o una sorella, non sapete immaginare/ il dolore dei vivi./ Eppure siete nudi, iniqui automi:/ gli orpelli con cui ornate il vostro nulla/ sono di vetro.» E, poco oltre: «[...] Io sono/ l'eccentrico, l'ozioso, ed è per questo/ che ho accettato ogni incarico,/ anche quelli più infami./ Tra i monti dell'Abruzzo non tremai,/ l'orrore non mi fermò:/ travolto da un torrente, in pericolo di vita,/ vidi solo il sublime, l'imponente/ presenza delle rupi che mi inghiottivano./ E se non fosse stata la paura/ di sparire nel nulla, dimenticato da tutti...». E ancora: «Perché se l'essere consiste nell'avere,/ la pazzia è la violenza con cui sdegno/ di rassegnarmi, poiché sono, non ho,/ io sono Antonelli».

Tutti – prima o poi – riceviamo un dono. Nonostante i nostri sforzi e la nostra presunzione non sappiamo realmente da dove né da chi sia venuto. Purtroppo non siamo sempre in grado di riconoscerlo e conservarlo nella memoria col suo reale o presunto significato. Per me *Uno di nessuno* è tra questi: dono che, a sua volta, mi ha offerto tutte le melodie e le armonie capaci di tradurlo in musica e teatro.

«[...] lasciatemi l'illusione che qualcuno saprà/ veramente chi siamo, se io sono/ Antonelli e voi tutti siete me».

Roberto Zechini

Note.

(1) Cfr. *L'attimo dopo* (Sossella, Roma 2009), *Il numero dei vivi* (Donzelli, Roma 2015); nonché *In altre forme* (Transeuropa, Massa 2011), volume inclusivo di dieci poesie di Gezzi tradotte in francese e in tedesco, con allegato *Bruto*, disco di Roberto Zechini (2009).

MUSICA, POESIA E LETTERATURA. INTERVISTA A SILVIA COLASANTI

1) **Una parte importante della tua attività di compositrice è stata ed è caratterizzata dal tuo coinvolgimento con la materia poetica e letteraria in generale, tra collaborazioni strette con diverse poetesse (cito immediatamente Maria Grazia Calandrone, Patrizia Cavalli e Mariangela Gualtieri) ed espliciti interessi personali. Inizierei questo dialogo proprio dalle tue frequentazioni letterarie. Sarebbe interessante stabilire, anche andando molto indietro nel tempo, quali sono state le letture predilette nel corso degli anni e quali quelle fondamentali per la definizione della tua identità (personale e artistica).**

Andando indietro nel tempo, e quindi rivolgendo lo sguardo anche alla mia formazione, non posso non menzionare innanzitutto il mio grande interesse per i classici, dove per classici – e questo è riconoscibile anche nei miei lavori musicali – io intendo tanto Ovidio quanto Kafka; questo perché quando si parla di 'lettura dei classici' si fa riferimento ad un arco temporale molto ampio, che negli anni ho avuto modo di esplorare ed amare. Un ruolo privilegiato, in questo senso, è rivestito dalla letteratura russa, di cui mi appassiona lo scavo psicologico acuto e profondo sull'animo umano, fortemente presente anche in un'altra mia grande passione, la poesia – e qui penso a Dylan Thomas, se dovessi fare un nome. In secondo luogo ho maturato un forte interesse per il Novecento, di cui mi piace citare almeno Borges. Durante gli anni universitari ho frequentato Filosofia, il che mi ha permesso di avvicinarmi ed interessarmi anche a questo ambito, nonché di affrontare un certo tipo di saggistica, penso per esempio a *Grammatiche della creazione* di George Steiner.

2) **Giorgio Manganelli affermava in una celebre conversazione con Paolo Terni (*Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, a cura di Andrea Cortellessa, L'orma, Roma 2014): «Esiste una specifica invidia dello scrittore verso il musicista che è l'invidia di una condizione particolare che a lui sembra infinitamente più libera e più inventiva, più naturalmente fantastica [...]. Lo scrittore ha il problema di scrivere adoperando qualche cosa che si può presentare e descrivere come un significato e deve contemporaneamente liberarsi del significato» (p. 39). Cosa riguarda la specifica invidia – ammesso che esista – invece, del musicista verso lo scrittore, secondo te?**

Sebbene riconosca che la musica possa *sembrare* più libera e più inventiva se osservata dall'occhio esterno di chi si occupa di altre forme d'arte, non so dire con certezza se scrivere musica sia qualcosa di più libero rispetto a scrivere letteratura o versi. Anzi, riprendendo Giorgio Manganelli non credo di provare un'invidia verso la scrittura letteraria. Credo che il problema del significato nell'arte musicale (che utilizza un materiale non significante) si superi, almeno nella mia esperienza, attraverso l'inglobare nella musica la dimensione teatrale, ricomponendo i due sistemi (musicale e linguistico) in un tutt'uno organico. Così il senso comunicativo di musica e poesia non è rafforzato uno a scapito dell'altro, ma conquista attraverso il compromesso (o forse è meglio dire attraverso la sinergia) uno stadio nuovo. Inoltre, per ricollegarmi alla questione della, presunta, maggiore (o minore) indipendenza del musicista rispetto allo scrittore, vorrei sottolineare che la libertà, l'inventiva e la creatività, nella musica – così come in altre forme d'arte, d'altronde, e quindi anche nella scrittura – non si muovono in segno opposto rispetto al rigore, ma anzi vivono dentro (e grazie a) esso. Quindi, la libertà non è da intendere in senso arbitrario: nella mia musica non ho mai vissuto la libertà in questo modo, né ho mai vissuto come limiti il rigore, la struttura, i perimetri che la realtà impone, al contrario essi hanno sempre rappresentato una grande forma di libertà. In questo senso la libertà e il rigore sono in sinergia.

3) **La storia della musica è costellata da incontri/sinergie tra compositori e poeti – penso, tra quelle più recenti, a Giovanni Raboni e Adriano Guarnieri, Umberto Fiori e Luca Francesconi, etc. Vorrei che affrontassi le tue collaborazioni con poeti e librettisti, spiegandone i risvolti e il tipo di progettualità che ne è derivata. Spesso ti sei trovata a lavorare su testi preesistenti, già pubblicati; molto più spesso hai lavorato a stretto contatto**

con figure come Mariangela Gualtieri e Maria Grazia Calandrone, realizzando composizioni *ex novo*. Come si è sviluppato il lavoro con loro? Che tipo di dialogo si è stabilito? Che resistenze si sono verificate (se si sono verificate) durante la scrittura di un brano? Che peso ha avuto la tua formazione letteraria nel processo creativo?

Ho lavorato accanto a poeti, come Mariangela Gualtieri, Maria Grazia Calandrone, Patrizia Cavalli, e librettisti – in passato ho lavorato con Pierluigi Pieralli, regista e librettista dell'opera sulle *Metamorfosi* di Kafka - mentre adesso collaboro con Fabrizio Sinisi, che sta traendo un libretto da un testo di Erri De Luca, e con Paolo Nori. Il lavoro è stato sempre un processo di continua collaborazione e confronto, il dialogo che si è stabilito è stato sempre assolutamente proficuo, ma allo stesso tempo ho sempre voluto mantenere una parte attiva anche nel processo di elaborazione di un nuovo testo, come è accaduto con Mariangela Gualtieri per il *Requiem*, o con Maria Grazia Calandrone per *Oltre l'azzurro*. In questi casi sono intervenuta in prima persona sull'impostazione drammaturgica, senza mai perdere, naturalmente, un confronto costante con loro. Ho avuto cura di seguire anche la fase di stesura dei testi in questione, non tanto perché avessi specifiche richieste riguardanti, ad esempio, la versificazione, dal momento che l'assenza del canto mi svincolava da esigenze di questo tipo – al contrario di quanto mi succede nella lirica, dove è necessario prediligere alcuni tipi di versificazione più congeniali a certe strutture musicali. In questi testi, recitati in forma melologica, il confronto è stato proprio drammaturgico, ed è proprio sull'aspetto drammaturgico che ho concentrato le mie idee. A tal proposito, io credo che il compositore sia anche un po' drammaturgo e regista delle sue opere, perché è lui che ne gestisce i tempi: la durata di un'attesa o di un cambio di scena è stabilito dalla musica, e quindi dal compositore. La drammaturgia vive dentro la musica e di conseguenza il compositore parte da un'idea drammaturgica con cui si deve poi necessariamente confrontare chi scrive i testi.

Diverso è il discorso – diverso, ma simile – di chi come Pierluigi Pieralli o come Fabrizio Sinisi, traggono i loro libretti da testi preesistenti, ma anche lì le mie richieste sono prettamente drammaturgiche, costruire sulle visioni musicali che io ho di questi testi. C'è quindi un confronto continuo, serratissimo, che mi permette di credere moltissimo nella stretta collaborazione tra compositore e poeta/librettista perché è solo da questo confronto continuo – in cui ho trovato sempre una grande disponibilità al dialogo di tutti i nomi che ti ho fatto – ed è solo dal confronto di queste idee – della mia visione musicale e della visione poetica, letteraria o, nel caso di Pieralli registica, e drammaturgica nel caso di Sinisi – che può nascere un lavoro vero, in cui tutti si possono riconoscere, in cui non esiste priorità, non esiste qualcuno più importante di qualcun altro, ma l'opera nasce insieme.

4) Mariangela Gualtieri in un suo recente testo, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia* (Torino, Einaudi, 2022), scrive: «Lei, essa poesia, ha ritmica, ha melodia, timbro. Musica è. Tutti i poteri della musica. Tutti li ha» (p. 41). Come lavori con la materia ritmica e sonora della poesia? Per te la poesia è 'suggerione' alla quale adatti il 'discorso musicale', oppure materia oscura, polisemica (stando alla lettura di Maurice Blanchot), da interpretare?

Entrambe le cose. Ossia, da una parte la poesia è una suggestione, un punto di partenza immaginifico, un lampo di ispirazione. Ma forse questo può risultare riduttivo e superficiale. Io torno con la mia mente sempre a Monteverdi e al concetto di 'musica serva dell'orazione', ossia la musica, nel momento in cui interagisce con la parola, scaturisce da essa stessa, senza una supremazia dell'una sull'altra. La poesia è, chiaramente, anche una materia oscura che va interpretata, maturata nella mia testa fino a rendersi suono. Poi, com'è ovvio, la parola porta con sé sia un aspetto metrico, (e quindi anche ritmico) che un aspetto fonico, (e quindi anche sonoro); ma anche un aspetto di significato, e quindi di suggestione drammaturgico-musicale ancora più profonda, non soltanto formale.

5) Drammaturgia sonora senza parole. La tua musica strumentale risulta particolarmente sensibile a orientarsi su traiettorie narrative, soprattutto quando si riferisce apertamente a fatti extramusicali. Ritengo interessante sapere, in relazione ai tuoi pezzi

‘programmatici’, come questo si concretizza nel processo compositivo. Come indirizzi concretamente la tua scrittura, quando c’è un terreno ‘preparato’ da un altro testo?

Quando scrivo lavori sinfonici – o musica cameristica, anche se mi dedico meno ad essa – laddove non c’è un cantante, non c’è un canto, non c’è una parola né un melologo, amo confrontarmi con lavori che contengono, in nuce, qualcosa di teatrale, una direzionalità chiara e una storia che deve essere raccontata, in qualche modo, dai suoni. Ora, tu mi chiedi come si concretizza questa ‘narrazione senza parole’ nel processo compositivo, ma dipende da qual è il riferimento extramusicale. Un esempio è in *Cede pietati, dolor* dove, a partire da questa frase della *Medea* di Seneca da cui ho preso spunto per il titolo, nasce un lavoro che cerca di raccontare tanto la violenza di Medea quanto la sua *pietas* nell’essere madre; quindi, questa dualità fa emergere in maniera più prominente quello che definirei un ‘teatro interiore’, nel contrasto tra aree sonore più ‘taglianti’ e altre più liriche, atte a mettere in risalto la personalità dicotomica di Medea. C’è poi il *Canto di Atropo*, che è un lavoro per violino e orchestra che invece si riferisce a un ricordo, all’idea di una delle tre Parche, quella che taglia il filo della vita: in questo caso il filo a volte è rappresentato proprio dal violino solista.

6) Spesso gli argomenti dei tuoi lavori sono tratti dai miti antichi, come ben dimostrano lavori come *Cede pietati, dolor (Le anime di Medea) (2007)*, *Il canto di Atropo (2008)*, *Eccessivo è il dolor quand’egli è muto (2017)*, tratto dal *Lamento di Procrii* di Francesco Cavalli, e la trilogia operistica presentata al Festival dei Due Mondi di Spoleto, comprendente *Minotauro (2018)*, sull’omonima ballata di Friedrich Dürrenmatt, *Proserpine (2019)*, tratta da Mary Shelley, e *Arianna, Fedra, Didone (2020)*, tre monodrammi tratti dalle *Epistulae Heroidum* di Ovidio. Come concorre, secondo te, la tua musica alla (ri)definizione del mito?

Ritengo che il mito racconti in un modo paradigmatico qualcosa di profondo del nostro animo, delle nostre contraddizioni, delle nostre ombre. Un tempo, l’educazione dei sentimenti era in qualche modo affidata al mito, guardavamo dentro noi stessi attraverso le storie del mito, e credo che ancora oggi queste storie ci riguardino. Poi, naturalmente, è importante distinguere tra lavori che si sono legati ad una lettura del mito più lontana nel tempo – come nel caso di Ovidio, e qui penso al melologo di *Orfeo*, penso alle *Eroidi* – e lavori legati a ri-letture del mito – come *Proserpina* della Shelley, ma soprattutto *Minotauro*, riletto nel Novecento da Borges, da Dürrenmatt, tutte letture che contribuiscono fortemente alla rappresentazione di questo mito nella mia musica. Naturalmente il mito contiene qualcosa di arcaico, qualcosa di presente e anche una visione del futuro: io credo che il linguaggio musicale a oggi sia così, ha dentro tutta la nostra storia, ha dentro lo sguardo che abbiamo sul presente e ha dentro anche un’idea di ricerca, assimilabile ad una visione del futuro.

Valerio Sebastiani

Notizia.

Silvia Colasanti (Roma, 8 marzo 1975). Compositrice e didatta, si è formata con Azio Corghi, Pascal Dusapin, Fabio Vacchi e Wolfgang Rihm. Autrice prolifica, particolarmente incline al teatro musicale e alla musica vocale, generi nei quali ha riversato tutta la sua sensibilità letteraria. Numerose, infatti, sono state le collaborazioni con importanti scrittrici e poetesse, come Maria Grazia Calandrone, Patrizia Cavalli e Mariangela Gualtieri.

GLI AUTORI

LETTURE

RICCARDO INNOCENTI

SCRITTI SUL CINEMA

1. Films sulla poesia

I

Film rilassante *Zuppa di piselli* senza alti e bassi, temperatura ambiente. Gli spettatori non vorranno lasciare la sala, il terrore di tornare all'aria aperta costringerà il personale ai manganelli eventualmente forniti dalla produzione.

II

Film d'avanguardia che frustra ogni aspettativa. La presenza di protagonisti di bell'aspetto preoccupa lo spettatore, che vorrebbe assistere a qualche forma di degrado. Invece nel film la vita scorre senza ostacoli, racchiudendo così la contestazione e la sua contestazione. Verso la fine un'apocalisse mancata, senza tabula rasa e nuovi inizi. Questo perché le indagini di mercato hanno dimostrato che su 10 consumatori 4 sognano la fine del mondo e 6 la accoglierebbero con sollievo.

III

Film sul tucano. Il documentario non si apre nella giungla ma qui da noi occidentali. Le nuvole alludono a un gesto enorme che ci trascende e al quale partecipiamo nei quartieri residenziali, promesse di una vita schermata dalle forze sovraindividuali che ci determinano e ci angosciano. L'atmosfera, il cielo come rete di forze impercettibili. Una piscina azzurra nel settembre grigino come impermanenza del contrafforte, annegamento ma foglia che galleggia come possibilità di trovare sollievo nell'imparare a convivere con fenomeni al di là della nostra comprensione/gestione. Il negozio di pesci tropicali è il microclima, una camera iperbarica di lancio, passaggio per cambiare ambientazione. Caro tucano, questo nostro rapporto simboleggia un'armonia che ancora non sussiste. Facile simbolo fallico, allegoria di una floridezza che non ci appartiene. Un'erezione fantasmagorica. Una fica che diluvia. Un buco di culo che fa le boccucce. Oh mio tucano, sottile tenero e possente animale improbabile. Un tucano gigante iridescente che spazza via la città: nota bene non solo simbolo fallico perché il becco si apre e dentro c'è la cozza. Tucano genderfluid spettro degli infiniti possibili. Prendere le cose con le pinze. Gargantuesco tucano simbolo di un appetito apologia della genuinità delle mie paure delle mie brame della legittimità dei nostri tentativi di sottrarci al dolore vivere una felicità un po' spenta un po' iridescente. Tucano non si arrende al principio di realtà. Non buttiamo via il tucano con l'acqua sporca. Questa consapevolezza è il tucano. Miø carø amicø che confessa di essersi masturbatø guardando video delle tipe ucraine mentre in ucraina si muore di guerra è il tucano. Avere pietà di sé essere buffi e saperlo. Il confessarsi accettarsi problemattizzarsi è il tucano. Pendolare che si masturba nel bagno del treno è il tucano. Prova di sintesi di spinte contropunte l'idea che si possa avere una vita improbabile e continuare a portarla a spasso fiduciosi che il tucano sopravvive nella relazione è il tucano. La ragazza borghese che ruba da Kiko è il tucano. Voler credere nelle nostre fragili democrazie work in progress. Ragazza che ci prova, ti chiede una foto del cazzo e poi ti ghosta è il tucano. Il tucano è il boscimano in terapia. Non so dove voli il tucano, il tucano è il giaguaro.

IV

Sembrerà banale ma andrebbe fatto un film che prende sul serio la questione dei gatti. Gatto come animale domestico per antonomasia, domestico in quanto parte del decòr. Intervistare un designer italo-francese tipo il direttore di «Domus», un etologo, antropologo, egittologo, biologo comportamentale. L'appeal del gatto, il comfort del gatto. Quanti ce ne sono? Perché ci siamo fissati coi gatti? Oppure un reality tipo *Cats VS Dogs people*. Ma non è più il tempo dei reality: ora l'arte che meglio rappresenta la nostra way of life sono foto, video dei gatti. E questa non ve la spiego.

V

Film sulla poesia. Bologna. È uno studente, da qualche tempo si frequenta con una liceale di Ivrea. Le tonalità tutte sul grigio, nel fondale è endemico l'edonismo a buon mercato. Pensa che lei assomigli a un cricetino. È vero. Le strade ampie sovietiche di bolo faranno sentire un mammifero preda dei rapaci. Lui si sente preda. L'affetto di lei lo tiene su. Si chiede se la sta sfruttando, si sente in colpa perché è più grande ed è maschio e si pensa più alto di quello che è, lei è più bassa e quindi si pensa ancora più grande. Lei vuole scopare un sacco di volte a notte lui non ce la fa più a tratti. È così delicata. Un finesettimana vanno a vedere la mostra di Morandi e quando ho scritto questo testo in prima persona non mi veniva il nome Morandi. Poi l'ho riscritto. Andiamo a vedere la mostra di Morandi pensavo che la storia sentimentale fosse il contorno invece vedi? Comunque volevo che fosse una poesia tipo à la Godard, con le guardie che non ti fanno scacolare sui quadri che guardano parlano in camera ribadiscono la serialità delle nostre inconsistenti vite. Ma con il romanticismo dolente. Davvero mi penso più grosso di quello che sono e con ancora tutti i capelli. Se non ci penso ho ancora tutti i capelli e invece sono grigino come Godard. E invece ora mi ritrovo a pensare a Gaia ma soprattutto, davvero? al fatto che non capiva Morandi: come si può fare tutti quei quadri uguali così. Non le piaceva Morandi. Penso che non ci siamo più visti per questo ma ora di nuovo mi sento in colpa perché maschio? Cioè perché ora penso che penso pensavo che avevo il controllo? Ho pensato Morandi perché vorrei avere avuto il controllo? Morandi maniaco del controllo? Lei era molto forte e sembrava un mammiferino. Mi piacciono le donne molto forti. Mi piacciono gli uomini molto deboli. Mi mettono ansia gli uomini molto grandi. Mi mettono ansia gli uomini molto etero. Che fanno l'etero. Entra un uomo nella stanza se sembra omosessuale sto più tranquillo, se mi piace lo guardo. Volevo scrivere una cosa per ridere invece mi sono fatto del male ti passo a prendere che sennò mi vien voglia di fare un frontale. A quest'ora sarei potuto essere un drogato a Bologna. I miei non mi avrebbero lasciato essere un drogato. A Bologna non lo sapete ma si fa il sessantotto-settantasette. Conosco gente che vive la libertà sessuale come ve la sognate. Come un sessantotto, tutto anche gli stronzi. Sicuro anche nel sessantotto era pieno di stronzi. Tutti tonici. Comunque conosco gente queer che vive davvero una vita antagonista. Consumista. Nell'anomia. Consumatori antagonisti. Conflitto consumista. Metterebbero le bombe? Io a Bologna ho studiato un sacco perché mi sentivo in colpa, volevo che voi mi stimaste. Invece avrei potuto cullarmi in questa cosa queer antagonista. Una parte di me vorrebbe andare a bolo a regredire drogandomi o digievolgere nel queer antagonista. Sarei stato un tessuto connettivo cazzo-culo. Volevo essere bravo, un bravo bambino. Ho provato ad abnegarmi e ci sono riuscito bene perché ne avevo proprio bisogno. Prima mi sentivo come se non ci fossi o almeno se fosse per me non ci sarei forse. Avevo bisogno di sentirmi come un mammiferino che correva dai rapaci per le strade di bolo, in realtà una sola strada dal semaforo di via San Felice all'inizio di via Zamboni, lì ci giravano i condor che devi correre altrimenti zac. Allora io correvo e zampettavo su e giù sempre in Sala Borsa con quell'odore del cesso che dopo anni è sempre lo stesso. Anche a Sala Borsa stavo bene perché si stava come in stazione. E in stazione si sa ci sono i rapacidi. Ma il punto è: a bolo c'è sempre stata una vita possibile al margine della strada San Felice-Zamboni ed era la vita un po' derelitta drogata frocia che mi sarebbe piaciuta perché sarei stato libero di autodeterminarmi, come un CSO come una schizofrenia morbida e invece volevo fare senso non volevo danzare intorno all'afasia. Mi sentivo così stretto nella grossetanità-provincia che avrei voluto ballarmela via di dosso e l'ho fatto eh mica no però poi tornavo sempre sui libri perché volevo essere un bravo bambino 1 e poi 2 perché pensavo che fosse quello il modo giusto di non essere grossetano cioè non essere un depensatore o un conformista edonista 3 perché avevo paura dell'afasia. Volevo essere da bosco e da riviera poi c'è da dire che chi mi circondava scazzava duro in quel periodo e io ero circondato di persone coinquiline e mi faceva bene perché potevo sentirmi un tipo serio, camminare più veloce per andare a fanculo a studiare fino alle 23.00. Alla festa della Liberazione al Pratello incontro un mio amico mi fa ci vediamo in Piazza San Francesco io Sì prendo delle birre, lui Bella, io Bella. Arrivo in piazza cinque minuti dopo era lì in k-hole pieno, come un bovino, l'occhio bovino. Comunque è a bolo che ho iniziato a prendere sul serio la poesia. Ecco che tutto torna, riesce il tema: prima di bolo la poesia era una roba da stronzi, la facevo per conto mio. Poi bimbo serio e prendo sul serio e conosco un tipo che andava agli incontri di poesia ed era uno stronzo quindi dico fanculo la roba che scrivi fa cacare vedi come ti faccio il giro intorno mentre arranchi

testa di scemo. E io volevo solo fare gli amici quindi il succo è che ho scritto per odio. Questa competizione vissuta malissimo con gli uomini. Io vorrei fare il bravo bambino insieme ai bravi bambini. Questo dovrebbe in qualche modo conciliarsi con il fatto che sono convinto di essere più grosso di quello che sono. Oppure di essere un mammiferino che scappa dai rapaci, di esserci rimasto sorpreso e anche sollevato quando Gaia disse che forse era il caso se smettevamo di vederci perché lei era liceale a Ivrea e io a Bolo a fare il bravo bambino. A vedermi come un bravo bambino soldatino. Per fare il bravo bambino non sono andato tante volte, mi sentivo proprio virtuoso a non andare con i miei amici a Vilegis dove facevano a spadate e giocavano al medioevo. Sarebbe un finale facile dire che il mitico Morandi voleva fare il bambino serio come me cercava una forma di asceti. Anche il mio era un monachesimo, rintanarmi stare gobboni sul volumone. Quando finirà la civiltà avremo il problema dei cani. Dedicare tutti noi stessi ai cani, piccoli totem portiamo a spasso i nostri bambini. Le piante sono i nuovi cani, i cani i nuovi bambini, perenni neonati. Ci saranno cani selvatici ovunque, dopo i funghi atomici avremo paura dei cani, le bande di cani di tutte le dimensioni, i più grandi si mangeranno gli Shih Tzu, pargoli come in un alto medioevo. Quando noi saremo chiusi nelle nostre roccaforti in un nuovo monachesimo, con il terrore che sale se sento guaire nella notte. I cani rinselvatichiti, i vostri canetti. La poesia è un film sulla gente che scappa dai cani.

2. Scritti sul cinema



3. Le nuvole di Piranesi

Il temporale è su Grosseto e lo guardo dall'alto, in macchina, sulla strada panoramica di Castiglione della Pescaia. I fulmini esplodono sulla mia città, è agosto e quell'estate avrei deciso di condividere con gli altri la mia poesia. Vivo da un mese nella casa di un amico di famiglia sulla collina di Castiglione, devastata dalla trascuratezza, dai lavori di muratura lasciati a metà, l'erba alta e secca. Dalla terrazza si vedono le luci rosse dove è sepolto Calvino e più in là il mare, spesso l'Elba, sempre il Giglio, Montecristo. Nel parcheggio in cima alla collina gli eucalipti mossi dal maestrale al rallenti entravano nelle mie poesie per significare altro. Le bouganvillee nei giardini delle ville, il piromane, il fiore delle magnolie erano una metafora. Ricordo l'azzurro del cielo come una presenza idiota, l'aria ferma sotto i palazzi di tre quattro piani nella zona del tribunale di Grosseto e la morbida disperazione. Mi viene naturale il pensiero magico: stordito davanti alla camera ardente, quando è morto mio nonno, ho notato un grosso rospo appiattito da una macchina. Vicino alle case della mia ragazza e delle mie ex c'è sempre una magnolia rigogliosa. Spesso soffrono, le magnolie esposte alla tramontana sono spelacchiate. Quell'estate gli oleandri di Castiglione, fiori di cane languidi e caldi scattavano abbaiano allo scirocco. Per tenermi forte penso alle condizioni materiali. Prima ero più indulgente verso le nuvole, è facile abbandonarsi al turchese, all'arancio che urla in maremma, dilaniato sopra l'aeroporto civile e la Castiglione. Il profumo forte di fichi maturi negli orti e poi scopri che è il legno del fico flessibile dal vento ad avere un odore da coprire le pale di cactus ammontinate che marciscono al sole, mentre le vespe festeggiano la vita nel secchio dell'organico. Sforzarsi di evitare i paragoni con gli storni, non pensare che la mosca ostinata che ti annoia desideri la morte, il prato arso dal male che si soffre. Prima le erbacce escoriano l'asfalto, poi la pianta aliena sfugge al giardiniere mimetizzandosi nella siepe. Climatologia e trascendenza, il

vento fa l'amore alle spighe nei film di Malick, eucalipti danzano nel maestrale fino a spezzarsi, fino a entrare nelle mie poesie. I sabbioni di Kurosawa. I sabbioni di Pasolini. Il vento e le nuvole nell'azzurro idiota. I pini esplodono in fiamme alte a Marina di Grosseto, la cenere volteggia contro il cielo, sulle piscine delle seconde terze case. Piranesi incideva vedute di palazzi e rovine, la vita terrena e sopra, nel cielo, le nuvole: navicelle aliene, soglie, curve di livello, ordinanze, organi senza corpo, il potere trasceso, carceri, carceri d'invenzione. Incidere per dimenticare le condizioni materiali, impotenti nelle gabbie toraciche schiacciati dai cumulonembi di Piranesi, gli eucalipti, il clima, i fenomeni che ci trascendono. I cumulonembi, il respiro asmatico, la pianura che succhia la brezza dal mare se l'aria calda sale. Perché dare nomi di donna alle tempeste? Il fascino per fascisti nazisti e gli aguzzini, carcerieri per antonomasia e cosa avrà pensato Hitler. L'Uomo della paralisi passeggia nel bunker, noi inermi ad ascoltare storie di omicidi seriali, anti-vittime, il male puro che non ha paralisi, fuori dall'ombra dei cumulonembi. Sbirciare per sapere come si vive di là, nell'agonismo dei mostri e dare i nomi di donna agli uragani. Sgusciare dal trauma, i millenni a strisciare nel fango, dall'inermità, dalla paralisi. I giacigli nella pietra scavati da talloni e schiene. Le pelli, poi legno, paglia, foglie, lana e molle, materie plastiche, pendenze ottimali per il drenaggio, le superfici specchianti e i cigni di cristallo, angoli retti inox, interni Ikea pastello e allora quadri astratti nei McDonalds, il corten, i macchiaioli, il vintage, i fiori di Bach, la permacultura, le sedie di paglia. L'erba, toccare gli alpaca, la mindfulness, stringere i cristalli per scongiurare l'attacco di panico quando la metro non arriva, il bulino di Piranesi.

Notizia.

Riccardo Innocenti (Grosseto 1992) è dottorando in Filologia e letteratura italiana presso l'Università per Stranieri di Perugia. Fa parte del comitato scientifico della Fondazione Luciano Bianciardi di Grosseto ed è fra gli organizzatori del festival Poesiaeuropa. Nel 2022 ha esordito con la raccolta poetica *Lacrime di babirussa* (NEM), finalista al Premio Ceppo Pistoia Under 35.

PAOLA LORETO

ESTATI CHE

*Se è nostro destino
perdere l'equilibrio
è meglio la vita
che si consuma
e non ha memoria.
Guardarla disfarsi.
Perché il gusto più forte
è quando è stata:
la vista dell'esaudito.*

Finché ci sono le rondini
è estate, il cuore sta
da qualche parte
poggia su questi
picchi guizzanti
incastonati nel vuoto
che stride a strapiombo.

È un grido fuori e dentro.
Sono arrivate
le consanguinee.

*

Voglio una casa vecchia, sola,
coi muri forti e spessi
(gli angoli bui odorosi di fresco)
fatti coi sassi e i pastelli, rosa,
l'intonaco irregolare
che fonda la mia memoria
di un mondo che doveva venire.
C'è ombra e sole nell'orto
tavolo e sedie in pietra,
una tazza sbeccata, indispensabile.
Silenzio. Clamore
di cicale e scuri
socchiusi. Ho gli occhi aperti
nell'alta stanza quadrata
in cui nulla accade.
Guardo il tempo si arrende
e mi dice che è pieno
il mio senso
la mia immaginazione
il futuro.

*

C'era una dolcezza, la sera, all'imbrunire.
Un arrendersi all'abbraccio del buio
un lasciarsi andare. Nessun sospetto
che significasse la fine.
Tutto era attesa
rilascio cominciamento.
O forse la fine era dolce,
come una ricompensa.

*

Te la ricordi la sera
della malinconia?
Era settembre
nel bosco vivo
e calava il sole
ma c'era ancora
così tanta luce
che sembrava il giorno
non dovesse mai finire.
Erano le cose ferme
che cambiano
cadono
scaldano.
Come un ingresso in un altro
mondo un andare incontro
a tutto quello
che doveva capitare.
Un venire (qui), un accadere.
L'inizio collocato
al vero centro
della fine.
L'odore d'esser sazi
(e poi non esserlo più):
quell'amore per le cose compiute.

*

È mio l'esofago del fosso
che beve tutta questa corrente
irruente e finalmente respira.
Nel campo accanto sembra
battigia appena battuta
dall'onda, ancora bagnata
e vigilata da mille bersaglieri.
Come sono attenti e seriosi,
così zitti e ritti. Pelati,
invece, in altro luogo, i canali,
con quella morbida bambagia
che pertiene alla tosatura
dell'erba che lenta
sbiadisce in fieno.

*

È un'estate come quelle di una volta.
Il caldo non si soffre, cantano le cicale,
il verde è brillante e l'aria porta più odori
di quelli che possiamo sostenere.
Le rondini sbrigano le loro faccende
i grilli pensano alla notte
e noi aspettiamo
che questo tempo sospeso
questo tempo che promette
il mondo
non smetta prima
di averci consumati
tutti
interi
fino a quando la fine
non fa più paura
e il desiderio
non si guarda più alle spalle.

*

cosa c'è di meglio
di questo corpo arreso
al prurito del nervo
al refolo che frange i peli
al vortice nello stomaco

nel ricordo non c'è
caldo: c'è sole
c'è così tanto sole
che il bagliore
è diffuso
così diffuso
che è tutto luce
luce di futuro
di estate
di grano

nel ricordo non entra
l'acqua – l'umido
che macera
sfalda
corrompe
che toglie l'abbaglio
agli anni

*

Ci sono ore
in cui senti soltanto
il frinire delle cicale
la polvere che lascia
il sole alla radice
dei capelli
un barbaglio
sulle ciglia.

*

Non è più il colmo dell'estate
quando l'aperto spaura
e tutto può succedere
nel caos. Questo è
un angolo della terra
dove l'aria profuma
dei prodotti da scoprire
nella pacciamatura.
Qui siamo pochi
acquietati
(sommessi)
in attesa
della coda insospettata
(inattesa)
della stagione,
della fine maturata
delle cose,
di un nuovo cerchio.

*

Il mistero del bosco
d'ottobre
è grande.
Lo cerca
la luce.

*

E poi narrate
delle storie, con tante erre
nel cielo – non so a chi.
A me, certo
sempre.
Rondini.

Notizia.

Paola Loreto è nata a Bergamo e insegna Letteratura americana all'Università degli Studi di Milano. Ha pubblicato *case | spogliamenti* (Aragno 2016), *In quota* (Interlinea 2012), *La memoria del corpo* (Crocetti 2007), *Addio al decoro* (LietoColle 2006), *L'acero rosso* (Crocetti 2002), le plaquette *Spiazzi dell'acqua* e *Ascesa* (pulcinoelefante 2008 e 2018), e *Avola (Volo)* (Luciano Ragozzino, 2019), le sillogi *Conoscenza della neve (Poesia, gennaio 2012)* e *Transiti (Almanacco dello Specchio Mondadori 2009)*, oltre a una silloge di poesie sulla montagna (*Premio Benedetto Croce 2003*) e numerosi testi in rivista e in volumi collettanei. Il suo prossimo libro, *Miei lari*, sarà pubblicato da Marcos y Marcos nel 2024.

SILVIA RIGHI

DA EROTOCOMATOSE

[...]

se perdere il controllo inocula la pulsione violenta. Chi mi culla se do l'impressione che i fantasmi sbuccino la frutta con le mani, che i miei denti siano affilati come il becco di un corvo.

Picchiata, segregata,

silenzio. La fantasia sessuale come spazio sicuro per il terrore. Decido quando soffrire. Quando spaventarmi. Finalmente. Sopra di me sei un oggetto

nelle mani, legate, di un oggetto fittizio.

Ssh. Il viola che si allarga sulla fronte della mia amica d'infanzia, l'ho spinta, resistere era impossibile, magra e rosa sulla palla gonfiabile al posto mio, ed è caduta di faccia, mi avrebbero punita se non la cullavo, non sono stata io, sei scivolata, *ssh, ssh Francesca*, racconta la bugia con cui ti strico i capelli.

Silvia, vieni qui, il vecchio dell'ombrellone dietro ti guarda. La pelle gialla che sbrodola al sole. Il grasso dei muscoli evaporato e

vorrei dirti quello che faccio quando parliamo al telefono
mi tocco come vorrei tu mi toccassi,
lo fai male a volte, la penetrazione ti assorbe

e all'improvviso sei dentro.
Ti spogli così in fretta perché mi consideri una sorella
o perché mi hai vista nuda e pensi
all'imbarazzo come a un uovo rovente sotto la lingua?
Lo puoi sputare, certo.

Premermi una mano sulla bocca.

Non ho mai avuto uomini belli,
la bellezza appartiene agli specchi rivolti al soffitto non
a un culo-pancake
a mutande da uomo con le cuciture grosse come cavi.

Ti svuoterò dall'interno come un cucchiaio.
Non mi importa di essere tua nemica.

Round turn and two half hitches sostegno orizzontale clove hitch nodo parlato constrictor knot
oggetti difficili come i capelli timber hitch fessure collegare un arto a un oggetto distante cow hitch
o lark's head bocca di lupo prusik knot nodo simmetrico klemheist knot una corda chiama un'altra

corda marlinespike hitch creare punti di contatto midshipman's (Taut Line) Hitch sospensione.
Ritorni mio.

Non andartene non

oltre il confine, in un futuro opaco di viole nere, non posso seguirti
e non voglio, lo sai.

Tra dieci anni, a confrontare i bambini nati e non nati
sarai un ottimo padre come io non sarò madre,
all'orecchio, un sussurro normale, alieno
scopiamo va bene, amico, amica, i figli non nostri, mai.

Mi hai mentito. Hai osato immaginare.

Voglio che tu sappia
sei ancora qui
preghi in modi che non riesco a capire.

La camera che abbiamo costruito ha preso i tuoi colori

la mancanza non è una forma di verità
o una spinta
a volte è una radice molto azzurra
ora non esisti, voglio ancora che tu sappia
non ti ho seguito è vero, ma la polvere si poserà
non guardarmi con occhi che non mi conoscono

conosci una morte, tu, io la scomparsa

avrà la mia mano sopra i tuoi occhi
voglio che tu sappia che le pareti sono fatte di vento
e ti seguiranno
e allora incontrerai l'altra faccia della regina
la strega, allora vedrai
quanto del mio buio
appartiene alla luce.

[...]

Mi raccontano di una donna indiana che cambia faccia.

Un solo riflesso sarebbe finto.
E se esiste nell'occhio la mutazione allora l'incantesimo non esiste.

Ma se cado nello specchio e lo specchio moltiplicasse, come i funghi
sopra la pelle livida di un cadavere, allora allora

Particolari deliziosi:

le ciglia inferiori tratteggiate con l'eyeliner per l'effetto *doll*. I portagioie. Le chiusure a scatto degli orologi da taschino. Appoggiare due dita sul collo di chi desideri e sentire il suo sangue pulsarci contro. Un dente da latte custodito in una scatolina rosa. Una benda molto spessa. Il vetro soffiato. Il corniolo levigato. Un feto abortito rosso e gommoso come una caramella.

quando da piccola mormorano che sei bella

per pietà. Perché l'hanno già detto al tuo
doppio, un maschio gemello
che meraviglia siete identici
se non fosse per la sua gola di fata
per i capelli così fini
intrecciarli in una corda bianca da gettare oltre la torre
per il giunco che ha per fianchi.
Se solo amasse le donne, se solo noi zie
potessimo sfiorare quel triangolo che la camicia
azzurra azzurra
lascia esposto all'aria, alla saliva,
oh no, è tutto puro, un nipote
in fondo si ama come e più di un figlio
le zie toccano ma...

gioia e dolore di zia, vieni che ti do un bacio, maschio
erede di maschi, oh sì anche lei è bella
anche tu sei bella, ricordami, bimba
di chi è che sei la figlia?

In quanti modi una bocca umana può ferire

mordere masticare ingoiare

confessare.

[...]

A casa, ti mangerò il cuore.

dio mangia il cuore a Santa Caterina.
Il suo sposo, anche,
figlio di dio, in teoria la stessa persona, ma si parla
io credo
di un banchetto a due.

Crea in me, o dio, un cuore puro, rinnova in me uno spirito saldo
così ossessionata a ventitré anni
non pensava certo che la prendesse in parola
forse era una metafora, prendi
il mio cuore cioè
la mia volontà e sostituiscila, mio amato, con la tua.

Le apre il fianco sinistro
prende il cuore come un uovo rovente, lo prende
per portarlo con sé. Dicono che lei abbia riso
perché non si può vivere senza cuore, eppure
una cicatrice lunga e sottile come uno spago, al mattino,
le attraversava il fianco ricucito dal sogno.

A tutti disse che davvero non aveva un cuore.

Ti ricordi della zia Olga? Sei identica nei capelli, massa di capelli grezzi come il fieno, li aveva lunghi fino al culo e il marito diceva che l'aveva sposata solo per i capelli, si era innamorato di loro, diceva. La zia Olga si svegliava alle cinque del mattino per acconciarli, una crocchia grossa quanto un'altra testa umana. L'unica che usava due spilloni, pettinando, cantando, sempre più minuta sotto l'obelisco nero che oscillava tra le stanze. Secchi secchi ti dico, proprio come i tuoi, ti ci pungevi se infilavi la mano, tutto il contrario della voce, scura e tanto dolce, tu sei uguale, anche lei stregava i maschi, anche lei voleva essere cieca
pensa

è stata la prima a morire.

Notizia.

Silvia Righi (1995) vive a Milano. Sue poesie e interventi critici sono apparsi nei blog «Formavera», «Le parole e le cose», «MediumPoesia», «La Balena Bianca» e «Nuovi Argomenti», e sulla rivista «K» a cura di Nadia Terranova. Nel 2020 ha pubblicato per la casa editrice NEM la sua opera prima, *Demi-monde*, con la prefazione di Tommaso Di Dio.

GIORGIO SIRONI

CONFORTI DA VIAGGIO E DA PASSEGGIO
(1997/2023)

AVVERTENZA

Ogni inizio
è una falsa partenza

Andrebbe messo lì,
al centro della stanza.

Un bel distributore.

Di speranza.

AUTOGOL

Di certo non sarò dei più scaltri:
mi piacciono i versi degli altri

Aveva un coraggio da vendere.

Dimostrerò – diceva – che la vita
è solo un vuoto a rendere.

Consolazione ai brutti:
non si può piacere a tutti.

Da che parte stiamo andando?
(Al confine?)

Le domande (*se vi riesce*),
alla fine.

DIGIMON (O: DELL'AMBIZIONE)

Han tutti una gran brama d'ultraumano:
digievolversi, *infine*, in Meridiano.

Lo pensi e non lo dici:
molto meglio i tuoi nemici

Non solo non ti piaci: non ti *ami*!
Il cuore pieno zeppo di rottami

LICET

Ognuno avrà pure
le sue regioni.

Le sue paure.

SARAJEVO

Attorno alla città le colline.
Come in capo ai flagellati
corone di spine.

UN VIGILE (A FESTA)

Passeggia con insolita baldanza.

Nei giorni di lavoro
ha sguardi d'ordinanza.

(Dal basso)

“Signore, perché non ti riveli?”

(Dall'alto)

“Osate, osate, osate nell'alto dei cieli”

Non è mai pronto!

Per forza! Vive come uno
che non si mette in conto.

HOMBRE

Nell'ombra si muovono – fessi –
ombre dell'ombra di se stessi

EPITAFFIO (TAUTOLOGIA)

Riposa qui – finché sarà risorto
uno che – prima vivo – adesso è morto.

Un uomo roso dal dubbio
di non essere mai nato.

“Dovrò ripartire – si dice –
da dove non sono mai stato.”

AUTORITRATTO DELL'ARTISTA DA VECCHIO

In mutande, pisciandomi addosso,
rilascio interviste allo specchio.

Vien voglia di piangere. Commosso.

Nel mezzo di un discorso
in pieno sole.
Come uno che ha finito le parole.

S-CONGRESSO

All'apertura dei lavori
erano tutti lì:
puntuali disertori.

Credimi – davvero – mi rincresce
ritrovare il tuo cuore
su un banco al mercato del pesce.

Ognuno con la sua vita a nolo.
Non contano gli ammanchi,
conta il dolo.

Da qui la vista toglie il fiato, guarda:
città serrate e un cielo che impaura
di qua da quella linea lombarda
che tutto è fuorché letteratura.

Oltre, avanti e ancora oltre
senza più inutili scorte.
Oltre questo muro, questa coltre.
Lasciarsi alle spalle la morte.

Nemmeno per procura un pizzico di audacia.
Amarsi così per anni. In contumacia.

Sarà come adocchiare di primo mattino
una punta di mare passato il Turchino.

SPREGHIERA

Signore mio, ti prego, insisti:
dimmelo per tempo se non esisti

Dovesse capitare una giornata distratta,
almeno il tempo – chiedo – di aggiustarmi la cravatta.

Anche la matita questa sera è stanca:
la pagina riposa, resta bianca.

CONTRAPPASSO

Elude – esentandosene – il fisco.
Lo inchioda – senza sconti – l’ernia al disco.

A breve ne aprirà uno nuovo
poco dopo il passaggio a livello:
un altro autolavaggio del cervello.

Ostruite le valve
morì con il cuore inesplosivo.
Gli uomini che vivono a salve.

Di norma non saluta, tira dritto.
Normale quando uno ha il cuore sfitto.

EXIT

Eccoci qua – finalmente – al nodo,
tentati di appendere anche la mente al chiodo.

Nera. Così nera non s’era mai vista.
Quelli presso il ponte
sono i primi sulla lista di Caronte.

PALAZZI

Senza porte, senza finestre,
senza niente.
Come le facce rassegnate della gente.

PASSIM

Dissapori.
Un mondo senza merda.
Un mondo senza fiori.

Questione – non da poco – infida:
 Fenech Guida

AMLETICA CERTEZZA

Ormai è conclamato: mi assottiglio.
Il teschio mi sorride, gli somiglio.

Ho chiuso – non so come – il mare in un cassetto.
Al posto del pomello un rubinetto.

Tentandone una definizione:
amore sono almeno due persone.

Nel cuore ha delle crepe.
E ancora troppo buio oltre la siepe.

Lo sfalcio dei ricordi. Le chimere.
Rombo. Cielo vuoto. Stelle nere.

Sulle barricate il mio cuore in catene.
Asfalto – olio esausto – cherosene.

Notizia.

Giorgio Sironi (1973) lavora da più di venti anni con adolescenti e giovani. Pratica la scrittura breve, convinto che in poche righe si possano condensare mondi interi: poesie, filastrocche, aforismi. Alcuni suoi testi hanno visto la luce presso Pulcinoelefante, FUOCOfuochino, Gattili e Casa editrice LIBERA e SENZA IMPEGNI, su Il Sole 24 Ore e La Repubblica.

I TRADOTTI

DIECI POETI DALLA VOIVODINA

Novi Sad, *Evropska prestonica kulture*, “capitale europea della cultura”, per l’anno 2023, è una città antica, citata per la prima volta nel 1694 in occasione di quella che è considerato l’atto di fondazione ufficiale. Il 1° febbraio 1784 riceve da Maria Theresa lo *status* di *libera civitas imperialis* sotto il nome di Neopanta. In Voivodina, la regione di cui è la Capitale, all’incrocio dei tre fiumi Danubio, Tisa e Sava, hanno abitato Romani, Gepidi, Unni, Avari, popolazioni slave e germaniche, Ungheresi, Bizantini, Turchi. In questa terra dialogano, da tempi antichi, Cristiani – Ortodossi e Cattolici –, Musulmani ed Ebrei. La sua natura di città multilingue e multiculturale emerge già dal suo nome: Novi Sad in serbo-croato, romeno e ruteno, Neusatz in tedesco, Újvidék in ungherese, Nový Sad in slovacco.

Nella Banovina, il Parlamento della Voivodina, per i 120 rappresentanti eletti con sistema proporzionale sono ufficiali le seguenti lingue, di cui si garantisce servizio d’interpretariato e di traduzione: romeno, ruteno, serbo-croato (oggi, più per criteri politici che linguistici, serbo e croato), slovacco, ungherese. Ma una ventina sono le lingue e culture rappresentate oggi sul territorio, e suo presidente *pro tempore* è un ungherese, Pásztor István; e, nonostante la Serbia, di cui è provincia autonoma, non appartenga all’Unione Europea, essa è membro della ‘Assembly of European regions’.

“In Voivodina viviamo insieme, non uno accanto all’altro. Cantiamo, piangiamo e ridiamo in molte lingue. E cicapiamo. E preserviamo la nostra ricchezza linguistica e culturale”: così concludeva Snežana Gudurić – linguista e francesista dell’Università di Novi Sad, responsabile per la sua università del progetto scientifico internazionale dall’eloquente titolo *Језици и културе у времену и простору*, “Lingue e culture nello spazio e nel tempo” – uno degli incontri ospitati all’interno del ciclo “Novi Sad chiama Europa”, che l’Università di Parma organizzò lo scorso anno, da lunedì 3 a venerdì 7 ottobre 2022 (cf. <https://www.unipr.it/notizie/3-7-ottobre-ciclo-di-incontri-novi-sad-chiama-europa>): si trattò di una presentazione, in originale e in traduzione, di alcune poesie di autori della Voivodina, a riflettere sul clima multilingue e multiculturale di quello splendido territorio, testi che vengono ora riproposti in questa sede corredati da una breve nota biografica di ciascun autore.

Si ringraziano, per la consulenza nelle rispettive lingue, Olga Panić Kavgić, Erika Klaus Đurđević e Daniel Bakacsi per l’ungherese, Ana Topoljska per lo slovacco, Mihajlo Fejsa per il ruteno, Snežana Gudurić ed Erika Klaus Đurđević per il serbo-croato. Per le versioni dal romeno si assume ogni responsabilità diretta l’estensore di questa breve nota introduttiva.

Davide Astori – Snežana Gudurić()*

Nota.

(*)All’interno di un impianto e di una riflessione contestuale condivisi, a Snežana Gudurić va attribuita la scelta dei testi e la stesura dei brevi profili bio-bibliografici dei loro autori, a Davide Astori la realizzazione della breve introduzione e la resa in italiano delle poesie.



Slavco Almăjan (1940, Orešac) dopo il diploma al liceo a Vršac e la laurea in lettere alla Facoltà di Filosofia di Novi Sad, ha insegnato letteratura e arte alternativa. Ha lavorato come giornalista e poi redattore a Radio Novi Sad e Televizija Novi Sad, è stato caporedattore della casa editrice „Libertatea“, presidente della Društva za rumunski jezik i književnost (Società di Lingua e Letteratura Romena), presidente della Društva književnika Vojvodin (Società degli Scrittori della Voivodina). Membro dell’Associazione degli scrittori della Serbia, dell’Associazione degli scrittori della Romania, dell’Accademia internazionale delle arti ‘Mihaj Eminescu’ di Krajiva, vincitore di numerosi importanti premi nel Paese e all’estero, insignito del titolo di *Ambasador poezije* (Ambasciatore della Poesia), ha vinto numerosi premi ed è stato incluso nella *Antologija evropskog modernog pesništva XX veka* (Antologia della poesia moderna europea del XX secolo) e nell’Antologia della poesia mondiale contemporanea. È stato tradotto in diverse lingue: serbo, ungherese, slovacco, ruteno, inglese, francese, italiano, spagnolo, svedese, turco, albanese, polacco. Vive a Novi Sad.

Vremea nebunilor și a lamuririlor

Și ce gură grozavă are omul zise uliul obosit de zbor
Să-i aruncăm un ou când va căsca zise nevasta uliului

Era într-adevăr vremea nebuniilor și a lămuririlor
Și era firesc să rîdem de înțelepciunea celor două păsări

Cu un singur cuvînt ar putea să ne spargă oul zise uliul
Cu un singur cuvînt ar putea să ne mănînce cuibul zise ulia

De nicăieri veni un vînt puternic și copacul se despică

Vezi ce nenorocire a trecut peste capul nostru de pasăre zise uliul
Văa zise ulia renunțînd la retorica zborului.

Il tempo delle follie e dei chiarimenti

Ma che bocca grande ha quell’uomo, disse il gufo stanco del volo
Gettiamogli un uovo quando sbadiglia, disse la moglie del gufo

Era invero il tempo delle follie e dei chiarimenti
Ed era naturale ridere della saggezza di quei due uccelli

Con una sola parola potrebbe romperci l'uovo, disse il gufo
Con una sola parola potrebbe mangiarci il nido, disse la gufa

Dal nulla venne un vento forte e l'albero si spezza

Guarda che sfortuna è capitata sulla nostra testa di uccelli, disse il gufo
Ahimè, disse la gufa, rinunciando alla retorica del volo.

*

Criza traducerii

Cum să traducem tăcerea peștelui
Cum să traducem încolțirea grîului
Să întrebăm apa și să-ntrebăm pămîntul
Ei sînt traducătorii peștelui și ai grîului

Cum să traducem odihna imposibilă a pietrelor
Cum să traducem interspațil de pe linia vieții
Să întrebăm pietrele
Să întrebăm pulsul auster.

La crisi della traduzione

Come traduciamo il silenzio del pesce
Come traduciamo il germogliare del grano
Chiediamolo all'acqua e chiediamolo alla terra
Sono loro i traduttori del pesce e del grano

Come traduciamo il riposo impossibile delle pietre
Come traduciamo l'intercapedine sulla linea della vita
Chiediamolo alle pietre
Chiediamolo al polso austero.

Ileana Ursa Nenadić (1954, Zrenjanin – 2021, Novi Sad) ha tradotto in romeno poeti serbi contemporanei, così come la poesia moderna delle minoranze nazionali in Voivodina. Insieme a Milan Nenadić ha tradotto in serbo Mihaj Eminescu. Ha scritto un'Antologia bilingue di poesia romena contemporanea e un'Antologia bilingue di leggende e fiabe dei Romeni della Voivodina e la raccolta *Pisci na granici* (Scrittori al confine). Ha curato la rivista bilingue per la letteratura e la cultura *Oglinda* (Lo specchio) ed è stata membro del comitato editoriale dell'antologia multilingue *Most* (Il ponte). Ha pubblicato libri di poesia in rumeno e serbo. Le sue poesie sono state tradotte in italiano, inglese, francese e svedese. È presente in numerose antologie e raccolte di poesie ed ha ricevuto molti riconoscimenti. In collaborazione con il programma „Europa creativa“ ha tradotto, nell'ambito del tema „Alienazione e identità nella letteratura europea contemporanea“, il libro *Dečji krstaški rat* (La Crociata dei bambini).

Unde ești?

Unde ești
cînd cîmpii mei aprinși
aleargă în brațele vîntului
și cînd cîntecul
îți modelează chipul
în lutul uitat din inimă?

Unde ești
cînd te caut prin ponoare
și în frunzele sălciilor?

Unde ești?

Unde?

Dove sei?

Dove sei
quando i miei campi in fiamme
corrono fra le braccia del vento
e quando il canto
ti modella il viso
nell'argilla dimenticata del cuore?

Dove sei
quando ti cerco fra le pozzanghere
e nelle foglie dei salici?

Dove sei?

Dove?

*

Inima – o sală de așteptare

Presimt că într-o bună zi
inima noastră va fi o sală de așteptare,
plină de ziare vechi
și povești de demult.
Presimt că nu vom mai împlети raze de soare
și că nu vom mai rîde
și nu vom mai plînge.
Că vom renunța la gîndul unui dans
fără de capăt.

Il cuore – una sala d'aspetto

Ho il presentimento che un bel giorno
il nostro cuore sarà una sala d'aspetto,

piena di giornali vecchi
e di racconti di tanto tempo fa.
Ho il presentimento che non tesseremo più raggi di sole
e che non rideremo più
e non piangeremo più.
Che rinunceremo al pensiero di un ballo
senza una fine.

*

Uneori

Nu pot crede că am rămas
și pe mai departe imaculată
ca o oglindă
și că noile versuri
pe care le descopăr acum
constituie scheletul unei mari
și zadarnice iubiri.

Simt însă cum, grea și seacă,
mă cheamă uneori tăcerea
înveșmântată-n cântec.

A volte

Non posso credere che sono rimasta
e per di più immacolata
come uno specchio
e che i versi nuovi
che scopro ora
costituiscono lo scheletro di un grande
e vano amore.

Ancora sento come, pesante e secco,
mi chiama a volte il silenzio
travestito da canto.

Nady Gavryil (Надь Г. Гавриїл –1913, Stary Verbas – 1983, Kotsur), autore di narrativa, linguista, operatore educativo e operatore sociale e culturale, terminata la scuola elementare e le otto classi del Real Gymnasium di Stato a Verbash si laurea nel 1936 presso la Facoltà di Filosofia di Belgrado in Lingua serba sulla lingua slava antica e Storia della letteratura jugoslava sulla teoria della letteratura. Gli studi gli permettono di venire in contatto con importanti linguisti dei primi decenni del XX secolo, da A.D. Dulychenko a A. Belych, da P. Gyordych a S.M. Kulbakin a R. Koshutyach. Le sue opere linguistiche sono raccolte in due volumi: *Лингвистични статі й розправи* (Articoli e discussioni linguistiche, 1983) e *Прилоги до історії руського язика* (Appendici alla storia della lingua russa, 1988, postumo). È stato direttore e professore del primo ginnasio russo dopo la seconda guerra mondiale. Alla scuola elementare di Kotsur, dove ha trascorso la gran parte della sua vita lavorativa (1954-1979), ha insegnato il russo, il serbo-croato e il tedesco. Ha scritto poesie a partire dagli anni Trenta, ma la sua raccolta poetica *Триска (Triska)* è

stata pubblicata postuma nel 2007. È stato deputato all'Assemblea costituente della Repubblica Federale Democratica di Jugoslavia.

Глоса

*За дньох младих дом я славел
и Руснацох любел своїх –
їм у писньох любов глашел
и любени бул я од нїх.
Г. Костельник*

Я вше цихо ... и вше давел
свойо чувства цепли, щире;
док сом кедиш полни вири
за дньох младих дом я славел.

Од малючка братох моїх
я од шерца почитовал;
дзе мож було я ратовал
и Руснацох любел своїх.

На цудзе сом ше не лашел
гоч не знам цо “вельке” мали;
а лем своїм бил в кимвали,
їм у писньох любов глашел.

Та и нешка братох родних
зоз еднаким жаром любим.
През жаданя, дараз же бим
И любени бул я од нїх.

Glossa

*Nei giorni della giovinezza ho lodato casa,
e ho amato i miei ruteni –
nelle mie canzoni, ho dichiarato loro il mio amore,
e da loro sono stato amato.
G. Kostel`nik*

Stavo sempre in silenzio... e smorzavo
i miei sentimenti puri e sinceri;
mentre una volta ero pieno di fede,
elogiavo la casa nei giorni della giovinezza.

Fin dall'infanzia i miei fratelli
ho stimato dal cuore;
ovunque potevo ho combattuto
e ho amato i miei ruteni.

Non ho ancora scoperto le meraviglie
né so cosa significhi la grandezza;
io solo suonavo i cembali,

nelle mie canzoni, ho dichiarato loro il mio amore.

E anche adesso amo i miei cari fratelli,
con lo stesso fervore.
Senza il desiderio di dovere
essere amato da loro allo stesso modo.

*

Привит

Руски народзе зоз Бачки и Срима,
мойо це шерцо у шлебоди вита!
Най ци робота од тераз розквита
и най це здраве у живоце трима!

Знаюци же ци – браца истей креви
од Татрох по Урал – през цалу Русию,
од Владивостока та през Сибирию –
там дзе Киев, Москва и шум жимней Неви, –

жадам да це далей, з братами дзе Варшава,
Београд, София, Прага, Братислава –
Дума Славянства вше трима узрета:

дума єдинства, братства и любви;
же биш бул од тераз за вики готови
уживац у мире добра того швета.

Saluto

Popolo ruteno di Bačka e Srem,
il mio cuore ti saluta in libertà!
Possa il tuo lavoro fiorire ora
e possa tu vivere in buona salute!

Sapendo questo, i fratelli dello stesso sangue
dai Tatra agli Urali – attraverso tutta la Russia,
da Vladivostok e passando per la Siberia –
dove risiedono Kyiv, Mosca e il fragore della Neva –

questo voglio, con i fratelli, dove sono Varsavia,
Belgrado, Sofia, Praga, Bratislava –
sempre esiste l'idea dell'unità slava:

l'idea di unità, fratellanza e amore;
così che tu sia sempre pronto
a godere della bontà di questo mondo in pace.

Kovach, Mykhailo (Ковач, Михайло – pseudonimi: Задунайов *Zadunayov*, Иринка Калінова *Irynka Kalinova*, Яни Мальовани *Yani Malyovany*, Дідо заградкар *Dido Zahradkar*, Кирил Пета *Kyryll Peta*, 1909, Shyd - 2005, Novi Sad) insegnante, scrittore, poeta, giornalista, editore e operatore culturale tra i ruteni (e gli ucraini). Dopo essersi diplomato alla scuola di formazione per insegnanti a Kryzhevtsi (1929), Kovach ha insegnato in diverse scuole, fra cui una a Ruski Kerestur, e nei decenni successivi alla Seconda guerra mondiale ha scritto molti libri di testo per le scuole rutene. Negli anni Venti e Trenta è stato fra i principali attivisti della Società Nazionale Rutena per l'Educazione, dell'Unione degli scolari ruteni ed è stato editore (1937-1941) della rivista per bambini *Naša zahradka* (Il nostro cortile). I critici contemporanei ritengono che Kovač abbia posto le basi della letteratura rutena e che le sue opere rappresentino 'essenza stessa dell'anima poetica rutena: nelle raccolte di poesie *Мой швет* (Il mio mondo, 1964), *Шветла вечарово* (La luce della sera 1985) e *Я дуб червоточни* (Io sono la quercia d'assenzio, 1989), egli ha descritto la poesia tradizionale del suo popolo del passato e del presente, e talvolta usa toni moralistici e didattici. Kovach ha scritto anche racconti e oltre duecento poesie per bambini, nonché è celebre anche per la sua attività di drammaturgo. In collaborazione con Štefan Gudak ha scritto il romanzo *Гриць Бандурик Gric Bandurik*, che racconta del destino di un semplice ruteno durante la seconda guerra mondiale. Kovač ha dedicato *Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості* (Diaspora ucraina: figure letterarie, opere, informazioni biobibliografiche, 1992) alla storia dei suoi antenati. Le sue opere sono state tradotte in lingua serbo-croata, slovena, macedone, ungherese, rumena, slovacca, ucraina, russa ed esperanto.

Руснакова мац

Руснака мац на швет дала на полю,
на паньским полю у мукох и болю.
Широки ліст коравого лопуха
бул Руснакови як перша пелюха,
а слизи мацери цо з оч капкали
купка перша Руснакови постали ...
Док под німа крев червена стидала,
кед слунко шедло и вона дихац престала.
Роки як птахи, ластовки мили,
чарни и били,
под стреху панову
чи под слугову
днюю-ноцюю,
а вец ше до ведна збераю
и до крайох незнаних летаю ...

Вироснул и Руснак у газди на бразди,
зоз ней ше не одліплює,
вон ше не лама кед витор задує,
лем до кореня нізко ше згина,
и вше кед жатва придзе, кед слунко припече
мацер свою спомина ...

La madre rutena

Una madre partorì un ruteno nei campi,
nei campi del padrone, tra stenti e dolori.
Le foglie larghe della ninfea
furono i primi vestiti del ruteno,
e le lacrime della madre che scorrevano dai suoi occhi
per il ruteno divennero il primo bagno...
Mentre sotto di loro il sangue cremisi coagulava,
come il sole tramontava e lei smetteva
di respirare.
Anni come uccelli, come care rondini,
bianchi e neri,
sotto il tetto del padrone
o del servo,
trascorrono giorni e notti,
e poi si mettono insieme
e volano in terre sconosciute ...

Il ruteno è cresciuto alle redini del padrone,
non lo lascia mai,
non si spezza quando il vento soffia forte,
solo si china fino alle radici,
e ogni volta che arriva il raccolto, quando il sole splende,
ricorda sua madre...

*

Я дуб червоточни

Я дуб червоточни,
хторого хто зна хто
и хто зна кеди
ту на тей глухей гори
посадзел,
же би ше на слунку сушел,
зоз хмарох воду пил,
з витром правоцел
и вадзел ...

Я дуб червоточни,
и хто зна кеди
зоз пняка мойого
з часом зубатим
спилі,
главу немудру
ведно зоз целом вистатим
на лоно мацери жеми
схилі ...

Я не знам хто зоз стебла
конари мойо сухи
орубовац будзе
и цо од стебла того

червоточного
за добро других годни
хасновац людзе ...
Але знам же голем еден хасен
будзе од того мойого
длугорочного
животногo труда:
будзе то огонь од тих конарох,
на хторих людзе, кед жима сцишне,
здревнети руки,
а може и шерцо свойо,
зогривац буду.

Io sono la quercia di assenzio

Io sono la quercia di assenzio,
nessuno sa di chi,
e nessuno sa quando
mi ha piantato
su quella montagna silenziosa,
per appassire al sole,
per bere acqua dalle nuvole,
per stare dritta in piedi contro il vento,
e per combatterlo...

Io sono la quercia di assenzio,
e nessuno sa quando
dal mio tronco d'albero
con la sega seghettata del tempo
sarà tagliata
la mia testa insipiente
e insieme al corpo stanco
sarà posta
sul grembo della Madre Terra...

Non so chi dal mio tronco
i miei rami secchi
taglierà
e cosa proprio da quel tronco
della quercia di assenzio
per il bene degli altri
sarà usato dalla gente...
Ma io so almeno un uso
di quel
durevole
mio lavoro:
ci sarà fuoco di questi rami,
su cui la gente, quando viene l'inverno,
le mani fredde
e forse anche i cuori
può scaldare.

Miroslav “Mika” Antić (Mokrin, 1932 – Novi Sad, 1986) è stato un poeta, sceneggiatore e regista cinematografico jugoslavo. Oltre alla letteratura si è occupato di pittura, giornalismo e cinema. È stato direttore a Belgrado dei giornali *Ritam* (Ritmo) e *Dnevnik* (Il Quotidiano) e a Novi Sad di *Mlado pokolenje* (Giovane generazione). Ha scritto le sue prime poesie all'età di sedici anni, e ha pubblicato la sua prima raccolta, "Detto per la primavera", nel 1950. Ha studiato a Belgrado presso la Facoltà di Filosofia. Ha vissuto a Pančevo e Novi Sad. Prima di diventare un poeta famoso, è stato marinaio e ha lavorato in un teatro di marionette. Lo ricordiamo come direttore almeno dei film *Doručak sa đavolom* (Colazione con il diavolo, 1971)", *Sveti pesak* (Sabbia santa, 1968), *Široko je lišće* (Le foglie sono larghe, 1981). Per il suo funerale chiese che venisse letta *Бесмртна песма* e suonata la canzone romanì *Pira mande korkoro*. Il Centro Culturale di Novi Sad, sotto gli auspici dell'Assemblea Comunale della città, organizza ogni anno dal 2008, il 14 marzo, l'evento culturale « Antićevi dani » (I giorni di Antić), come ringraziamento per il contributo che Antić ha dato alla cultura e all'arte di Novi Sad.

Besmrtna pesma

Ako ti jave: umro sam,
a bio sam ti drag,
onda će u tebi
odjednom nešto posiveti.
Na trepavici magla.
Na usni pepeljast trag.
Da li si uopšte ponekad
mislio šta znači živeti?

Ako ti jave: umro sam
evo šta će biti.
Hiljadu šarenih riba
lepršaće mi kroz oko.
I zemlja će me skriti.
I korov će me skriti.
A ja ću za to vreme
leteti visoko...
Visoko.
Zar misliš da moja ruka,
koleno,
ili glava
može da bude sutra
koren breze
il' trava?

Ako ti jave: umro sam,
ne veruj
to ne umem.
Na ovu zemlju sam svratio
da ti namignem malo.
Da za mnom ostane nešto
kao lepršav trag.
I zato: ne budi tužan.
Toliko mi je stalo

da ostanem u tebi
budalast i čudno drag.

Noću,
kad gledaš u nebo,
i ti namigni meni.
Neka to bude tajna.
Uprkos danima sivim
kad vidiš neku kometu
da nebo zarumeni,
upamti: to ja još uvek
šašav letim, i živim.

Canto immortale

Se ti dicono: sono morto,
e ti sono stato caro,
allora in te
qualcosa improvvisamente ingrigrirà.
Nebbia sulle ciglia.
Una traccia di cenere sul labbro.
Hai mai pensato
cosa vuol dire vivere?

Se ti dicono: sono morto,
ecco cosa accadrà.
Mille pesci colorati
trasvoleranno per gli occhi.
Anche la terra mi nasconderà.
Anche le erbacce mi nasconderanno.
E intanto io
volerò in alto...
In alto.
Pensi che la mia mano,
il mio ginocchio,
o la testa
potranno domani diventare
la radice di una betulla
o un filo d'erba?

Se ti dicono: sono morto,
non crederci,
non so farlo.
Sono venuto su questa terra
per ammiccarti un poco.
Per lasciare indietro qualcosa di me
come una scia svolazzante.
E, quindi, non essere triste.
È così importante per me
restare in te
follemente e stranamente caro.

Di notte,

quando guardi il cielo,
ammiccami anche tu.
Che sia il nostro segreto.
Nonostante i giorni grigi,
quando vedi una cometa
colorare il cielo di rosso,
ricorda: io ancora
volo come uno sciocco, e vivo.

Dorđe Balašević, cantautore, poeta e attore, è stato membro del gruppo 'Žetva' (Raccolto), a cui si è unito nel 1977, e ha fondato, l'anno successivo, 'Rani mraz' (Prima brina), con il quale si è esibito al festival di Opatija con la canzone *Prva ljubav* (Primo amore); e solo nel 1982 ha iniziato la sua carriera da solista. Ha pubblicato 14 album. Ha recitato in diverse serie televisive, per le quali ha anche scritto la musica. Nato l'11 maggio 1953 a Koprivnica, è cresciuto a Novi Sad. Ha lasciato il liceo in terza elementare, ma è riuscito a diplomarsi come studente part-time e ha superato l'esame di ammissione per gli studi di geografia. Non si è mai laureato. La sua canzone *Računajte na nas* (Contate su di noi) ha rappresentato una sorta di inno per la sua generazione. Đorđe Balašević è autore di due romanzi: *Tri posleratna druga* (Tre compagni del dopoguerra, 1991) e *Jedan od onih života* (Una di quelle vite, 1997), e i testi delle poesie sono raccolti nella raccolta *Poezija noci* (Poesia di notte). Ha anche diretto il film *Kao rani mraz* (Come la prima brina), per il quale ha anche scritto la musica.

Čaletova pesma

Ne pitaj me nikad više
Zašto neven ne miriše
Ne sećam se, to je priča duga
Ne pitaj me, tu pred svima
Šta to na dnu čaše ima
Ne pitaj me nikad, zašto cugam

Bolje da šešir nemam
Pod njime đavo drema
Sneva i izvoljeva, đavo mi je kriv

Budi me u zlo doba
Za njega red ne važi
On mora sve da proba
To đavo vino traži
Ne pijem – što uživam
Nit' što mi dobro stoji
Pijem da njega napojim.

Ne pitaj me, ne znam kasti
'Di će koja zvezda pasti
'Di će pasti dugme s mog kaputa
Ne pitaj me, što na kraju
Svi kerovi za mnom laju
Ne pitaj me nikad, zašto lutam

Bolje da šešir nemam
Pod njime đavo drema
Sneva i izvoljeva, đavo mi je kriv

Budi me u zlo doba
Za njega red ne važi
On mora sve da proba
To đavo mesto traži
Ne lutam – što uživam
Nit' miris druma volim
Lutam da njega umorim

Ne pitaj me, dal' je zima
Dok po rosi s ciganima
Brilijante za kravatu biram
Ne pitaj me, zašto ptice
Ne sleću na svake žice
Ne pitaj me nikad, zašto sviram

Bolje da šešir nemam
Pod njime đavo drema
Sneva i izvoljeva, đavo mi je kriv

Budi me u zlo doba
Za njega red ne važi
On mora sve da proba
To đavo pesmu traži
Ne, ne sviram što uživam
Nije to pesma prava
Sviram da njega uspavam

La canzone del mio vecchio

Non chiedermi mai più
Perché la calendula non ha odore
Non ricordo, è una storia lunga
Non chiedermi, proprio davanti a tutti,
Cosa c'è in fondo al bicchiere
Non chiedermi mai perché bevo

Meglio per me sarebbe non avere un cappello
Sotto il quale sonnecchia il diavolo,
Sogna e decide, è del diavolo la colpa.

Mi sveglia nei momenti difficili
Per lui la legge non vale
Deve provare tutto
Il vino è il diavolo che lo cerca
Io non bevo perché mi piace
Né perché mi fa star bene
Bevo per ubriacare lui

Non chiedermi, non so dirtelo

Dove cadrà ogni stella
Dove cadrà il bottone del mio cappotto
Non chiedermi perché, alla fine
Tutti i cani mi abbaiano dietro
Non chiedermi mai perché vago senza meta

Meglio per me sarebbe non avere un cappello
Sotto il quale sonnecchia il diavolo,
Sogna e decide, è del diavolo la colpa.

Mi sveglia nei momenti difficili
Per lui la legge non vale
Deve provare tutto
È il diavolo a cercare un posto
Io non giro a zozzo perché mi piace
Né amo il profumo della strada
Vado in giro per stancare lui

Non chiedermi se è inverno
Mentre nella rugiada con gli zingari
Scelgo diamanti per la mia cravatta
Non chiedermi perché gli uccelli
Non si posano su ogni filo
Non chiedermi mai perché suono

Meglio per me sarebbe non avere un cappello
Sotto il quale sonnecchia il diavolo,
Sogna e decide, è del diavolo la colpa.

Mi sveglia nei momenti difficili
Per lui la legge non vale
Deve provare tutto
È il diavolo che cerca una canzone
No, non suono perché mi piace
Questa non è una canzone vera
Suono per farlo addormentare

Paljo Bohuš (all'anagrafe Pavel Sabo, 1921–1997) è stato uno dei principali poeti della minoranza slovacca in Jugoslavia e un famoso saggista. Diplomato al liceo di Bački Petrovac, ha studiato medicina prima a Szeged, poi a Bratislava, dove si è laureato nel 1950. All'inizio ha lavorato come medico in Slovacchia, per dornare nel 1955 in Jugoslavia ed esercitare la professione a Surdulica, Sokobanja e Nova Varoš fino al 1973, quando si è ritirato e si è trasferito nella sua città natale. Ha pubblicato le sue prime poesie nel 1939, e la sua prima raccolta, *Život a brázdy* appare nel 1943. Il periodo più fruttuoso dell'attività creativa di Bohuš sono sicuramente gli anni Settanta del XX secolo, quando pubblica le raccolte *Predsa koľaj* (1971), *Hviezdne proso* (1972), *Časom odšíme* (1974), *Život unapred doživotan* (1977); dopo di allora appariranno altri cinque volumi. Nel 1984, Bohuš ha ricevuto un premio alla carriera dalla Società degli Scrittori della Voivodina, che ha lui ha intitolato il premio della sezione slovacca per il miglior libro in lingua slovacca.

Životom oprstenkovaní

Zvedel som
ako je chrobákovi na špendlíku
za živa,
keď nôžkami len vesluje
a nemôže sa vrátiť
do života
ani do smrti
ujst'.

Kúsadlá chrobák otvára,
akoby v nemej reči,
no argumenty drobulinké
nedôjdu ani
k špendlíkovej hlave,
z chrobáčich monológov
nehodno písať
memoáre.

Deň každý prepichne nás
iným strachom
a žieravinou starostí
nás poleje,
lež noc nás neokúpe
v zabudnutí.
Sláčikom zúfania na hrdle
vždy iná pochybnosť
nám hudie.

Tak ako vtáci oprstenkovaní
okovami
a ako kone opatrení
zubadlami,
tak ako chrobák prepichnutí,
tak obdarení výrečnosťou,
tiež nôžkami veslujeme.
Nemožno sa nám do života
vrátiť,
ani do smrti
ujst'.

Dobre je ležať len
a z okovnáka pochabostí
hasiť smäd,
keď skákať nemožno,
preskočiť rozum
špendlíkovej hlavy.

Dobre je prijať bodnutia
bez rozruchu
a pohnutia.

Incatenata alla vita

Ho imparato
come un insetto vivo
su uno spillo,
quando rema solo con le gambe,
non può tornare
alla vita,
né fuggire
alla morte.

Lo scarabeo apre le fauci
come in un discorso muto,
ma i suoi piccoli argomenti
non raggiungono
nemmeno la capocchia dello spillo;
dai monologhi dello scarabeo
non vale la pena scrivere
memorie.

Ogni giorno siamo trafitti
da qualche paura,
e preoccupazioni brucianti
ci sono versate addosso,
ma la notte non ci laverà
nell'oblio.
Con un fiocco di disperazione intorno alla gola
sempre un nuovo dubbio
ci amareggia.

Proprio come uccelli vincolati
in catene,
e come cavalli imbrigliati
con il morso,
come scarabei trafitti,
in silenzio ma eloquenti,
remiamo con le nostre gambe.
Non si può tornare
alla vita,
né fuggire
alla morte.

È bello sdraiarsi,
placando la sete
dal pozzo della follia,
quando prendere il volo diventa impossibile,
superare la ragione
sopra la capocchia dello spillo.

È bello subire le punture
senza timore
e senza amarezza.

Viera Benková, scrittrice e traduttrice, è nata nel 1939 a Báčský Petrovec, dove vive. Ha studiato lingua e letteratura ceca presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Belgrado. Ha lavorato nella rivista *Hlas ľudu* e nella redazione slovacca di *Novosadský rozhlas*. Autrice feconda, dal 1964 a oggi ha pubblicato 15 raccolte di poesie, due raccolte di racconti (*Lesná studienka*, Studentessa forestale, 1973, e *Dom, Casa*, 1987), il romanzo *Stred sveta* (Il centro del mondo, 2006), e tre libri di giornalismo romanziati.

Liečivá

Nazbierat' plné náručie liečivého šafranu,
Priložiť ho na dušu ako chladivú vodu,
Živú náplast' na starú mokvajúcu ranu.
Vtedy i zatvrdilé chlapské slovo
Hanlivo nezraní milujúcu ženu.

Naliat' si na uvravené ruky
Tatranského borievkového oleja.
Vánkom lesov predchnúť pulzujúce spánky.
V nočnom čase sen nezlieta na ne, ale bočí,
Nezapaľuje uhasnuté ohníky milujúcich očí,
V nich sa s'á v ostrých kryštálikoch soli
Zrkadlia svieže rany zžieravej ľúbosti.

Potriet' si borievkovým olejom obe oči,
Znevidieť zo šialenej jatrivej ľútosti,
Aby sa žene ako slepúchovi po svetle
Tak priveľmi necnelo po mužovi...

Guarigione

Raccogli una manciata di zafferano curativo,
Applicalo all'anima come acqua fresca,
Un impiastro vivo per una vecchia ferita purulenta.
Poi anche le parole indurite degli uomini
Non faranno del male alla donna amante in disgrazia.

Versa sulle tue mani gentili
L'olio di ginepro dei Tatra.
Con la brezza dei boschi infondi un sonno pulsante.
Di notte i sogni non si librano verso di loro, ma li eludono,
Non accendono fuochi spenti di occhi amorosi
In cui, come sale cristallino tagliente,
Riflettono ferite fresche di passione divorante.

Strofinarsi entrambi gli occhi con olio di ginepro,
Accecarsi al dolore folle e tormentoso,
In modo che la donna, come un cieco,
Non sarà troppo abbagliata dalla luce dell'uomo...

*

Metamorfózy snov

Na lôžku smaragdových morušových listov,
pod jednou strechou s hektickou lunou,
zaodetí do odevu kozmických letcov
odmotávame sa z pupočnej praslice snov
sťa z tibetských modlitebných mlynov
a sme vrúcna prosba vpísaná do vetrov...

V module ďalekých svetelných odletov,
v žiarivom svete galaktických priestorov
stúpame zdvojene novým virtuálnym svetom;
sme namotané kľbko vysnívaných snov
a zrelé zrno dopestované majstrom šafranom...

Metamorfosi dei sogni

Su un letto di foglie di gelso color smeraldo,
sotto lo stesso tetto con una luna inquieta,
vestiti con l'abbigliamento di aviatori cosmici,
ci disfiamo del cordone ombelicale dei sogni,
dalle ruote di preghiera tibetane,
e siamo una fervida supplica scritta nei venti...

Nel modulo di leggère, lontane partenze,
nel mondo luminoso degli spazi galattici,
ascendiamo insieme al nuovo mondo virtuale;
siamo una palla aggrovigliata di sogni sognati,
e il grano maturo coltivato dal maestro dello zafferano...

Ferenc Fehér (1928–1989) è stata una figura di spicco della letteratura ungherese della Voivodina. Diplomato al liceo a Subotica in lingua ungherese, ha studiato lingua e letteratura ungherese e russa presso la Scuola Pedagogica Superiore di Novi Sad. È stato direttore della sezione letteraria del quotidiano per giovani *Ijúfság Szava*, direttore dei programmi artistici e per bambini per la rete radiofonica di Radio Novi Sad, direttore della sezione letteraria del quotidiano *Magyar Szó*. È rappresentato in antologie già dal 1960, e le sue poesie sono state tradotte in serbo-croato, sloveno, macedone, rumeno, albanese, turco, italiano e ruteno. Insieme a Miroslav Antić, ha pubblicato il libro bilingue *Színek és Szavak / Boje i reči* (Colori e parole). È autore di quattro drammi radiofonici trasmessi sulla rete radiofonica di Radio Novi Sad: *Ördögmalom* (Il mulino del diavolo; 1964), *A csillagok nappal is fénylenek* (Le stelle brillano anche di giorno; 1966), *Befejezetlen vallomás* (Confessione incompiuta; 1967), *Zene a kenyérről* (Cantico del pane; 1974)

Zentai hajnal

Csak ez a hajnali kakasszó a régi,
a hallgató járdákat nem ismerem.
Nézem az arcod, mint a víz az eget nézi,
és állsz és úszol és lélegzel velem.

Idegen szobában egy ismerős néni.
Nagy felhő a szeme, s a szíve verem.
Nézi az utcát, egész életét nézi,
és ül, és vár, és simogatja fejem.

Ez már az ősz. Eső ver bő zuhatagban.
Szívemből száll alá szép égi szitán...
Emlékeket paskol visszavonhatatlan,
és kis verebeket otthon, a Kálvárián.

...Csak ez a felkopogó járda a régi,
a hajnali kakasszót nem ismerem.
Nézem az arcod, mint ég a vizet nézi,
és állsz és úszol és meghalsz majd velem.

Zenta all'alba

Solo il canto di quest'alba è lo stesso di allora,
non riconosco i marciapiedi silenziosi.
Guardo il tuo viso, come l'acqua guarda il cielo,
e tu stai in piedi, nuoti e respiri con me.

In una stanza sconosciuta una vecchia, familiare.
Il suo occhio è una grande nuvola, il suo cuore una fossa profonda.
Osserva la strada, osserva la sua intera vita,
e siede, e aspetta, e mi accarezza il capo.

È già l'autunno. La pioggia cade in un forte acquazzone.
Scende dal mio cuore attraverso un bel setaccio celeste...
Accarezzando ricordi irreversibili,
e piccoli passerotti a casa, sul Calvario.

...Solo questo pavimento pulsante è lo stesso di allora.
Non riconosco il canto del gallo all'alba.
Guardo il tuo viso, come il cielo guarda l'acqua,
e tu stai in piedi e nuoti e morirai con me.

*

Bácskai tájkép

Tarlók közt szikrázó betonút,
beleszalad a nyárba.
Kétoldalt elhagyott asszonyok
egy-egy hókarú nyárfa.

Úton kisfiú mendegél
mezítelen a lába.
Fönről, az égből épp olyan,
mintha egy helyben állna.

Il paesaggio di Bácska

Una strada di cemento luccicante tra i campi di stoppie
corre verso l'estate.
Da entrambi i lati, donne abbandonate,
qualche pioppo dalle braccia color della neve.

Un ragazzino cammina per la strada
a piedi nudi.
Dall'alto, dal cielo, sembra
come fosse fermo in un posto.

Katalin Ladik (Novi Sad / Újvidék, 1942), poetessa e attrice ungherese, negli ultimi trent'anni ha vissuto e lavorato tra le città di Novi Sad e di Budapest e l'isola croata di Hvar, in Croazia. Accanto alle poesie scritte, crea anche poesie sonore e poesie visive, performance art, scrive ed esegue musica sperimentale e riproduzioni audio. È anche un'artista sperimentale (happenings, mail art, rappresentazioni teatrali sperimentali). Esplora il linguaggio attraverso le espressioni visive e vocali, così come il movimento e i gesti. Le composizioni di Katalin Ladik rivelano le sue abilità vocali uniche: la sua scala spazia dal suono acuto al basso. Il suo primo volume è stato pubblicato nel 1969 con il titolo *Ballada az ezüstbicikliről* (Ballata sulla bicicletta d'argento), con l'aggiunta di un disco di grammofono. Il suo album *Phonopoetica* è stato pubblicato nel 1976 a Belgrado e contiene interpretazioni vocali di canzoni visive di poeti sperimentali. Il suo lavoro include collage, fotografie, dischi, performance e happening in ambienti sia urbani che naturali.

Csiga

Nézem a kőben: nincs.
Nézem a fában: nincs.
Lélegző dombok húsa alatt
a pirkadat fájós repedéseiből
elnő tőlem egy-egy szokás hűsége.
Ezüstben arcomon arcod.
Pikkelyeivel havazik.

Behavazott sötét zokogásom.

Lumaca

Guardo nella pietra: non c'è.
Guardo nell'albero: non c'è.
Sotto la carne delle colline ansanti,
dalle dolorose crepe dell'alba,
mi abbandona, in qualche modo, la fiducia dell'abitudine.
La tua faccia nell'argento sulla mia faccia.

Nevica con le sue scaglie.

Il mio singulto scuro è coperto dalla neve.

*

Béka

Ez a tél egy végzetes tévedés volt.
A buborék-lét túl lassan szakadt fel.
Átvészeli a tavaszt a jótékony feledésért
megrepedt tükörben,
az emléktelenek magzatvizében.
Mire kifakad a nyár, óriás tüdő,
a tudás hordozója lesz ő is.
Nem ezért a halálért jött
megszületni halála után.

Rana

Questo inverno è stato un errore fatale.
La sua bolla è scoppiata troppo lentamente.
Sopporterà la primavera per il benevolo oblio
in uno specchio incrinato,
nel liquido amniotico di chi non ha memoria.
Quando scoppia l'estate, polmone gigante
diventerà anche portatore di conoscenza.
Non è venuta per morire,
ma per rinascere dopo la morte.

[Traduzione di Davide Astori]

Notizia.

Davide Astori insegna 'Linguistica generale' e 'Lingua romena' presso l'Università di Parma. Si interessa in particolare di indoeuropeistica, lingue (e culture) in contatto, traduttologia, minoranze e politiche linguistiche, lingue segnate, interlinguistica.

MARCEL BEYER

SPRACHE IM GRAUEN BEREICH

Grammatik, du Schlampenstempel
der deutschen Sprache, schütz
mich vor meiner Müdigkeit und
deiner Zauberei, führe mich auf

die Sache hin, führe mich in den
grauen Bereich. Bewahre mich,
der ich dein Angestellter bin,
vor jener Grütze, zäher als zäh,

härter als hart, weicher als weich,
in der ein Reimwort unerkant
neben dem andern treibt. Dunkler
als dunkel und heller als hell,

ein Phosphorwort, das sich am
Grützensauerstoff entzündet.
Im Grauen will ich sein, an jenem
Ort, der weder Lustpalast noch

Wundergärten kennt, und keinen
Fluß, wie er sich träg durch
Feuerschlünde windet, und
keinen Kubla Khan. Grammatik,

du Schlangentempel der grauen
Sprache, leiser als leise und
reicher als reich, halt mir
die Zitherspielerin aus Abessinien

vom Leib, führ meinen fieberfreien
Angestelltensinn geradewegs
aus diesem Sauerstoff- und
Phosphorwahn. Gib mir Bescheid.

Unterweise mich im Umgang
mit der Gummistimme, von
der noch keine Rede war, weil ich
der Erbe einer Gummistimme

bin, eigener Vorfahr und zugleich
Vorfahrengummistimmenecho,
das auf mich gekommen ist.
Nicht von weit her. Aus nächster

Nähe. Ein Wunder eigentlich, weil
ich ansonsten nicht eben sehr
elastisch bin. Und dennoch
möchte ich auf dieses Echo bauen.

LINGUA IN ZONA GRIGIA

Grammatica, tu pornotatuaggio
della lingua tedesca, proteggimi
dal mio torpore e dal tuo
incanto, conducimi fin dentro

la sostanza, conducimi nella
zona grigia. Guardami,
me che sono tuo impiegato,
da quel grano, tanto duro,

tanto sodo, tanto molle,
dentro cui, non vista, una rima
se la intende con un'altra. Tanto
chiara e tanto scura, una

parola-fosforo, che a contatto
con l'ossigeno-grano si infiamma.
Nel grigio voglio starmene, ignaro
di case del piacere e giardini

di delizie, di fiumi che
si snodano sinuosi fra
gole infuocate, e dello stesso
Kubla Khan. Grammatica,

tu ecogiardinaggio della
lingua grigia, tanto cheta e
tanto ricca, tienimi alla
larga dalla suonatrice di

cetra abissina, guida il mio
fiuto, tuo vigile impiegato, fuori
d'un sol fiato da questo delirio di
fosforo e ossigeno. Dammi un cenno.

Insegnami come trattare
la mia voce pastosa, di cui non
ho detto sinora, giacché io sono
erede di una voce pastosa,

predecessore di me stesso, nonché
eco di predecessori dalle voci pastose,
giunte per li rami sino a me.
Non da lontano. Da limitrofi

paraggi. Di per sé un prodigio,
non essendo io giustappunto
tanto elastico. Eppure, su questa
eco vorrei fare assegnamento.

IN GESELLSCHAFT

In diesem Kopf ist Sprache ein
Verbrechen, das es sauber zu
vertuschen gilt. Irgendwo brennt
Brot. Ein leerer Mayonnaiseimer

fährt die Rolltreppe hinauf im
Hauptbahnhof. Fettweiß
geht über in Kalkweiß, in Grau.
Haufen glimmender Backwaren

bilden den unscharfen Hintergrund.
Die Tauben verhalten sich
still. Leise popelnd verfolgen
die Menschen das gräßliche

Geschehen auf den Bildschirmen
ringsum. In nächster Nähe
hustet sich jemand dem Ende
entgegen. Alle Fluchtwege sind

verbaut. Niemand will Unruhe
verbreiten. Niemand will
sich bewegen. Niemand verrät,
wie er heißt. Einer sagt: Wir

haben dem Tod ins Näpfchen
geschaut. In seinem Kopf
ist Sprache ein Hitzebild, ein
Himmelsbild aus Qualm und

Schweiß und Gespucktem und
Staub. Ein enger Himmel,
der nicht aufklären kann.
Er sagt: Wir haben dem Tod

im Näpfchen gefingert. Wir sind
dem Tod ums Näpfchen
getappt. Die Sicherheitskräfte
geben die Haupthalle frei.

Es wird Asche zusammengekehrt
überall. Siedende Mayonnaise
hat niemand gesehen. Niemand
loderndes Kettenbäckbrot.

Schreib es auf, sonst muß du es
am Ende noch erleben.
Draußen rauchen die Kinder.
Man möchte im Hellen nach Haus.

IN SOCIETÀ

In questa mente la lingua è un delitto di cui vanno occultate bene le prove. Da qualche parte brucia del pane. Un bidone vuoto di maionese

sale lungo la scala mobile della Stazione Centrale. Bianco bisunto muta in bianco calce, in grigio. Cumuli di cornetti appena sfornati

formano lo sfondo sfocato. I colombi se ne stanno lì senza fiatare. Le dita furtive nel naso, astanti sono intenti a seguire

gli atroci eventi sugli schermi circostanti. Non distante qualcuno si approssima alla fine tossendo. Tutte le vie di fuga

sono sbarrate. Nessuno intende seminare panico. Nessuno intende muovere un dito. Nessuno rivela il proprio nome. Uno dice: abbiamo

sfiolato la morte con un pelo. Nella sua mente la lingua è una figura scottante, una figura celeste, fatta di fumo e

sudore, nonché polvere e catarro. Un cielo angusto, che non dispensa lumi. Dice: abbiamo acciuffato

la morte per un pelo. Abbiamo guardato la morte senza peli. Le forze di sicurezza sgomberano l'atrio della stazione.

Si spazza via la cenere, sparsa dappertutto. Nessuno ha visto la maionese impazzire. Né il pane industriale, carbonizzato.

Prendi nota, che sennò ti toccherà pure di viverlo. Fuori i bambini stanno fumando. Bene rincasare con la luce.

NOVEMBER

Ich brauche morgens viel zu lange,
bis ich mich fremdgeschrieben
habe. Wimmerlich bin ich
und wettervergeßlich. Nachts

ging der Wind, ich lag und dachte
immerzu an meine Schuhe,
bedrängt und bang. Meine Zähne
sind mir zu klein. Ich kann noch

nicht lesen. Ich kann noch kein
Licht über den Dächern sehn.
Es ist Viertel vor sieben. Mir
scheint, ich geriere mich heute

halb Honig, halb Einbauschränk.
Alles ändert sich rasch. Der
Himmel zeigt sich zuerst, tief
violett und flach. Von links zieht

ein rosafarbener Schimmer über
die Wand. Einen Augenblick
beißen sich Luft und Laub. Ein
Petroleumgrund, beschmiert mit

Wolkenstreifen. Dies wird ein Tag,
den man aufessen kann. Und
fragte mich das Laub, und fragte
mich die Wand, und fragten mich

meine Schuhe und Zähne, fragten
mich auch der Honig, der Wind
und der Einbauschränk – meine
Antwort wäre ja. Ein paar finstere

Manuskriptseiten weiter wimmert
das Holz, wimmert Gestein,
die Haut verwimmert, wirft
Blasen. Ein giftgelbes nasses

Ahornblatt. Baum und Haus und
Himmel backen zusammen.
Ich hoffe, der arglistige Dämmer
zittert sich weg in den Mittag

hinein. Hier wohne ich morgens
um zwanzig vor acht. Ich zerstöre
noch ein Gedicht und mache
für heute Feierabend. Bis dann.

NOVEMBRE

Al mattino passa fin troppo tempo
fintanto che mi estraneo
scrivendo. Mi sento contorto, mi
scordo il tempo che fa. Nottetempo

tirava vento, io sdraiato, il
pensiero fisso alle mie scarpe,
oppresso e angosciato. I miei denti
sono troppo piccoli. Ancora

non so leggere. Ancora non
scorgo luce sopra i tetti.
Sono le sei e tre quarti. Mi
sa che oggi mi spaccio per

metà miele, metà stipo componibile.
Tutto muta in fretta. Il
cielo si palesa per primo,
livido e piatto. Da sinistra

striature di rosa lungo
la parete. Per un attimo
aria e foglie combaciano. Uno
sfondo petrolio, rigato da

strisce di nubi. Sarà una giornata da
consumare fino all'ultimo morso. E
se mi interpellassero le foglie, mi
interpellasse la parete, e le scarpe

e i denti mi interpellassero, seppure
mi interpellasse il miele, il vento
o lo stipo componibile – la mia
risposta sarebbe sì. Qualche fosco

foglio manoscritto più in là
si contorce il legno, si torcono le pietre
si distorce la pelle, spuntano
bolle. Una foglia gialloacido

di acero bagnata. Albero
casa cielo sono tutt'uno.
Spero che il subdolo chiarore
svapori tremulo nel mezzo

giorno. È qui che risiedo al mattino
alle otto meno venti. Distruggo
ancora una poesia e per oggi
smetto. Alla prossima.

ORANGE

Die Tage gibt es, an denen man
als Zombie durch die Szene
wanken muß, über den Wertstoffhof
am Rand der Stadt, bei zwei

Grad Außentemperatur, mit Dunst
im Blick und kaltem Staub.
Man schiebt die großen Füße vor
sich her und summt vor sich

hin: Ich glitt durch den Mulm,
und der Mulm glitt durch
mich, und ich schnitt mir vom Mull,
doch der Mull litt es nicht.

Drüben schaufelt ein Zombiebruder
sein faules Laub in die Mulde.
Hier flitzt die Zombiemaus,
dort wühlt schon die Zombiekrähe

nach Maden. Irgendwer zieht die
rechte Hand aus der Presse
für Kartonagen. Er sieht seine
Finger an, als wären sie nicht

mehr da. Als sähe er in die feuchte,
stinkende Luft. Irgendwo
fällt ein Akku raus. Am offenen
Kabuff tritt man vom einen

auf das andere Bein, man füllt die
Listen aus, das Radio läuft,
man summt vor sich hin, das Lied
vom Mull und das Lied

vom Mulm, doch die Zombiebrüder
hören es nicht. Sie sind taub.
Es scheint, den ganzen Morgen
hat man an Klee, an Lupine

gedacht. Mein ist die Mulde. Mein
ist der Mull. Kann sein.
Schon möglich. Kann alles sein.
Aber nun ist der Kunststoff

mürbe, und man lebt mittendrin,
der Zombie in seiner
orangefarbenen Weste, der Zombie
mit seiner orangefarbenen Haut.

ARANCIONE

Vengono giornate in cui tocca
ciondolare sulla scena come
zombie nell'isola ecologica
alla periferia della città, alla

temperatura di due gradi, vapori
nello sguardo e polvere gelida.
Un passo dopo l'altro, trascinando con
sé i larghi piedoni, canticchiando fra sé

e sé: Sprofondavo nel fango
e il fango sprofondava in
me, in fondo il mio rango
è finito nel fango.

Laggiù un compare-zombie
sversa foglie marce nel tanfo.
Qui il topo-zombie schizza via,
lì la cornacchia-zombie fruga

a caccia di vermi. Qualcuno
estrae la mano destra dalla
pressa per cartoni. Si guarda le
dita, come se non le avesse

più. Come se scrutasse l'umidità,
il suo fetore. Da qualche parte
casca a terra una batteria. Nella
rimessa il peso si sposta da una

gamba all'altra, si compilano
gli elenchi, la radio è accesa,
si canticchia fra sé e sé, il motivetto
del fango e il motivetto

del rango, ma i compari-zombie
non lo sentono. Sono sordi.
Come se per l'intera mattina
il pensiero fosse stato rivolto a

trifogli e a lupini. Mio è il
tanfo, mio è il fango. Può darsi.
Sì, possibile. Tutto può essere.
Ma ora la plastica raccolta è

marcita, e ci si è dentro fino al collo,
lo zombie nella sua uniforme
colore arancione, lo zombie con
la sua pelle colore arancione.

ENGLISCH

Der Nachmittagsgang durch
die dm-Filiale jedesmal
eine Nahtoderfahrung. Überall
Elfen. Englisch alle. Ältere

Elfen und andere. Der Duft
um sie ist der Duft des
Äthers, wie er an der Materie
saugt. Eine überfliegt die

Regalmeter Tee. Hier regiert
die Katzenkralle seit
Tausenden von Jahren. Eine
läßt ihre fünf Finger über

die Zirbenkugel gleiten. Eine
dritte will ins Fach mit
der Nagerstreu sinken. Doch
sie bleibt stehen. Rooibos und

Jackfruit und Stachelannone.
Flohsamen, Zimtmaske,
Heilerde, Melkfett. Alles hier
duftet, und der Duft tut den

Augen weh. Niemand hier
fragt sich, ob eine Welt
so riechen kann. Nur das Kind
mit seiner elektrischen

Zahnbürste im Arm möchte
jemanden fressen. Sonst
sieht mich niemand an. Kann
sein, ich finde Frieden, denn

der fällt schwer und fein, er
fällt vom Morgenschleier,
er fällt vom Trauerkleid,
das Grillenlied ist sein.

Die Mitternacht trägt Glitzer,
der Mittag Purpurschein,
den Abend hüllen Flügel von
Bluthänflingen ein. Ich

mach mich auf und geh jetzt
und halte mich bereit, der
Tod reitet davon auf
einem Pferd, das Sylvie heißt.

ANGELICAMENTE

Il giro pomeridiano per
la filiale *dm*: ogni volta un incontro
a tu per tu con la morte. Da per
tutto elfi. Angelici tutti. Elfi

più attempati e altri elfi. Un
effluvio li avvolge, effluvio dell'
dell'etere intento a risucchiare
la materia. Uno di loro sbircia

i metri di scaffali di tè. Qui è
il regno dell'artigiano felino, da
migliaia di anni, oramai. Un
altro liscia con le cinque dita

la sfera di legno odoroso. Un
terzo è in procinto di tuffarsi
nella segatura per roditori. Ma
si ferma. Tè rosso africano,

jackfruit, graviola. Semi di psillio,
maschera alla cannella, terra
medicamentosa, unguenti vari. Qui
tutto è fragranza, e tanta fragranza

duole alla vista. Nessuno qui
si domanda come fa un mondo
a odorare tanto. Solo il bambino
con in mano il suo spazzolino da

denti elettrico fa per sbranare
qualcuno. Tranne lui,
nessuno mi guarda. Può
darsi che qui io trovi requie, già

che qui ricade greve e fina,
che sia dalla foschia mattutina,
che sia dall'abito a lutto,
la sua sigla è l'ape maia.

La mezzanotte sfoggia brillantini,
il mezzogiorno un'aura purpurea,
la sera cala avvolta in ali
di cardellino. È ora

di andare, faccio per uscire
e mi tengo pronto, la
morte si allontana in sella
a un cavallo di nome Sylvie.

BUCHSTABEN

Sag mir, was Buchstaben sind.
Unentwegt glotzen die Bäume
zum Fenster herein. Eine Esche. Eine
Eiche. Eine Eibe. Notiere

nichts. Halt dich aus allem raus.
Sende keine Depeschen. Ruf
zweimal die Woche beim Bestatter an.
Nachts wird es heller. Man

kann Leute so gut mit Holz wie mit
Plastik erschlagen. Sag mir,
was Buchstaben sind. Du brauchst
eine Bleibe. Erwarte den

Detektiv. Gesellschaft ist ein Zeichen
von Schwäche. Erwarte
das Wesen, das in deiner Schublade
wühlt. Mach dir Sorgen.

Wozu brauchst du einen Spaten. Du
hast zwei gesunde Hände
zum Graben. Auch Obst brauchst du
nicht. Du bist keine Chanteuse.

Warte ab. Warte bis morgen. Laß dich
von den Bäumen da draußen
beglotzen. Sie werden schon sehen.
Schreibe nicht. Sag mir nur,

was Buchstaben sind. Kann sein, ein
Baum erschlägt einen
andern. Räume das Feld. Laß den
Müll da. Laß den Küstenwind. Laß

deine mürben Knochen. Verharre. Der
Sohn ist der Vater, der Vater
ein Geist. Koste nicht von der Esche,
der Eiche, der Eibe, aber sag mir,

was Buchstaben sind. Löse dich von
deinen Vorlagen. Sprich schneller.
Niemand hier muß verstehen,
was du sagst. Wer würde dir denn eine

Knarre besorgen. Frag nicht, ob du
willkommen bist. Was in dir
singt, geht keinen Menschen etwas an.
Die Buchstaben glotzen. Bleibe.

LETTERE DELL'ALFABETO

Dimmi, che cosa è l'alfabeto.
Imperterriti, gli alberi guardano fissi
dentro la finestra. Una tamerice. Un
salice. Un larice. Non prendere

appunti. Tieniti alla larga da tutto.
Non spedire dispacci. Due volte
a settimana chiama le pompe funebri.
Di notte si fa luce. A sferrare

un colpo mortale si prestano
sia il legno sia la plastica. Dimmi,
che cosa è l'alfabeto. Ti serve
dove dormire. Aspettati il

detective. La compagnia è segno
di debolezza. Aspettati
un essere che ti fruga
nel cassetto. Preoccupati.

A che pro una vanga. Hai
due mani sane per
scavare. Anche la frutta non
ti serve. Non sei una sciantosa.

Aspetta. Aspetta fino a domani. Lascia
che gli alberi là fuori
ti fissino. Se la vedranno loro.
Non scrivere. Solo, dimmi che cosa è

l'alfabeto. Può darsi che un
albero ne abbatta un
altro. Sgombera il campo. Lascia stare
i rifiuti. Lascia il vento della costa. Lascia

le tue marce ossa. Persisti. Il
figlio è il padre e il padre
uno spirito. Non cibarti della
tamerice, del larice, del salice, dimmi

invece che cosa è l'alfabeto. Liberati
dai tuoi modelli. Parla più in fretta.
Nessuno qui deve capire che
cosa dici. D'altronde chi ti fornirebbe

un'arma. Non chiedere se
sei benvenuto. Il canto che hai
dentro non importa a nessuno.
L'alfabeto sta a guardare. Non andare.

EINES TAGES

Eines Tages werde ich sehr früh
aufstehen, früher als sonst je
und früher als ihr alle, und mir wird
sein, als wäre ich zu Gast in

der Ferne, denn ich spüre keinen
Schmerz, und ich habe zu tun,
und ich werde auf und ab gehen eine
kurze Weile, als müsse ich mich

zwischen Schlafen und Wachen
entscheiden. Denn ich höre
die jungen Sperlinge nach mir rufen,
und ich werde Walnußkerne

zerschneiden, und ich füttere früher
als sonst je die Meisen. Ich
sitze im zweiten Stock hier am
Küchentisch und weiß, bald werde

ich ans andere Ende des Hofes
verreisen. Im Kopf kann ich
kochen und backen und lesen und
schreiben. Ich werde auf niemanden

warten, weil ihr alle noch schläft, weil
alle schlafen, und ich werde
den Küchentisch hier zerkratzen, und
ich werde ihn mit leichter Hand

spalten, unter den nahen Rufen der
Sperlinge, unter den fernen
Rufen der Meisen, und ich werde mich
mit dem Leben am anderen Ende

des Hofes vereinen. Eines Tages
werde ich sehr früh aufstehen,
früher als sonst je, ich werde den Herd
ansehen, als müsse ich mich

zwischen Wärme und Kälte
entscheiden, ich werde im
Morgensonnenlicht aufgehen, ich
werde euch preisen, und ich werde

euch beneiden, ich werde euch wie
kleine zerschnittene Nüsse
verspeisen, und ich werde euch am
anderen Ende des Hofes beweinen.

UN BEL GIORNO

Un bel giorno mi sveglierò molto
presto, molto prima del solito
e prima di tutti voi, e mi
parrà di essere in visita

in terre lontane, no, non provo
alcun dolore, e ho da fare,
e per un certo tempo starò qui a
tergiversare, come se dovessi

decidermi fra dormire e
vegliare. Sì, sento che i giovani
passeri mi chiamano, indi
triturerò granelli di nocciola

e prima del solito darò da
mangiare alle cinciallegre. Sono
qui al secondo piano, seduto al
tavolo da cucina e so che

fra poco partirò, diretto all'altro
capo del cortile. Col pensiero
posso cucinare, infornare, leggere
e scrivere. Non starò ad aspettare

nessuno, giacché voi dormite ancora
tutti, giacché tutti dormono, e
graffierò il tavolo da cucina, e
con mano leggera lo dividerò

fra i richiami vicini dei
passeri e i richiami lontani
delle cinciallegre, e mi
ricongiungerò con la vita all'altro

capo del cortile. Un bel giorno
mi alzerò molto presto,
molto prima del solito, guarderò
il fornello come se dovessi

decidermi fra caldo e freddo,
mi incamminerò nel
sole chiaro del mattino, tesserò
i vostri elogi, nutrirò per voi

invidia, vi assaporerò come
noccioline triturate
e vi piangerò all'altro
capo del cortile.

VERBEN

Meine Eltern kauften mir eine Schachtel
Verben, sie kauften mir ein Paar
zusammengebundene Schuhe, eine
Pelzkappe und einen grauen

Kammgarnmantel mit warmem Kragen
dazu. Die Puppenruhe setzte ein.
Es begann zu schneien. So zog ich
mich in mein Zimmer zurück und

habe sie seither nicht wieder gesehen.
Meine Eltern kochen sich Tee. Sie
schmieren sich Brote, ohne etwas zu
sagen. Sie schauen fern, ohne Ton.

Abwechselnd laufen die Krebsstation
und Doktor Schiwago. Meine Eltern
ziehen die Brauen zusammen.
So viel leuchtenden Schnee auf einmal

kann niemand ertragen. Sie halten die
Klappe. Sie lassen das Wasser
fürs Sonntagsbad ein. Meine trockene,
struppige Zahnbürste betrachten

sie ohne Klage. Was ihnen auch in die
Finger gerät, sie wollen es taufen.
Alle zwei Wochen schieben sie mir eine
Handvoll Substantive unter der Tür

herein. Verben sind Eiweiß, Adjektive
sind Zucker, Substantive bilden
das Exoskelett. So lerne ich meine
Vokabeln. Ich zähle Verben. Ich zähle

Lebende. Ich buchstabiere Tote. Ich bin
null Tage alt. Ich bin betagt. Ich bin
ein Winterinsekt. Ich weiß noch nichts
von meiner kommenden Gestalt.

Die Eltern halten sich bedeckt. Selbst
sie könnten meine Imago nicht
beschreiben. Der Sohn lebt in der Stille,
er lebt im Warmen, er lebt in derben

Insektenbildern. Meine Eltern kauften
mir einen Kammgarnmantel mit
Kragen, eine Pelzkappe, ein Paar
Schuhe und dazu eine Schachtel Verben.

VERBI

I miei genitori mi comprarono una scatola
di verbi, mi comprarono un paio
di scarpe annodate assieme, un
cappuccio imbottito abbinato a un

cappotto grigio di lana cotta dal
bavero caldo. E fu quiete da bambola.
Cominciò a nevicare. E così mi
ritirai nella mia stanza e da

allora non li ho più rivisti.
I miei genitori si preparano il tè. Si
spalmano il pane senza proferire
parola. Guardano la TV, senza audio.

A turno trasmettono il Padiglione Cancro
o il Dottor Zivago. I miei genitori
aggrottano le sopracciglia. Tanta neve,
abbacinante, chi può reggerla

tutta in una volta. Non proferiscono
parola. Riempiono la vasca per il
bagno della domenica. Rimirano il mio
spazzolino da denti asciutto, stopposo,

senza rimproveri. Qualsiasi cosa
capiti a tiro, vogliono darle un nome.
Ogni due settimane mi infilano
sotto la porta una manciata di

sostantivi. I verbi sono proteine, gli
aggettivi zuccheri, i sostantivi formano
l'esoscheletro. È così che imparo
i miei vocaboli. Conto i verbi. Conto

i vivi. Dico i nomi dei morti. Ho
zero giorni. Ho una certa età. Sono
un insetto invernale. Non so ancora
nulla della mia forma a venire.

I genitori stanno nell'ombra. Neppure
loro saprebbero descrivere
la mia imago. Il figlio vive nella quiete,
vive al caldo, vive dentro solide

figure di insetti. I miei genitori mi comprarono
un cappotto di lana cotta con bavero, un
cappuccio di pelliccia, un paio di
scarpe e, in aggiunta, una scatola di verbi.

MEINE TINTENSTIMME

Man muß die Hände in Tinte
waschen, gurgeln mit
Tinte muß man. Die Lippen
sind schwarz, sind lila,

sind blau. Die Zähne hinter
der Schrift. Ich hänge
die Zunge tief ins Tintenfaß,
ich hänge meine Hände

ins Maul. Ich werfe mir die
Schnipsel selber in den
Rachen. Hinter der Schrift
ist noch Raum, hinter

der Schrift ist immer noch
Raum. In meinen
Backentaschen staut sich
Tinte auf, staut sich

die bebende, staut sich die
schäumende schwarze
Schrift. Diesen Raum muß
ich öffnen, sonst kleben

die Schnipsel nur wieder
wie alter Fraß an den
Wänden, wie zerkaut und
drangeschmissen und

wieder zerkaut. Wieder mal
bin ich haarscharf
vorübergegurgelt am alten
Tintenglas, du weißt

es ja, am Tintenfraß. Schrift
und Eisen, Schrift und
Wiesenschaum. Vom vielen
Schreiben färbt sich

mir das Zahnfleisch blau.
Und ihr, hört auf,
hört auf, Schrift, Schnipsel,
Rachen, Rost und

Zahn und Laub. Laßt Zunge
Zunge sein. Meine
Tintenstimme zielt abwärts,
sie zielt genau.

LA MIA VOCE D'INCHIOSTRO

Si devono lavare le mani
nell'inchiostro, sì, fare pure
gargarismi con l'inchiostro. Le
labbra ora nere, ora viola,

ora blu. I denti dietro
la grafia. Intingo la lingua
in fondo al calamaio,
mi infilo le mani

nella bocca. Mi conficco
da solo ritagli di carta giù
per la gola. Dietro la grafia
c'è ancora spazio, dietro

la grafia c'è ancora tanto
spazio. Nella cavità delle
mie guance si addensa
inchiostro, densità

gelatinosa, densità
schiumosa, la grafia
nera. Questo spazio devo
aprirlo, sennò finisce

che i ritagli si incollano
daccapo alle pareti, come
vecchia poltiglia, come se la
si fosse masticata, risputata e

poi rimasticata. Pure questa
volta i gargarismi hanno
mancato di poco la vecchia
bottiglia di inchiostro, sai di

che parlo, poltiglia di inchiostro.
Grafia e ferro, grafia e crescita
dei prati. A furia di scrivere
mi si tingono

le gengive di blu.
E voi smettetela,
smettetela, grafia, ritagli,
gola, griglia,

dente e foglie. Lasciate la lingua
essere lingua. La mia voce
d'inchiostro mira in basso,
e la mira è precisa.

MODELL

Ich habe viel für Damien Hirst
gesessen, ich war ein Hai,
lange bevor es Knochenfische
gab, ein ganz gewöhnlicher,

mit Minze maskierter mittelalter
Mann. Ich war das Schaf
samt seinem breiten weißen
Rahmen, ich kam als Rinderkopf

und ging als Ahn. Ich sagte ja
bereits, ich habe oft für
Lucian Freud gesessen, mit
meiner englischen, mit meiner

glasigen, mit meiner regennassen
Heidelandschaftshaut.
Stunde um Stunde habe ich
mich am kalten Licht und

an der Studioluft ergötzt, ich
trag Pigment im Nabel,
Lösungsmittel fließt in meinen
Adern, und alles habe ich

gesehen, was auch er gesehen
hat. Ich kenne alle meine
Farben, alle Schrunden, mit
Nacktphotos kann mich kein

Mensch erpressen. Ich war, als
Einbrecher getarnt, ein Teil
auch deiner Welt, bis eines Nachts
der Maler aus dem Schlaf

aufschreckte, ein Hauch von Minze
wehte vom Fenster heran,
ein Hauch von Minzedrops, mit
denen man die Angst kaschiert,

so daß ein Schlafender sie riechen
kann - bis er die Hand
ausstreckte und den für alle
Fälle neben seinem Bett

stehenden Spaten nahm. Ich bins.
Die Haut, die in der bleichen
Lösung schwebt. Ich
bin die Heide. Ich bin der Hai.

MODELLO

Ho posato varie volte per
Damien Hirst: ero uno squalo,
molto prima delle ossa
di pesce, un uomo qualunque

di media età, con una maschera
alla menta. Ero la pecora,
compresa la sua ampia cornice
bianca, entravo come testa di mucca

e ne uscivo da progenitore. L'ho detto
già, appunto: ho posato spesso per
Lucien Freud, con la mia
pelle inglese, con la mia pelle

vitrea, da paesaggio di brughiera
inzuppato di pioggia.
Col passare delle ore
godevo della luce fredda e

dell'aria dello studio, ho
pigmenti nell'ombelico,
il solvente mi scorre
nelle vene e ne ho visto

di belle, come del resto
anche lui. Conosco tutti i miei
colori, tutte le mie piaghe. Non
sono ricattabile con

foto di nudi. Ero, travestito
da ladro, una parte anche
del tuo mondo, finché una notte
il pittore si svegliò dal sonno,

di soprassalto, un alito di
menta entrava dalla finestra,
un alito di gocce alla menta, con
cui si maschera l'angoscia,

sì che un dormiente possa
odorarla – finché non allungò
la mano e afferrò la vanga
posta accanto al suo letto

per ogni chissà. Ed eccomi.
La pelle che galleggia nella
soluzione pallida. Sono la
brughiera. Sono lo squalo.

ROBBENTRÄUME

Wieder hast du den alten Robbentraum
geträumt, den man aus schlechten
Kinderbüchern kennt. Die halbe Nacht
wälzt du dich hin und her und siehst

mit deinen Weltallaugen zu, wie du dich
mühsam aus dem Wasser auf die
Sandbank schleppst, als wärst du schwer
verletzt. Du hörst dich jaulen. Nachher

weißt du nicht mehr bestimmt, bist du im
Traum die Robbe selbst, oder bist du
nicht doch das Badehosenkind, das sich
wie in vergnügter kleiner schwäbischer

Faschist benimmt. Du siehst mit deinen
Tiefseeaugen zu, wie dieser Junge
rennt - ein ferner Punkt, der plötzlich
vor dir steht. Mit seiner Plastikschaufel

will er dir auf die Nase schlagen, aus
seinem Plastikeimer Sand dir in die
Augen streuen, jede Bewegung täuscht
er an, er macht das sehr gekonnt, mit

Badehosenkindern aus dem Binnenland
hast du Erfahrung. Gleich wird er
dir in die Tasthaare greifen. Dir zerbricht
der Horizont. Wo sind sie jetzt, die

Robbenfreunde? Wo ist die Robbenbank,
wo ist das Meer, der Himmel, wo
der Wind? Bist du Teil einer Kolonie,
die kein Erbarmen kennt? Genau in dem

Moment, in dem du denkst, du kannst
nicht mehr, verändert sich der
Ausdruck in seinem Gesicht, als klaffte
ihm eine Erinnerungslücke zwischen

Mund und Kinn, und du wachst auf,
bevor - die beiden schließen eine
tiefe Ferienfreundschaft, schwimmen
jeden Tag ein Stück hinaus, bis man

zum Sommerende traurig voneinander
Abschied nimmt - die zweite Hälfte
dieses alten, in Billigkinderbüchern
ausgemalten Robbentraums beginnt.

SOGNI DI FOCHE

Di nuovo hai sognato il vecchio sogno
della foca ricorrente in certi libri
dozzinali per l'infanzia. Metà della
notte ti agiti di qua e di là, osservando

con la tua vista spaziale come, a
fatica, ti trascini fuori dall'acqua
fino al banco di sabbia, come se fossi
ferito gravemente. Senti il tuo lamento. Dopo

non sai più dire precisamente se nel
sogno sei tu la foca o non sei invece
il ragazzino in costume da bagno che si
atteggia divertito a fascistello della

Svevia. Con la tua vista sottomarina
osservi come questo ragazzino
corre – un punto lontano, che d'un
tratto ti si para davanti. Con la

paletta di plastica fa per colpirti sul
naso, con il secchiello fa per
cospargerti gli occhi di sabbia, ogni
mossa è una finta, ci sa fare, di

ragazzini rustici in costume da
bagno ne hai veduti tanti. Ecco che fra
un po' ti tirerà i baffi. Ti si infrange l'
orizzonte. Dove mai sono finiti, gli amici

della foca? Dov'è il banco della foca,
e il mare, il cielo, e dove
il vento? Sei parte di una colonia
così spietata? Proprio nel

momento in cui pensi di non
farcela più, muta l'espressione
del suo volto, come se un vuoto
di memoria gli si spalancasse fra

mento e bocca, e a quel punto ti svegli,
finché – i due stringono una profonda
amicizia estiva, nuotano ogni giorno
al largo, finché con la fine delle

vacanze non si separano tristi – la
seconda metà di questo vecchio
sogno della foca, da dozzinale libro
illustrato dell'infanzia, non ricomincia.

GINSTER

Der Tod ist ein Arschloch aus Strehlen,
er hockt dort, wo der Ginster
blüht. Ich seh ihn am frühen Morgen,
ich seh ihn an meinem Weg,

wie er mit seiner schwarzen Zunge
die Blüten des Ginsters berührt.
Die Kronblätter, die behaarten, ich sehe,
wie er sie leckt, und ich flüstere

bei jedem Schritt: Er will mich ja gar
nicht haben, er will mich ja
nur quälen, wenn ich zur Straßenbahn
gehe. Der Tod ist kein Mann,

auch kein Junge, die Gärtner haben ihn
gern. Sie geben ihm Wasser, sie
geben ihm Sand, sie geben ihm Licht,
sie geben ihm Stein, und ich

flüstere immer für mich: Halte dich
von den Gärtnern, halte dich von den
Heckenscheren und dem finsternen
Grinsen fern. Der Tod ist ein

Arschloch aus Strehlen, ich weiß es,
er hält die Gärtner in seiner
Gewalt. Er leckt immer dieselben
Stellen, das weiß ich, denn ich sehe

jeden Morgen, wie er seine steife Zunge
tief in die Ginsterblüten steckt.
Wenn ich morgens zur Straßenbahn
gehe, flüstere ich bei jedem Schritt:

Bitte nicht ich, nur bitte nicht ich, ein
Gärtner soll der nächste sein.
Denn wenn er mich einmal entdeckt,
dann weiß ich, er schleudert,

sobald sie reif sind, die Schleuderfrüchte
des Ginsters nach mir. Der Tod
ist ein richtiges Arschloch, er wechselt
niemals den Ort. Seine schwarze,

steife Zunge schleckt Ginsterblüten ab.
Der Ginster wird überwintern,
und ich, ich gehe ein. Nimm mich
fort. Nimm mich fort.

GINESTRA

La morte è uno stronzo di Strehlen(*),
sta lì acquattato fra le ginestre
in fiore. Lo vedo la mattina presto,
lo vedo lungo il mio tragitto,

mentre con la sua lingua nera
lambisce i fiori della ginestra.
I petali, ricoperti di peluria: vedo
come li lecca e a ogni passo

mormoro: no, non è venuto a
prendermi, vuole solo tormentarmi
mentre mi dirigo verso il
tram. La morte non è un uomo,

e neppure un ragazzo, ai giardinieri
piace. Gli danno acqua, gli
danno sabbia, gli danno luce,
gli danno pietre, mentre io continuo

a mormorare fra me e me: stai alla larga
dai giardinieri, stai alla larga dalle
cesoie per siepi e da quel tetro
sogghigno. La morte è uno

stronzo di Strehlen, sì, lo so,
i giardinieri li ha in suo
potere. Lecca sempre gli stessi
punti, lo so, ogni mattina vedo

come infila la sua lingua tesa
dentro i fiori di ginestra.
Quando la mattina mi dirigo verso
il tram, mormoro a ogni passo:

Ti prego, non io, ti prego, non io: che
il prossimo sia un giardiniere.
Una volta che mi avrà scovato,
so già infatti che mi getterà

addosso i frutti della ginestra, non
appena maturi. La morte
è un vero stronzo, non cambia mai
posto. La sua lingua nera, tesa,

lecca bene bene i fiori di ginestra.
La ginestra sopravviverà all'inverno,
mentre io, io soccombo. Portami
via. Portami via.

Nota.

(*) Quartiere di Dresda.

[Da: *Servizio scacciademoni (Dämonenräumdienst)* (Suhrkamp Verlag, Berlin 2020)]

[Traduzione di Valentina Di Rosa]

Notizie.

Marcel Beyer (Tailfingen/ Baden Württemberg, 1965) è uno dei protagonisti più noti e apprezzati della letteratura contemporanea di lingua tedesca. Poeta, narratore, autore di romanzi e di saggi, ha esordito nei primi anni '90 nella scena underground di Colonia con i versi di *Walkmännin* (1990) seguiti poi da *Das Menschenfleisch* (1991) e *Falsches Futter* (1997). Da allora ha all'attivo una folta produzione a cavallo fra i diversi generi letterari che gli è valsa un crescente consenso da parte del pubblico di critici e lettori, nonché una lunga serie di riconoscimenti prestigiosi - primo fra tutti l'ambitissimo Premio Büchner (2016).

I testi qui tradotti sono tratti dal ciclo *Dämoneräumdienst* (2020) che, sin dal titolo, associa la funzione della poesia a quella di un «servizio scacciademoni». Il gesto è ludico e insieme ricercato. Alla scelta di un impianto formale unitario (ogni lirica conta 10 strofe di 4 versi ciascuna) corrisponde un composito avvicinarsi di ritmi, scenari, figure ossia travestimenti, spesso spiazzanti, dell'io.

Da Celan a Kafka, da Damien Hirst a Joseph Beuys, da René Char a Coleridge a Hölderlin, Beyer imbastisce, dal Novecento a ritroso, una fitta trama di citazioni, non mirando allo sfoggio erudito, ma piuttosto all'effetto di una partitura polifonica in cui gli accordi si combinano a orecchio, nel segno eclettico della *fusion*. È questa compresenza di più voci, a suo avviso, l'«unico antidoto contro la monolitica, fanatica, fascista, sciovinista insulsaggine» che insidia non solo la poesia, ma anche «il discorso che la riguarda».

Di Beyer sono apparsi sinora in traduzione italiana i due romanzi *Flughunde*, 1995 (*Pipistrelli*, 1997) e *Kaltenburg*, 2008, (*Forme originarie della paura*, 2011), entrambi presso la casa editrice Einaudi.

Valentina Di Rosa, germanista, traduttrice, studiosa di poesia moderna e contemporanea, insegna Letteratura tedesca presso l'Università L'Orientale di Napoli. Di recente ha curato per l'editore Crocetti l'antologia di versi di Durs Grünbein *Le parole non dormono* (Milano 2023).

GIANLUCA RIZZO

OBELISCO AMERICANO #1 (Monumento a Washington)

I.

una disposizione laica
approssima la costanza
 dell'oro
per accertarsi che la pietra
fosse ben piantata
 solida e duratura
il filo a piombo è monito
a tenere la schiena dritta
a squadrare le azioni
sulla livella del tempo
verso quella terra inesplorata
vi deposero
 un ramo d'acacia
 grano per l'abbondanza
 vino per la gioia
 e un grembiule
 fatto apposta

un nuotatore snello
 contro un cielo notturno
con armonia, per mescolare
forza, semplicità e fasto
eretto a testimonianza di
quanto siano ingrato le repubbliche
enorme ciminiera vuota
una struttura di blocchi misti
 e relitti di guerra
memoria iusti cum laudibus
et nomen impiorum putrescet

che una scomparsa
come quella di Maria Antonietta
potesse scatenare l'ira
di un'intera nazione
 sembrava iniquo
creata per incatenare il mondo
con mani invisibili
meglio rallentarne gli sforzi
scavando dall'interno
come un sol uomo
un arco trionfale
e quella stessa aquila
 ancora viva
che aveva accolto
il marchese de Lafayette

II.

lascia perdere quel marzapane di Mills
e tieni solo l'obelisco
una buca larga
per una scatola di zinco
piena di tutti gli oggetti indicati
e una targa di rame, incisa

se aveste fede
come un grano di senape
come predisposto dalla costituzione
la Terra per suo Dominio
e l'Eternità per sua Durata
senza riconoscere né Nord, né Sud,
ma solo l'Unione,
sunto perpetua,
e fra tutti i massoni sono i più loquaci

un pezzo d'ametista
uno di minerale d'argento
e un quarzo dorato
inviati perlopiù
da stati
e nazioni estere

altri
da interessi mercantili
dalla terra di Solone, Pericle
e Temistocle
sicut patribus
sit deus nobis
qui l'Industria grata paga il suo tributo
roccia lavica dal Vesuvio
un'antica statua egizia
& un blocco di marmo
che Pio IX aveva voluto
venisse cavato
dal Tempio della Concordia

III.

di bella presenza, eppure epilettico
d'infallibilità infiammato
installato a Roma
dalla baionetta straniera
nel pacifico consorzio delle genti
un cordiale tributo di rispetto

A ROMA AMERICAE

il 6 marzo 1854
un manipolo d'uomini uscì dall'ombra
di corsa, ai piedi del monumento
lo spinsero verso una chiatta
e lo gettarono
nel Potomac

nel 1892 un sommozzatore rinvenne
un angolo ben tagliato e lustro
un pezzo di marmo variegato
striato di vene rosa e bianche
visto attraverso la luce dell'acqua
verde e scintillante prendeva
tinte iridescenti

da un pezzo se ne trasse
una miniatura di 8 pollici
insieme a una lettera
e a una foto del papa

IV.

una cuspide d'alluminio
questa terra più che sacra
dove gli eventi
si sono affollati
nel volgere di una luna

con la stessa pala d'argento
usata per la Capitale
appendi uno specchio alla colonna
non più costruttori di chiese
le cui pietre sono uomini vivi

quando il sole illumina
il fondo del pozzo
a Philae
l'obelisco di Alessandria
non dà ombra

e rimangono solo parole
incise nella pietra

OBELISCO AMERICANO #3

(Georgia Guidestones)

“Ora questo sì”
disse Mr. Fendley “che è strano”
e lo scalpellino aveva passato migliaia d’ore
a incidere & scolpire
distratto di continuo
da una musica strana e voci incoerenti
e l’architrave istoriata
con quattro lingue antiche
che queste pietre siano da guida
per un’era della ragione
uniti da una lingua nuova e viva
a ballare e cantare
& tutta quella roba lì
il più famoso dei cittadini di Elberton
dai tempi di Daniel Tucker

ecco qui il rasoio come nuovo
magnum bonum – &c. &c.

i pettegolezzi si fecero così velenosi
che ci volle una macchina della verità
all’Elberton Civic Center
Et sicut res omnes fuerunt ab uno... &c.

non bonificarono paludi
né costruirono città nel volgere di qualche anno
ma noleggiarono un aereo & ispezionarono la zona
in cerca di un luogo adatto

l’autore era R.C. Christian
ma si trattava di uno pseudonimo
soltanto che l’avevano scritto PSEUDONYN
PSEUDO NIN O
PSEUDO NIN → *palindromo*
NYN
R.C. Christian poteva NYM
essere uno di loro? MYN
MYM → *simmetrico*

Come in alto, così in basso

fatto per durare nel tempo
detto in parlari misurati
e non piace proprio a tutti

girando intorno in senso orario
partendo da nord
a indicare costellazioni forestiere
la Machina Electrica
l’Officina Typographica
l’Argo Navis (spezzata in tre punti)

mentre l'assenza del latino
fa vedere chi sono veramente
nella vasta immobilità assoluta
che li avvolge

a Efeso (la capitale)
a Smirna
a Pergamo
a Tiatira
a Sardi
a Filadelfia
a Laodicea



*et pedes eius similes orichalco
sicut in camino ardenti*

in un'altra voce:

volevo provare qualcosa di nuovo
ma la Regina ha la mia stessa sorte
e non ho niente da nascondere.
Dico, signorina, quella rosa
l'ha saziata, e c'ha da
cambiare un dollaro,
ma oramai è morto
e non c'è più speranza
di spiccioli, e c'ho gli occhi
che sono tutti sopracciglia,
per conto mio, di nuovo,
mio marito è rimasto scioccato
non fa che urlare, lo so
e quegli altri, carini, gentili,
se ne stanno seduti e continuano a parlare

e a quel punto gli avrei anche creduto

AMERICAN OBELISK #1
(Washington Monument)

I.

a worldly orientation
to approach the permanence
 of gold
to see that the stone
was well laid
 true and trusty
and the plumb admonishes
to walk upright
to square our actions
upon the level of time
to that undiscovered country
placed on it
 the sprig of acacia
 corn for plenty
 wine for joy
 and an apron
 especially made

a lean swimmer
 into the night sky
harmoniously to blend
durability, simplicity, and grandeur
standing there as a testimony
that republics are ungrateful
like a hollow oversized chimney
a structure of mixed blocks
 and flotsam of war
memoria iusti cum laudibus
et nomen impiorum putrescet

that such disappearance
like Marie Antoinette's
would cause the wrath
of a whole country
 seemed unequitable
designed to bind the world
with invisible hands
it is better to defer their attempts
boring from within
with one impulse
a triumphal arch
and the same live eagle
which had hailed
the marquis de Lafayette

II.

throw out Mills' ginger-bread
keep only the obelisk
and a large hole
for a zinc case

filled with items associated
and a copper plate, engraved

if ye had faith
like a grain of mustard
as adjusted by the constitution
the Earth for its Dominion
and Eternity for its Duration
knowing no North, no South
only Union,

sunto perpetua,
e fra tutti i massoni sono i più loquaci

a piece of amethyst
a block of silver ore
one of gold quartz
most sent
by various states
and foreign nations

some
by mercantile concerns
from the land of Solon, Themistocles,
and Pericles

sicut patribus
sit deus nobis

here Industry her grateful tribute pays
a block of lava from Vesuvius
an ancient Aegyptian head
& a block of marble
which Pius IX ordered
to be taken
from the Temple of Concord

III.

handsome, but epileptic
enflamed by infallibility
installed in Rome
with foreign bayonet
nel pacifico consorzio delle genti
a cordial tribute of respect

A ROMA AMERICAE
on March 6th 1854
a group of men rushed out of darkness
round the foot of the monument
they rolled it to a scow
and dumped it
into the Potomac

in 1892 a diver encountered the corner
sharply cut and beautifully polished
a piece of variegated marble
striated in veins of pink and white
which seen through the green

scintillating light of the water
took iridescent tints

a piece became
an 8-inch miniature
 of the monument
along with a letter
and a picture of the pope

IV.

an aluminum capstone
this most holy land
where events
have been crowded
in the span of a moon

with the same silver trowel
used to start the Capitol
attach a mirror to the column
no longer builders of cathedrals
whose stones were living men

when the sun shines
at the bottom of the well
 in Philae
the obelisk in Alexandria casts
 no shadow

 and words alone are left
engraved in stone

AMERICAN OBELISK #3

(Georgia Guidestones)

“Now that”
said Mr. Fendley “is peculiar”
and the sand blaster spent 1000s of hours
etching & carving
and was constantly distracted
by strange music and disjointed voices
 and the capstone was engraved
with four ancient languages
let these be guidestones
to an age of reason
united with a living new language
 dancing and chanting
& all that kind of stuff
the most famous Elbertonian
since Daniel Tucker

 here’s my razor in good order
 magnum bonum – &c. &c.

the gossip became so poisonous
the men had to take a lie detector test
at the Elberton Civic Center
Et sicut res omnes fuerunt ab uno ... &c.

they didn't drain swamps
nor build new cities in a matter of years
but hired a plane & surveyed the area
searching for a suitable location

the author was R.C. Christian
but that is just a pseudonym
only, they spelled it PSEUDONYN
SUDO NIN → *palindromo*
NYN
Could any of these people NYM
be R.C. Christian? MYN
MYM → *simmetrico*

As above, so below

meant to withstand the test of time
told in measured conversation
and there are those who don't like them

moving clockwise around the structure
from due north
pointing to foreign constellations
the Machina Electrica
the Officina Typographica
the Argo Navis (broken up in three pieces)
while the absence of Latin
denounces them for who they are
in the vast sunny stillness
that enshrouds them

to Ephesus (the capital)
to Smyrna
to Pergamon
to Thyatira
to Sardis
to Philadelphia
to Laodicea

} *et pedes eius similes orichalco
sicut in camino ardenti*

in a different voice:

I thought I tried something new
but the Queen has my luck
and I've nothing to conceal.
I say, miss, did that rose
fulfill you, and did you have
change for a dollar,
but now he's dead
there's no more chance
for change, and my eyes

are all in the eyebrows,
on my own again, once again,
and my husband's very shocked
all he does is scream, I know
and the rest of them darlings
sit around and keep talking

and by then I half believed him

[Tradotto da Gianluca Rizzo]

Notizia.

Critico, traduttore e poeta, **Gianluca Rizzo** insegna lingua e letteratura italiana al Colby College, ed è *general editor* della Lorenzo Da Ponte Italian Library. Fra le sue pubblicazioni recenti: *Poetry on Stage: The Theatre of the Italian Neo-Avant-Garde* (University of Toronto Press, 2020); *The Complete Poems of Michelangelo. Tusiani's Classic Translation* (University of Toronto Press, 2023). Le poesie qui tradotte sono tratte da *Obelisks* (Danilo Montanari Editore, 2021).

MARIJA VIRHOV

favola virhov

fra le dita giunte dei coralli
s'intravede lo scheletro della piccola sirena
con le braccia spiegate in segno di sconcerto
e una medusa impigliata nei capelli spenti
innocente aveva accolto la morte
dal seme del suo infedele principe
sepolta dall'onda di scirocco
si culla nel silenzio dell'acqua
frammentata in segmenti dallo sbattito d'ali
di famelici uccelli nel primo mattino
quando il sole è un pesce tirato a nuovo

вирхова приказка

през сключените пръсти на коралите
прозира скелетът на малката русалка
ръце разперила в недоумение
с медуза във изтлелите коси
невинна бе приела тя смъртта си
от семето на своя принц неверен
погребана от южната вълна
се полюлява в тишината на водата
накъсана на ивици от плясъка
на гладни птици над морето сутрин рано
когато слънцето е риба издокарана

Io sono la regina del suicidio
della sabbia e dei vetri infranti
ho un infinito numero di primogeniti
e ognuno con padri differenti
tutti i padri esistenti

Io sono la regina della vanità
della schiuma gialla della pioggia grigia
ho un manto d'occhi di lucida rana
con cui addormento la mia carne
la lucida carne della mia carne

Io sono la regina delle foglie vecchie
dell'inverno bagnato dell'arida morte
ma appena viene l'estate io me ne vado
a guardare il silenzioso fiorire della muffa
oh che silenzioso fiorire la muffa

Аз съм кралицата на суицида
на пясъка и на строшените стъкла
имам безброй първородни деца
и всяко от тях с различен баща
всички бащи на света

Аз съм кралица на суетата
на жълтата пяна на сивия дъжд
имам плащ от очите на бляскава жаба
и с него приспивам своята плът
своята бляскава плът

Аз съм кралицата на ланшната шума
на мократа зима на сухата смърт
но щом лятото дойде аз си отивам
да гледам как тихо цъфти плесента
о как тихо цъфти плесента

Rifugio per tutti

Don't Fuck Me, Brother!

se io avessi una botteguccia
fatta di una sola stanza
vorrei mettermi a vendere
sai cosa la speranza
se io avessi due bottegucce
fatte di due stanze grandi
venderei e per un niente darei
giallo rifugio a tutti quanti
se io avessi la morte
sotto la mia gialla gonnella
farei una cacata tale
che ci sommerga tutti
e lasci finalmente rifiatare
la nostra uccellina madre terra

Убежище за всички

Don't Fuck Me, Brother!

Ако можех да имам едно
магазинче със две полички
бих продавал познайте какво
надежда надежда за всички
ако можех да имам две
магазинчета с осем поличики
бих продавал и давал така
убежище жълто за всички
ако можех да имам смъртта
под моята жълта поличка
бих изакал такова лайно
та да се удавиме всички

и най-вече да си отдъхне
нашата майчица птичка земичка

da *Žalta poezija* (Poesia scandalistica)

mentre Marija dorme

maturano i giorni della stagione delle piogge
maturano e si rompono sui gelsi
e le ferite per il veloce maturare
così sconveniente a dodici anni
s'empiono di celeste elettricità
di lisce gocce di calda elettricità
che insaziabile le fustiga
un picchio mi colpisce disinvolto
scavando eternamente un grasso buco
nel mio morbido bianco pancino
e ogni chiodo si conficca sibilando
da ogni vena sgorga malvagia eccitazione

si sveglia e ruba una sigaretta
dalla tasca del direttore del circo
col mancato pince-nez e una gamba in affitto
deglutisce e si addormenta ancora a 300
un pesce castano malocorno
rompe il suo involucro castagna
e dalle acque stillano gocce
a forma di farfalla trifoglia
su neutroniche affamatissime blattambre
tempranti pugnaletti conficcati nel petto
la regina si scava la casa
all'ombra di un corvo ammansatore
e nel fuoco del nuovo focolare
rovescia i resti dell'anima sua
dalla fiamma colano rivoli azzurri
danza la giga marta salamandra
le sue braccia s'avvitano oltre le foreste

il suo cuore poggia sulla montagna
e il diavolo le solletica i polpacci
e le ferite della sua sollecitudine
s'empiono di caldo vapore e volano via
verso le nuvole vanno a nutrire l'ammansatore
e le ferite provocate dalla loro potenza
s'empiono di bianca e amara verità

che instancabili mi uccide
che instancabilmente mi uccide

додето спи Мария

узряват дните на дъждовния сезон
узряват и се пукат по черниците
и раните от бързото узряване
тъй неуместно на дванадесет години
се пълнят със небесно електричество
със гладки капки топло електричество
което ги бичува ненаситно
един кълвач ме чука непринуден
като за цял живот копае тлъста дупка
във мекото ми бяло подкоремие
и всеки гвоздей се забива с писък
от всяка жилка блика зла възбуда

събужда се и си краде цигара
от джоба на директора на цирка
с пропуснато пенсне и крак под наем
преглъща и заспива пак на 300
една злорога кестенова риба
обвивката си кестена разпуква
и от водите се отливат капки
във форми на трилистни пеперуди
на неутронни много гладни кехлибарки
кинжалчета каляващи в гърдите си
кралицата копае своя дом
под сянката на гарван укротител
и в огъня на новото огнище
душата си излива недопита
от пламъка се точат сини лиги
танцува жига марта саламандра
ръцете ѝ се вият над горите

сърцето ѝ опира в планината
и дяволът я гъделичка по прасците
и раните на нейното усърдие
се пълнят с топла пара и отлитат
към облаците за храна на укротител
и раните от тяхното могъщество
се пълнят с бяла и горчива истина

която неуморни ме убива
която неуморно ме убива

da Vjatărăt märtăv ezik (Il vento lingua morta)

sui fiori

ornamento del tempio di dio
i fiori sono immortali
dice osip
emilevič mandel'stam
e chiusa la questione

за цветята

украза за божия храм
цветята са безсмъртни
казва осип
емилиевич манделщам
и точка по върса

da *Tantsi* (Danze)

tu pensi vai ammansisci
tu accorci il tubo di scarico

unire in matrimonio promesse e passato
perché graziato lo stolto ne tragga lezione

tu sei un qualche secolo dato a non umani omuncoli
straparla pure, finché sono ubriaco

ты думаешь уходишь укрощаешь
ты укорачиваешь сток

обещаное с прошлым обвенчать
чтоб был урок прощенному глупцу

ты некий век нечеловечкам дан
юди, пока я пьян

da *Nikomeja* (Nicomea)

[Traduzione di Alessandra Bertuccelli]

Notizia.

Marija Virhov (Jambol 1969 – Sofia 2011), pseudonimo di Marija Stefanova, è stata una poetessa bulgara bilingue, una performer e una traduttrice da e verso le sue lingue madri – bulgaro e russo – e dall'inglese. Giovanissima, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, viaggia in Russia e si inserisce nell'underground leningradese. Al suo ritorno in Bulgaria si trasferisce nella capitale e

studia lingua russa all'università. Nel 1995 vince un concorso letterario che le permette di vedere pubblicato il suo primo libro: la raccolta *Žalta poezija* (Poesia scandalistica). Nel 1998 esce *Vjatărăt märtäv ezik* (Il vento lingua morta), nel 2005 in formato elettronico *Tantsi* (Danze) e, a distanza di altri cinque anni, a Mosca, è pubblicata la raccolta in russo *Nikomeja* (Nicomea). Marija Virhov muore improvvisamente nel luglio del 2011 a Sofia. Un certo numero di testi inediti ha recentemente trovato sistemazione in una utile ma alquanto tardiva antologia che raccoglie pressoché tutta la produzione poetica dell'autrice (*Virhov blues*, Žanet 45, Plovdiv, 2021).

In una sorta di necrologio apparso sull'edizione bulgara de *L'Europeo* (n. 64, novembre/dicembre 2018) il letterato Marin Bodakov scriveva: “Tu sei stata la più macabra poetessa della nostra generazione. E di sicuro rimarrai tale. Senza opere scelte, senza raccolte. Illegale. La più grande.” E non aveva torto: Marija Virhov è un unicum nel panorama letterario bulgaro degli ultimi trent'anni. Tuttavia, vuoi per l'ardua decifrabilità di buona parte del suo repertorio, vuoi per sua la feroce sfrontatezza – mai gratuita ma necessaria e dolente – sgradita a una considerevole parte della critica bulgara, vuoi per motivi di natura extraletteraria (la sua condotta e la sua morte prematura), fino a oggi chi si è occupato di Marija Virhov lo ha fatto con superficialità e un malcelato senso di superiorità, evitandosi l'incomodo di approfondirne seriamente e sistematicamente poetica e mezzi espressivi. È perciò doveroso tentare di sopperire a tale mancanza e delineare un ritratto dal quale emergano le qualità e, perché no, anche i limiti, di questa autrice che ha attraversato in piena coscienza uno dei periodi più duri e inquieti della storia recente del paese balcanico, ossia quello del *prehod* (transizione) e dei primi anni del ventunesimo secolo.

Alessandra Bertuccelli è una slavista e traduttrice da bulgaro, russo e inglese. Si occupa di Europa orientale, balcanica e centrale per «Internazionale». Ha tradotto alcuni dei maggiori autori bulgari contemporanei, tra cui K. Pavlov, E. Josifova, Z. Evtimova, A. Dalčev. È stata docente di un Master in traduzione all'Università di Sofia, città in cui vive dal 2009.

L'ULISSE
RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE

Direttori

Stefano Salvi e Italo Testa

Comitato scientifico

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Rodolfo Zucco

L'Ulisse è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

Contatti redazione: email: ulisse.redazione@gmail.com

Sito web e archivio uscite: <https://rivistaulisse.wordpress.com>

Direttore responsabile: Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740